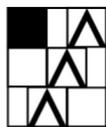


EI

MONTAJE

Jacques Aumont



la marca
editora

BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indij

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de la marca editora, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros, tipos y temáticas —teoría del cine, de la fotografía, de los medios, crítica de arte y de la cultura, manifiesto estético, ensayo filosófico, entre otros—, pueden ser ordenados en una misma categoría: obras capaces de hacernos reflexionar con el fin primordial de formar una mirada crítica, activa, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Éstos no refieren necesariamente (al menos no en forma directa) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

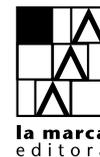
Su objetivo es político, en tanto apunta a reponer protagonismo en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

El

MONTAJE

La única invención del cine

Jacques Aumont



la marca
editora

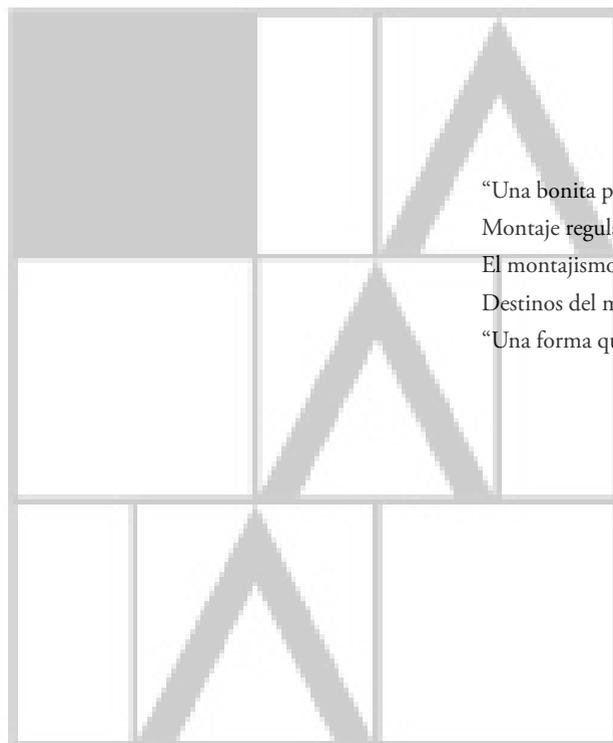
© 1995-2000

Título original	<i>Montage: La seule invention du cinéma</i>
Edición original	<i>Librairie Philosophique, J. Vrin, 2015</i>
Título en español	El montaje: la única invención del cine
Autor	Jacques Aumont
Traducción al español	Víctor Goldstein
Colección	Biblioteca de la mirada
Director de colección	Guido Indij
Coordinación editorial y tapa	Luciano Páez
Composición de interior	Brenda Wainer
Corrección	Anna Souza
Foto de tapa	Serguei Eisenstein durante el montaje de <i>Octubre</i> , 1928
Editorial	la marca editora
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Tel	(54-11) 4 555-3645
E-mail	lme@lamarcaeditora.com
W ³	www.lamarcaeditora.com
Libro de edición	Argentina
Impreso en / <i>Printed in</i>	Argentina
Taller	Buenos Aires Print
ISBN	978-950-889-349-9
Fecha de impresión	Julio 2020
Depósito de ley	11.723
©	la marca editora



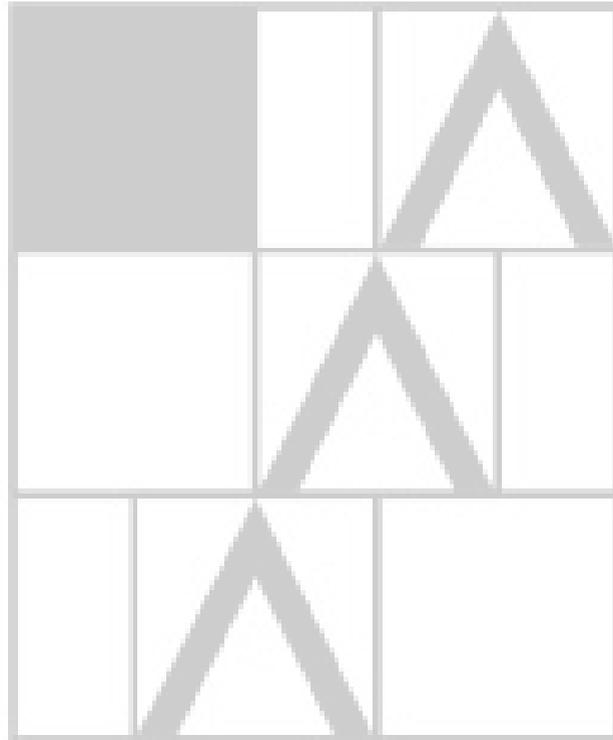
Aumont, Jacques
 El montaje: la única invención del cine / Jacques Aumont. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2020.
 96 p. ; 20 x 14 cm. - (Biblioteca de la mirada / Guido Indij)
 Traducción de: Víctor Goldstein.
 ISBN 978-950-889-349-9
 1. Cine. 2. Cinematografía. 3. Cine Contemporáneo. I. Goldstein, Víctor, trad.
 II. Título. CDD 791.4302

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



“Una bonita palabra. No le falta nada para tener éxito”	13
Montaje regulado, montaje prohibido, montaje enrarecido	25
El montajismo	57
Destinos del montaje	79
“Una forma que piensa”	89

la marca
e d i t o r a



*Este texto fue escrito en respuesta a un pedido de
Timothy Barnard, que lo tradujo al inglés y lo editó
(Montage, Montreal, caboose, 2013-2015).
Mi agradecimiento para él.*

la marca
e d i t o r a

“Una bonita palabra.
No le falta nada para tener éxito”



El western y el sabio, o la paradoja del montaje

El estereotipo del sabio distraído es resistente: el hombre cuya cabeza está tan ocupada de cosas serias que no tiene lugar para las minucias cotidianas. El sabio se olvida el paraguas un poco en todas partes, cuando no lo abre para sentarse en él tomándolo por un sillón. A Niels Bohr, el inventor de la física cuántica, le gustaba ir al cine. Al salir de un western mudo con Tom Mix habría dicho más o menos esto:

Que el bandido se escape con la muchacha bonita es lógico, siempre es así. Que el puente se derrumbe bajo el carro es inverosímil, pero de buena gana lo creo. Que la heroína quede suspendida entre la tierra y el cielo es todavía menos verosímil, pero también lo acepto. Hasta considero fácilmente verdadero que en el mismo momento llegue Tom Mix en su caballo para salvarla. Pero que el operador haya podido cada vez encontrarse en ese lugar y registrar en la película toda esta brujería, eso sí que excede los límites de mi credulidad.¹

Como muchas historias absurdas, ésta toca un punto neurálgico. ¿Qué se ve ante un film narrativo ‘clásico’? Una serie de

¹ Citado según Leonid Kozlov, “N. B. sur la théorie du cinéma”, *Kinovedicheskie zapiski*, nº 31, 1999; trad. fr., *Cinéma 04*, otoño de 2002, p. 92.

imágenes en movimiento, cada una de las cuales proviene de la toma de vistas en continuidad de un acontecimiento que tuvo lugar ante la cámara. Mientras dura una de estas imágenes² tenemos una huella analógica de ese acontecimiento. El hecho de que esto sea el efecto de una mirada es ya más metafórico: la máquina no tiene mirada, solo un hombre puede tener una. Pero finalmente la cámara, máquina para tratar lo visible de manera direccional, se parece tanto a nuestro ojo en este punto que la comparación es casi natural: el objetivo de la cámara es como un ojo, por lo tanto es un ojo, y en la pantalla cada imagen en movimiento es la huella de una 'mirada' que se da sobre una realidad fáctica. Cuando aparece la imagen siguiente representa otro acontecimiento, desde otro ángulo de toma de vistas, en otro momento. La confusión viene del hecho de que, en la pantalla, ambas se suceden sin ningún hiato. Nos vemos enfrentados a la experiencia desconcertante (y que desconcertó mucho al comienzo) de un flujo visual continuo pero que se refiere a acontecimientos producidos en discontinuidad. Es en virtud de esta reversión imaginaria, que nos hace ver el referente allí donde no vemos más que la imagen, como podemos compartir el asombro de Niels Bohr, y tener la impresión de una mirada que salta en el espacio en un abrir y cerrar de ojos.

Por supuesto, ningún ojo ha saltado. El ojo humano del operador y el ojo metafórico de la cámara se tomaron todo su tiempo para desplazarse, sentarse y esperar que ante ellos lo que había que filmar haya sido organizado, puesto en su lugar y finalmente grabado. El

2 En toda esta discusión la palabra "imagen" designa lo que habitualmente se llama un plano. Preferí este apelativo más amplio para recalcar que un plano cinematográfico, visto por el espectador durante la proyección, es sin lugar a dudas una unidad de imagen dotada de movimiento, y es percibida como tal antes de toda interpretación y toda referencia al rodaje del film (véase más adelante, nota 14, p. 22).

film es la huella intermitente de ese rodaje; el cambio de imagen es aquí la señal convencional que dice que se pasa de un extracto de rodaje a otro extracto. Como el espectador del western de Tom Mix no pagó su boleto para ver fragmentos de huella de un rodaje, sino para que le cuenten una historia en imágenes, él ve la película como *imagen fabricada* de un *mundo imaginario*: una imagen de conjunto, compuesta de varias imágenes parciales unas a continuación de las otras. La paradoja surge si se ve el film como *imagen natural* de un *mundo fabricado*, como registro, huella indicial en continuado, del mundo de la diégesis. Ahora bien, esto implica mezclar dos contratos muy distintos: o bien la película es la serie de huellas de lo que ocurrió ante la cámara, o bien es un instrumento narrativo, a partir de entonces puramente convencional. El film muestra, o bien narra: esta distinción es el abecé de la narratología del cine, fue explorada con pelos y señales.³ Para tranquilidad de Bohr, hubiera bastado con hacerle observar que mezclaba la referencia con lo real (el rodaje) y la referencia con lo imaginario (la diégesis). (En cuanto a la inverosimilitud del relato, que no pertenece más que al guion, poco tiene que ver con la 'inverosimilitud' de la ubicuidad del camarógrafo).

Sin embargo, ¿de dónde viene la fuerza de esta anécdota? Sin lugar a dudas, del hecho de que esta confusión la tenemos todos, porque el cine fue inventado, o por lo menos desarrollado, para suscitarla. Si la invención de los hermanos Lumière "no tiene futuro", era en la medida en que se limitaba a la 'vista', a la huella registrada. El futuro era la fábrica de ficciones, los westerns de serie con secuelas inverosímiles pero aceptadas. Haciéndose el ingenuo, Bohr pone el dedo en esa parte de convención más profunda que la que lleva a aceptar las peripecias más idiotas: la convención que refiere a la diégesis las imágenes en movimiento en la pantalla, más

3 Véase por ejemplo el clásico de André Gaudreault *Du littéraire au filmique*, París, Klincksieck, 1988.

que referirlas a su rodaje —es decir, simplemente, el fingimiento lúdico en lo cual consiste el contrato de ficción.⁴ Todos estamos dispuestos a aceptar como posible cualquier historia, con tal de que no difiera demasiado del catálogo admitido en nuestra época. En cuanto a un eventual sentimiento de presencia del filmador en lo filmado, desde hace cincuenta años adoptó tantas formas —directas, tal como la aparición de la claqueta o de la cámara en la imagen, indirectas como las señales de todo tipo que me recuerdan que “esto es una imagen”— que en efecto nuestra conciencia de lo que es una imagen en movimiento, y un film compuesto de tales imágenes, ha evolucionado.⁵ Sin embargo, el cine de estas primeras décadas del siglo XXI todavía se define, en su mayoría, como el arte de narrar historias utilizando una sucesión de puntos de vista, desconectados y no obstante encadenados. Correlativamente, en primer lugar, el montaje fue, y sigue siendo, la habilidad de practicar esos encadenamientos.

De la mecánica al pegamento

El término ‘montaje’ fue primero utilizado, en francés, para hablar de mecánica o de plomería. Es lo que señala Eisenstein, que después de otros retoma la palabra en 1923, divirtiéndose con ese origen, y sacando inmediatamente consecuencias atrevidas. Cerca de un siglo más tarde se ha vuelto difícil imaginar que eso real-

4 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, París, Seuil, 1988. [Hay versión en castellano: *¿Por qué la ficción?*, trad. de José Luis Sánchez-Silva, Madrid, Lengua de Trapo, 2002.]

5 Jacques Aumont, *Limites de la fiction*, París, Bayard, 2014. [Hay versión en castellano: *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*, trad. de Mariel Manrique y Hernán Marturet, Santander, Asociación Shangrila, 2016.]

mente fue el campo original de la palabra, a tal punto el uso cinematográfico se volvió preponderante, pero en todo caso Eisenstein hacía bien en observar que a esa bonita palabra “no le falta nada para tener éxito”. El cambio de punto de vista sobre un acontecimiento único fue no solo la salida semiótica y estética que permitió a la cinta Lumière y a sus semejantes escapar a la maldición de la pura huella espacio-temporal, sino la fuente de la idea de *plano*, y de la idea correlativa de montaje. Desde hace una veintena de años varios investigadores pusieron de manifiesto la existencia, en el seno del catálogo Lumière, de ‘cintas’ que comprendían varias tomas.⁶ En muchos casos no se trata tanto de una decisión premeditada como de una improvisación, incluso de un accidente. Cuando el operador que filma al presidente Loubet llegando a las carreras (1897) o a la duquesa d’Aoste a la Exposición (1898) se da cuenta de que el punto que escogió para esperar a esas eminencias no es pertinente, muy simplemente lo cambia, y como no puede hacer repetir la entrada de estos importantes personajes, lo hace “en tiempo real” y nos deja la huella: durante un breve instante, el tiempo de desplazarse, no filma. Para un espectador de las cintas Lumière es un defecto, un agujero en el tejido normal de la cinta; necesita un esfuerzo (de percepción tal vez, de tolerancia con seguridad) para aceptarlo; para un historiador del cine, son las primicias del montaje de planos. En *La sortie de la pompe* (nº 76), la intervención parece más deliberada, ya que la cinta se compone ostensiblemente de dos mitades de vistas muy semejantes, o sea, dos ‘tomas’ sucesivas, vale decir, más extrañamente, el remontaje de una cinta inicial cortada en dos, la segunda mitad convertida en la primera.

6 Véanse en particular las investigaciones llevadas a cabo en el seno del GRAPICS de Montreal (cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/montage2.asp), que desembocan en una proporción de 8,5 % de cintas ‘fragmentadas’ en la producción Lumière entre 1895 y 1905.

Cuidémonos de la teleología, pero ya se puede leer mucho en esos dos ejemplos, y por lo menos la diferencia esencial entre el “montaje en la cámara” y el montaje después del rodaje. El primero de esos gestos, el montaje sin cola y en el rodaje, iba a volverse raro, reservado a algunos experimentadores que lo convertirían en un manifiesto teórico: a lo largo de años, ¿no llevó a cabo Jonas Mekas un ‘diario’ filmado en esta forma? Para la industria que pronto iba a nacer y desarrollarse a la consabida velocidad, el segundo gesto prefiguraba una solución mucho mejor, el montaje de tomas de vistas separadas en el tiempo, y cuidadosamente pegadas luego. Solución mejor porque, como lo recuerda la pequeña historia de Bohr, permite encadenar todo lo que se quiera y como se quiera. Por lo menos, lo permite *a priori* y en lo absoluto: ahí está la historia de los films para recordarnos que ese absoluto pronto se volvió relativo, puesto que, en algunos años, la gama de lo posible por el contrario se restringió, con la aparición y luego la elaboración y la consolidación de reglas destinadas a hacer aceptable la sucesión de esas vistas parciales para el ojo y para el espíritu.⁷

La más notable enseñanza de todo esto es que al principio se preocuparon por el espíritu (o, más modestamente, por el intelecto) antes de preocuparse por el ojo. Muy pronto convertidos en vectores del relato, las películas anteriores a 1910 encadenaban unidades ya complejas, que constituían un acontecimiento continuado en el tiempo. Esas unidades recordaban el ‘cuadro’ teatral y tenían una continuación en virtud de consideraciones puramente lógicas: si un personaje cenaba en un restaurante, no era sorprendente verlo después caminando por la calle y luego en su

7 Por otra parte, esta práctica iba a engendrar otra conexas, la del *découpage*. Para Timothy Barnard, en francés la palabra *montage* “describe[s] both the lowly task ‘editing’ in the *découpage* paradigm and ‘montage’ in a lofty paradigm in its own right which predates and is antithetical to *découpage*” (nota de *What is Cinema?*, Montreal, caboose, 2015).

casa, sin que se preocuparan ni por mostrar la transición ni por dar a esa sucesión una forma fluida. Al espectador le correspondía entonces hacer una deducción o una inferencia, bastante sencilla y que jugaba con lo verosímil, pero que sin embargo representaba un pequeño trabajo mental; en caso de necesidad se lo ayudaba con una indicación escrita (o, en la realidad del espectáculo cinematográfico, por explicaciones orales, puesto que ahora se sabe que a menudo los films eran acompañados por ‘conferencistas’ que facilitaban la visión).

Antes habían existido formas significantes y representativas que, para ser interpretadas de manera correcta, requerían que se estableciera una relación entre sus partes llenando imaginariamente los intervalos, y en forma prioritaria en la literatura. La novela del siglo XIX, de la que el cine durante largo tiempo tomó sus principales fórmulas narrativas, descansaba en esa capacidad que tiene el lector de llenar mentalmente los vacíos dejados en un relato que jamás puede narrarlo todo; pequeños vacíos, en el interior de una misma secuencia de acción (de una misma ‘escena’), o más grandes, de un capítulo al siguiente. Es el principio de la elipsis, de la que pudo decirse por otra parte que era “la esencia del cine”⁸, puesto que, entre dos planos sucesivos de un film, siempre existe la posibilidad de que un intervalo de tiempo diegético más o menos importante sea implicado o sugerido. Esto es mucho más sensible en el teatro, donde reina la elipsis, de una escena a otra y de un acto a otro. Una obra como *Peer Gynt* (que antecede en veinte años al cine), cuyo desarrollo es lineal (ni vuelta atrás ni anticipación), pide a su espectador que añada mucho a lo que ve y oye si quiere comprender los cambios de lugar y las relaciones temporales entre acontecimientos sucesivos en escena. En una época en que se buscaban modelos

8 Roger Leenhardt, “Le rythme cinématographique”, 1936, citado según Dudley Andrew, *What Cinema Is!*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 33.

visuales del encadenamiento de los planos, tampoco se dejó de señalar el parentesco entre este y las series de imágenes que, para narrar una historia, acoplaban algunos momentos, como la tapicería de Bayeux (con tanta frecuencia puesta en el rango de los antecesores del cine), la *Profanación de la hostia* de Uccello o la *Pasión* de Duccio. Y en efecto, si quiero comprender la relación de sentido entre una imagen y su vecina, debo agregarle algo de mi parte.

La dificultad, ante las primeras películas, fue del mismo orden, con la excepción de que la literatura y el teatro disponían del lenguaje, y que la pintura 'narrativa' siempre se apoyaba en un texto previo. El espectador del film primitivo, por su parte, generalmente no podía remitirse a ninguna tradición escrita,⁹ ni a un lenguaje establecido cuya gramática, cuyo uso de los tiempos verbales y de la sintaxis dan tantas indicaciones valiosas en el relato escrito. Sin embargo, era muy importante que lograra establecer un lazo entre las imágenes sucesivas, de no ser así no podría hacer nada con el film. Por supuesto, estaba el conferencista (el pregonero, el 'voceador', el *benshi*¹⁰), que podía hacer ese trabajo en vez de uno mismo. Pero en primer lugar no todas las salas tenían los medios para darse ese lujo; más fundamentalmente, comprender la película no es escuchar la versión que da de ella un comentador: es poder establecer uno mismo lazos lógicos entre las imágenes, y para eso es muy necesario que el espectador llegue a superar el pequeño trauma que representa cada salto de una imagen en movimiento a la siguiente y sea capaz de establecer el lazo mental entre esas dos imágenes.

9 Existen excepciones, como el famoso *Del pesebre a la cruz* realizado en 1912 (en Palestina) por Sidney Olcott para la Kalem, y que, al narrar la vida de Cristo, no planteaba entonces ningún problema de comprensión (ocurriría otra cosa en la actualidad, ya que la cultura cristiana es mucho menos común).

10 En los comienzos del cine japonés, era el encargado de leer a la audiencia los subtítulos de las películas y también de explicarle la trama. [N. del T.]

Aparición, contexto

Hoy todos nacimos en un mundo que conocía el cine, e incluso, para la mayoría de nosotros, el cine sonoro. Al mismo tiempo, nos resulta bastante difícil ponernos en la piel de alguien que viera por primera vez ese espectáculo, bastante extraño si se piensa, que consiste en que la imagen de una joven suspendida por encima del abismo fuera seguida por la imagen de Tom Mix galopando en su caballo blanco, y que nos pide que de esta manera comprendamos que el jinete viene en ayuda de la bella. O bien, tratemos de imaginar la sorpresa de alguien que ve por primera vez un inserto en primer plano: una escena entre diversos personajes, uno de los cuales, de pronto, se encuentra desmesuradamente aumentado en la pantalla. Esa figura de montaje fue en sus comienzos tan chocante que, en su *Viaje a Purilia*,¹¹ Elmer Rice la convierte en uno de los rasgos más extraños de la vida en ese planeta desconocido (que no es otro que el mundo del cine hollywoodense): de golpe, mientras uno está hablando con alguien, su cara aumenta, oculta el paisaje, y luego también repentinamente recupera su tamaño normal... Es como para sentirse perturbado.

Lo que está en entredicho es en primer lugar el carácter de *aparición global* de la imagen cinematográfica: nada, en la realidad afílmica, cambia tan repentinamente de punta a cabo; hasta los fenómenos inesperados y rápidos se inscriben, como los otros, en un continuo espacio-temporal cartesiano, que es el de nuestra experiencia fenomenológica del mundo. La estrella

11 Elmer Rice, *Voyage to Purilia*, Cosmopolitan Book Corp., 1930. [Hay versión en castellano: *Un viaje a Purilia*, trad. de Federico López Cruz, Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1946. Solo a título indicativo, el hecho de citar un libro en castellano en el cuerpo del texto significa que tiene traducción en nuestra lengua. Únicamente se darán sus referencias completas (editorial, etc.) cuando sean citados con tales referencias en el texto o las notas al pie, como en este caso.]

fugaz y el rayo me sorprenden, pero tienen una trayectoria asignable y una duración breve pero aún apreciable. El ómnibus que no vi llegar y que me atropella es chocante, pero *a posteriori* podré decirme que fue una falta de atención la que me impidió verlo, no un agujero en el tejido de la realidad. En todos esos casos estaré en todo mi derecho de pensar que los acontecimientos tienen una causa. Por el contrario, ante un film, jamás tengo el menor saber previo sobre lo que será la próxima imagen (el próximo plano). No ocurre solamente que no pueda anticipar, o que mis anticipaciones sean por fuerza desmentidas; ocurre que cualquier cosa puede suceder a cualquier cosa, como lo habían comprobado con asombro y a veces desconcierto los primeros críticos: un jinete a una joven, una mosca a un elefante, el Polo Norte al Sahara (no otra cosa dice la famosa escena del sueño del proyeccionista de *Sherlock Jr.*¹²). Incluso en una fecha más reciente, algunas películas sin embargo ‘documentales’ (destinadas en principio a dar cuenta de la realidad sin poner en escena nada) como las de Johan van der Keuken sorprendieron por su abundante uso de modos disruptivos de montaje, saltando de Perú a Holanda o de Ohio a Formentera,¹³ insertando de manera repentina imágenes mudas, no interpretables, solamente destinadas a resonar con sus connotaciones ambiguas, y que dan la impresión desconcertante de asistir a acontecimientos extraídos del juego normal de la causalidad.

Nunca se recalcará lo suficiente ese carácter de aparición absoluta, ya bien conocido por la filmología,¹⁴ pero fundamentalmente

12 *El moderno Sherlock Holmes*.

13 Hago referencia respectivamente a *The White Castle* (1973) y *The New Ice Age* (1975).

14 “En el cine [...] el conjunto de la imagen [...] aparece y desaparece simultáneamente en su totalidad. [...] Y a esto se le agrega la inverosimilitud de ese pasaje apresurado, de un medio a otro totalmente distinto, de un interior a la calle o al campo, por ejemplo, que se produce sin desplazamiento del espectador”. Albert Michotte van den

irreal, y que resiste con toda su fuerza visual. Milenios de adaptación de nuestro sistema visual a un mundo donde todo cambia gradualmente hicieron que nuestros ojos y nuestro cerebro fueran incapaces de tratar como normal la aparición repentina de datos perceptivos nuevos. Lo cual hace que la historia del cine, por breve que fuese, haya logrado imponernos esas apariciones como no solamente aceptables, sino interesantes e incluso agradables. Considerado fríamente, y tratando de olvidar todo nuestro acostumbramiento, el montaje no es otra cosa que la producción reiterada de tales pequeños traumas visuales y mentales, que muestran acontecimientos cortados de sus causas y de sus consecuencias. Toda la historia de las películas consistió en escoger entre dos pendientes: o bien subrayar y explotar esa virtud de choque y de sensación del montaje, o bien, por el contrario, tratar de dominarla o atenuarla. Es la gran oposición, bien conocida, entre el montaje ‘productivo’ y el montaje ‘transparente’, y no podremos dejar de encontrarla muy pronto.

Berck, “Le caractère de ‘réalité’ des projections cinématographiques”, *Revue internationale de filmologie*, n^{os} 3-4, octubre de 1948, p. 253.

Montaje regulado, montaje prohibido,
montaje enrarecido



El 'observador exterior'

En la misma época en que Bohr simulaba no comprender lo que es un espectáculo de cine, alguien había dado la formulación general más impactante de esa relación simple y compleja del film-pantalla con el film-producción, de la diégesis con el rodaje. Ese teórico es Pudovkin, el inventor de la tan cómoda noción de 'observador exterior', una personificación del hombre de la cámara, que justamente insiste en la índole intermitente de su intervención y en la convención que permite que esas intermitencias se conviertan en una continuidad visual. Observo de pasada que, surgida de una consideración del cine norteamericano —que en 1926 era tan popular en la Rusia soviética como en el resto de Europa—, esa teoría se volvió a encontrar, y con intereses. El texto de Pudovkin, nunca traducido al francés, sí lo fue al inglés casi de inmediato (en 1929) y muy pronto adquirió el estatuto de clásico entre profesionales norteamericanos del cine (los que no se destacaban por su amor inmoderado a libros sobre su profesión).

Pudovkin comprueba un rasgo esencial de la breve historia del cine: el pasaje de la filmación en plano único y estático a films en varios planos, tomados desde puntos de vista variables y eventualmente móviles. Su preocupación es demostrar que la segunda solución es más eficaz que la primera, porque elimina los tiempos muertos, inevitables en el teatro, puesto que es muy preciso que el actor se tome el tiempo de atravesar la escena, pero que en el cine

la marca
editorial