

# LIBROS

# EL ESPÍRITU DEL CAOS



## REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS IMÁGENES DURANTE EL FRANQUISMO

(Una recopilación de *Secuencias. Revista de Historia del cine*)

LAURA GÓMEZ VAQUERO Y DANIEL SÁNCHEZ SALAS (EDS.)

Recopilación de artículos aparecidos en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* acerca de una de las etapas del audiovisual más estudiadas en nuestro país, aquella que coincide con la dictadura franquista.

Los textos incluyen algunos de los descubrimientos más insólitos en el terreno del audiovisual y constituyen una muestra de las perspectivas que se pueden adoptar en la comprensión de los distintos productos cinematográficos y televisivos realizados durante esos años.

592 páginas.

ISBN 978-84-96582-36-1

**INFORMACIÓN Y VENTA:** OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE. Martín de los Heros, 11. 28008 MADRID

Tel. 91 559 06 28, fax 91 540 06 72, [libros@ochoymedio.com](mailto:libros@ochoymedio.com)

**DEL PAPEL AL PLANO. EL PROCESO  
DE LA CREACIÓN CINEMATOGRAFICA**

**Rafael R. Tranche**

Madrid

Alianza Editorial, 2015

386 páginas

20,42 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42>



Hacia el final de su carrera, William Wyler fue entrevistado por un crítico cinematográfico europeo, quien le preguntó por un célebre plano de su película *La loba* (1941). Este plano había sido analizado en su momento nada menos que por André Bazin como muestra de la celebrada figura de la profundidad que, a su vez, estaba relacionada con el no menos mítico plano secuencia. Bazin había dicho, para iluminación del imaginario cinematográfico de toda una época, que haber mantenido el rostro de Bette Davies en un dramático primer término, mientras su doliente esposo subía las escaleras por el fondo de la escena en una imagen desenfocada, había sido poco menos que una genialidad. Wyler, en el papel de director norteamericano que no está para cuentos, se encogió de hombros ante la pregunta del entusiasta crítico y le confesó que esa disposición había sido adoptada porque el protagonista, Herbert Marshall, tenía una pata de palo y había que desenfocar el fondo con el fin de introducir en el plano un doble que pudiera subir

convenientemente las escaleras. Habrá quien diga que este exabrupto de Wyler, soltado ante la mención de una propuesta teórica proverbialmente francesa, es una muestra de sentido común que da al traste con todas las elucubraciones que se hacen en torno a lo que no sería más que un oficio a desarrollar con más o menos talento.

Contradecir esta opinión demasiado extendida solo convencerá a la mitad de los interesados por el cine, ya que, parafraseando a Bazin, podemos decir que estos se dividen entre aquellos que creen en la imagen y los que creen en la realidad. Aunque quizá habría que matizar la aseveración, añadiendo que lo que sucede es que unos creen en la realidad a través de la imagen y los otros quizá prefieren no creer en nada. En todo caso, pata de palo o no, Wyler demostró un enorme talento estético al confeccionar la mencionada disposición escénica. Porque si bien es verdad que el oficio es muy importante en el arte, la cuestión es qué se hace con el mismo.

Los secretos, no solo del arte cinematográfico sino también de su especial fenomenología, los tienen guardados los cineastas en su mente, pero tan bien guardados están que pocos de ellos o de ellas saben exponerlos más allá de su puesta en práctica en las películas correspondientes. Por regla general, los directores de cine son reacios a la teoría y desconfían de aquellos que se acercan a sus películas para interpretarlas con excesiva profundidad. Parece como si las elucubraciones de los teóricos solo pudieran suponer una pérdida del control de sus obras, cuando deberían aceptar que enriquecen su significado. Los manuales de cine al uso no acostumbran a revelar esos secretos, ya que se limitan a describir, con mayor o menor acierto, las rutinas del quehacer fílmico, contemplándolas casi siempre desde el exterior, es decir, a partir de la película terminada que contempla el espectador sentado en su butaca. Y esto sucede tanto si los autores del libro son ellos mismos cineastas como si se trata de críticos o investigadores que se han dedicado a observar con atención el trabajo de estos.

Rafael R. Tranche se ha propuesto hacer todo lo contrario, ha querido revelar los secretos de la dramaturgia cinematográfica en un libro que es bello no solo porque está muy bien editado, sino porque demuestra una comprensión privilegiada de un arte cuyos representantes se han dejado llevar con demasiado frecuencia por un anti-intelectualismo ramplón. *Del papel al plano* se acerca al proceso de creación cinematográfica (este es el subtítulo del volumen) de la única manera ética y estéticamente posible en un arte tan complejo como el cinematográfico, es decir, combinando el aliento reflexivo con el interés por las rutinas del oficio. Caracteriza al autor una sabia mezcla de los vectores que se precisan para lograr de forma efectiva esa necesaria combinación: por un lado, la experiencia en la práctica cinematográfica, es decir, el haber dirigido él mismo; por el otro, el gusto por y la capacidad para la teoría, que posibilita encontrar el significado de la práctica, tantas veces glorificada en el vacío; y, finalmente, ser docente, que ejercita la facultad de exponer las ideas con sencillez. En este sentido, el perfil de Tranche como autor es modélico, lo que hace que su libro también lo sea.

El cine es un arte espaciotemporal, el primero de ellos, pero la comprensión de esta crucial característica debe hacerse a partir de un perfecto entendimiento de cómo se efectúa en él la novedosa combinación de tiempo y espacio. En cualquier caso, los orígenes del cine son espaciales porque es un arte primordialmente visual, y es a partir de detectar las particularidades del espacio cinematográfico que podemos comprender lo que se ha venido en llamar puesta en escena, a la que se añaden luego las cuestiones narrativas y específicamente temporales. Al poner de manifiesto esta base espacial del fenómeno cinematográfico, Tranche nos muestra el escenario en el que trabaja la mente del cineasta. Por ello, es importantísimo que, al iniciar su estudio, se centre en la escena fílmica y establezca la filiación de esta con respecto a la escena teatral. Con ello,

pone de manifiesto las transformaciones esenciales que el espacio teatral experimenta en el cine, con lo que deja muy claro que, con este, no solo se produce un cambio de medio, sino también un cambio de mentalidad que afecta a la cultura en general.

A partir de aquí, es posible entender todo lo demás, es decir, todo lo que va del papel al plano. Un recorrido que el libro de Tranche efectúa minuciosamente y con gran sensibilidad, que se muestra a la hora de escoger los ejemplos. Estos tienen la virtud de abarcar toda la historia del cine y de referirse a muy diversas cinematografías.

Tranche muestra una peligrosa voluntad de querer abarcarlo todo, de querer analizar intencionalmente los muy diversos pliegues que componen una película; pero lo que en otro autor menos dotado para la síntesis y con menos conocimientos podría haber sido un defecto, en su libro se convierte en una estimable virtud. El texto no solo nos informa sobre las diversas especialidades que confluyen en el quehacer fílmico, sino que su minucioso recorrido por las mismas, a través de ejemplos que siempre son, como digo, muy adecuados, se convierte en un ejercicio de entusiasta descubrimiento para el lector. Mediante esta tarea se hace patente el hecho de que si bien el cine está compuesto por la confluencia de distintas tareas, estas solo cobran sentido cuando están unificadas por un mismo proceso de reflexión. Quienes hablan, con razón, del cine como obra de arte total, acostumbran a olvidar que también es un verdadero proceso de inteligencia colectiva. Esto es algo que se pone manifiesto en *Del papel al plano* por medio de una modélica reflexión de carácter polifónico. Destaca especialmente en este sentido el capítulo V, «La puesta (en escena) en acción», en el que se repasa de manera apasionada y apasionante el trabajo de diversos directores, desde los Lumière y Méliès hasta Angelopoulos. Una muestra de que siempre es posible renovar la mirada sobre aquello que creíamos definitivamente visto.

Es un acierto también incluir en este proceso de descubrimiento y redescubrimiento algunos aspectos que se han considerado siempre marginales pero que son muy relevantes a la hora de reconstruir los procesos de pensamiento que llevan a la confección de una obra tan compleja como es una película. Me refiero a los bocetos, el esquema de los decorados, las plantas o mapas del espacio profilmico, así como los *storyboards* y los prácticamente desconocidos trabajos de localización y de búsquedas de referencias visuales. Todo ello aparece expuesto como lo que es: una serie de dispositivos retóricos a través de los que se levanta el andamiaje del trabajo cinematográfico destinado a culminar en una película. Cada uno de estos procesos es un escalón que hay que subir para cumplir el cometido; en cada uno de ellos, el pensamiento fílmico se despliega por un paisaje estético y mental distinto que, sin embargo, se acumula con los demás. ¡Cómo no creer en la imagen!

Los actuales dispositivos digitales, que facilitan la labor de aficionados y profesionales por igual, tienen el inconveniente de hacer que todo parezca muy fácil: promueven la idea de que para hacer cine basta con empuñar una cámara y filmar lo que se tiene delante. Esta actitud perversamente «documentalista», que no dudan en promulgar algunos directores cuando quieren parecer radicales al margen de lo que luego hagan ellos en realidad, pasa por alto el carácter eminentemente complejo del arte cinematográfico y,

como ocurre también en el campo de la pintura desde hace decenios, difunde la idea nefasta de que para hacer algo que valga la pena no es necesario ningún esfuerzo, ni físico ni mental: con la intención, basta (una derivada también perversa del arte conceptual, sin duda). El libro de Tranche demuestra que el cine está lejos de este inane solipsismo y que, en él, ni siquiera la lírica se produce, como tampoco en la poesía, sin un necesario esfuerzo. Se trata de un trabajo imprescindible para vencer las resistencias que encuentra siempre cualquier empresa artística y que los cineastas deben hacer a su manera, aunando especialidades y saberes diversos. La simplicidad fílmica, el ascético jansenismo que Bazin adjudicaba al estilo de Wyler, solo se alcanza tras un depurado ejercicio de purificación, una labor de síntesis que se alimenta de la profunda comprensión de las funciones y el alcance de todos los apartados que se exponen en el libro de Tranche. Hay que pasar por cada uno de ellos, hay que habitarlos, antes de decidir si son útiles o no, antes de cristalizarlos en una decisión estética, dramática, narrativa o ideológica. Aunque solo fuera por eso, por marcar el camino y mantener viva la virtud del rigor, por alimentar el entusiasmo por el cine, *Del papel al plano* ya sería un trabajo imprescindible. Pero en él hay mucho más: hay escondido por ejemplo el secreto de la piedra filosofal que persigue todo buen cineasta y cuya pista solo un buen estudioso como Tranche le puede dar.

**Josep M. Català Domènech**