

UNIDAD DE LUGAR Y PROFUNDIDAD DE CAMPO
EN HACE UN MILLÓN DE AÑOS

JOSÉ DÍAZ BETHENCOURT

*Tu película no está hecha para pasear los ojos, sino para penetrar en ella y ser absorbido por entero*¹.

INTRODUCCIÓN

En las VII Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote, celebradas en septiembre de 1995 en Pto. del Rosario, ya tuve ocasión de hacer un primer acercamiento a esta producción británica de la Hammer de 1965 rodada indistintamente en exteriores de Tenerife y Lanzarote. En aquel entonces mi línea de investigación estuvo enfocada hacia los vínculos y características que establecí entre la película y una serie de factores relacionados con el movimiento y la fantasía, el mito y el paisaje, la colonia inglesa radicada en las islas y el género fantástico en Canarias. Si bien es verdad que ya entonces apuntaba algunos elementos, se trataba, básicamente, de una aproximación extra diegética, es decir, fuera del “universo que abre el cine cuando comienza a funcionar como una máquina narrativa, contando una historia y a la vez construyendo el espacio imaginario en el que ese relato puede desarrollarse, [y que] ...no sólo comprende lo representado en la pantalla, sino el universo sugerido del cual lo mostrado es sólo parte”². Por el contrario, en esta ocasión, la línea marcada se zambulle en la diégesis, en el análisis fílmico a partir de las premisas establecidas en el título de este artículo, esto es, la unidad de lugar o manipulación del espacio y la profundidad de campo, elementos a través de los cuales opera el discurso narrativo y fluye perfectamente engarzado en el decorado natural de las islas.

La metodología empleada parte de la segmentación o división del film en unidades de contenido denominadas secuencias, “que no interrumpen –en palabras de Christian Metz– ni un cambio mayor en el curso de la intriga, ni un signo de puntuación, ni el abandono de un tipo sintagmático por otro”³. Pero sería pro-

1. BRESSON, Robert: “Notas sobre el cinematógrafo”. Madrid, 1997, p. 74.

2. RUSSO, Eduardo A.: “Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia”. Buenos Aires, Barcelona, México, 1998, p. 78.

3. AUMONT, Jacques y MARIE, Michel: “Análisis del film”. Barcelona, 1993, p. 66.

lijo detallar de manera pormenorizada todas y cada una de las secuencias, planos y fotogramas contenidos en un film, lo que escaparía a los cánones establecidos en estas jornadas. Es por esto que he decidido no tomar en consideración la totalidad del film, lo que implicaría una amplia mirada, sino seleccionar un fragmento cuyo análisis sirva de paradigma al conjunto, que articule la serie secuencial o que identifique elementos homogéneos, y que se inscribiría, por supuesto, en la perspectiva de otro más global.

Advierto al lector de que he excluido intencionadamente casi por completo cualquier elemento que no proceda estrictamente de una consideración interna y autónoma con respecto al film, despojándolo de datos históricos, lo que, por otra parte, y dicho sea de paso, no resta validez al análisis. Este intencionado ahistoricismo obedece al planteamiento expuesto en el título, dado que la inclusión de esos datos no verificaría ni justificaría mis intenciones. Por otro lado, el trabajo analítico se ha realizado a través de una copia magnetoscópica distribuida en España por Filmayer Vídeo. Menciono esto porque “no existe un *original* filmico (exceptuando, quizá, el negativo del film, al que sólo los técnicos de laboratorio tienen acceso). [y] ... el film no resiste muy bien la reproducción, puesto que tiende a defomar”⁴. Lo ideal hubiese sido visionar el material original (de donde derivaría la correcta expresión de análisis fílmico), pero debido a las dificultades que entrañaba recurrí al soporte magnético que, por otro lado, forma parte de las herramientas de trabajo de muchos analistas, de igual modo que más recientemente el DVD. Por último, quiero anotar que para el análisis me he valido de lo que Casetti y Di Chio llaman “guión *a posteriori*”⁵, y que no es otra cosa que el proceso de segmentación por medio del cual se describe tanto su parte visual como sonora.

FANTÁSTICO Y CANÓNICO

Italo Calvino, en su prólogo de *Cuentos fantásticos del XIX*, dice que “el elemento *espectáculo* es esencial en la narración fantástica”, y añade: “no es de extrañar que el cine se haya alimentado tanto de ella”⁶. Es evidente que Calvino no entiende espectáculo en su acepción usual (de ahí que lo entrecomille), es decir, cualquier acción que se ejecuta en público para divertir o recrear, dado que el teatro, el circo y tantas otras manifestaciones también hacen gala de él en sus funciones. Por tanto, qué sentido atribuye Calvino al término. Al inicio del mismo prólogo, y citando a Todorov (valga la extrapolación literatura-cine), diferencia entre lo fantástico narrativo como “la perplejidad frente a un hecho

4. *Ídem*, p. 54.

5. CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: “Cómo analizar un film”. Barcelona, 1996, p. 43.

6 CALVINO, Italo: “Cuentos fantásticos del XIX”. Madrid, 1995, p. 14.



Figura 1

increíble, la indecisión entre una explicación racional y realista, y una aceptación de lo sobrenatural”; y lo maravilloso, que supone “la aceptación de lo inverosímil y lo inexplicable (...)”⁷. Cuál es, pues, el espectáculo de *Hace un millón de años* si tenemos en cuenta que aceptamos, nosotros como espectadores y los actores como integrantes de la narración, lo inverosímil y lo inexplicable, esto es, la convivencia de fauna prehistórica y seres humanos. Creo que la respuesta viene dada por sí sola. Según lo expuesto nuestro film es maravilloso. Ahora bien, esto no quiere decir que quede descartado el calificativo de fantástico si tenemos en cuenta, además, la definición de Russo respecto a este concepto: “El cine fantástico propone la creación de un mundo paralelo que da su sentido más portentoso a la palabra *diégesis*, esa creación de un universo autónomo y regulado por su coherencia interna, a veces en declarado combate con la lógica de lo cotidiano o las leyes de la naturaleza”⁸. Por tanto, y sin querer entrar en discusiones de tipo conceptual, *Hace un millón de años* quedaría definido como un film fantástico-maravilloso y visionario, en contraposición a lo fantástico *mental*, o *abstracto*, o *psicológico*, o *cotidiano*⁹.

Una vez establecido el género conviene fijar los parámetros narrativos para delimitar su campo taxonómico, para lo que es necesario conocer de antemano

7. *Ídem*, p. 10.

8. *Ídem* 2, p. 105.

9. *Ídem* 6, p. 15.

su argumento. Veamos la sinopsis. Tumak (John Richardson), un guerrero perteneciente a la primitiva tribu Rock, es expulsado del grupo al enfrentarse contra el jefe de la comunidad, Akhoba (Robert Brown), por un trozo de res que han cazado. Vagando por tierra inhóspita, Tumak, exhausto del viaje, se encuentra casualmente con otra tribu que tiene mayor grado de civilización, la comunidad Shell, donde conoce a Loana (Raquel Welch). Diversas desavenencias entre Ahot (Jean Wladon) y Tumak harán que éste abandone la tribu. Tumak deja el poblado y Loana le sigue. Deambulando por tierras desconocidas y habitadas por una muy dispar fauna prehistórica, Tumak y Loana llegan a la tribu del primero, donde Sakana (Percy Herbert) es el nuevo jefe, y al que tiene que desafiar. Entre tanto, y alertados del peligro que corren Loana y Tumak, los miembros de la tribu Shell acuden en su ayuda. Se inician los enfrentamientos; sin embargo, cuando más encarnizada estaba la lucha, erupciones volcánicas y terremotos determinan la conclusión de los combates. Cesada la actividad sísmica se restablece de nuevo la paz.

Hace un millón de años se sitúa dentro de la narración canónica o clásica¹⁰, que como tal presenta una estructura causal doble o dos líneas argumentales. Una contiene un romance heterosexual claramente definido (Tumak y Loana) y otra un campo diferente (Tumak frente a Akhoba primero, Tumak y Ahot frente a Sakana después, etc.). Cada una de estas líneas tiene sus objetivos, obstáculos y clímax. Por ejemplo, nuestro héroe, Tumak, quiere a Loana como compañera y la busca luego de ser raptada por un pterosaurio; pero también desea vencer al nuevo líder de su propia tribu, Sakana, toda vez que éste ha derrotado al antiguo jefe, Akhoba. Ambas líneas argumentales son distintas pero interdependientes y pueden o bien coincidir las dos en el clímax o bien terminar una antes que la otra. En nuestro caso Tumak y Loana se encuentran, luego Tumak se enfrenta a Sakana.

El argumento clásico está dividido en segmentos que varían entre catorce y treinta y cinco secuencias (veintidós en esta ocasión y delimitadas por un simple corte, fundido, encadenado o puente sonoro). A su vez cada segmento clausura o continúa su desarrollo causa-efecto, pero al menos una línea debe quedar en suspenso. Cuando Tumak abandona el poblado Shell Loana lo sigue y sus desavenencias con Ahot clausuran este segmento, pero de nuevo se abre otra vía de desarrollo: el peregrinaje de Tumak, acompañado de Loana, hacia su primitiva tribu. De esta manera mantiene su característica linealidad y el final es contemplado como la lógica conclusión de una serie de acontecimientos.

Por otro lado, la narración clásica tiende a ser omnisciente, es decir, que sabe más que todos los personajes: en el segmento que más tarde analizaré podemos comprobar cómo en el último plano (92, fig. 9) están en cuadro Loana (en la parte inferior) y Tumak (en la superior), pero éste no advierte que Loana se

10. BORDWELL, David: "La narración en el cine de ficción". Barcelona, 1996, p. 157 y ss.



Figura 2



Figura 3

encuentra muy próxima a él tras unos matorrales; rara vez es autoconsciente: en ningún plano se reconoce que la narración se dirija al público; pero, por el contrario, sí es muy comunicativa: el periplo de Tumak, su encuentro con Loana, la lucha por el poder, etc. son mostrados siempre con total claridad, evitando en todo momento la confusión en el espectador y permitiendo seguir sin dificultad la línea argumental. También el estilo se somete a una serie de reglas preestablecidas: la composición anticipatoria o movimiento de cámara que deja espacio en el encuadre para la acción, de tal manera que se prepara la entrada de otro personaje o su movimiento dentro del encuadre, como ya tendremos oportunidad de comprobar más adelante; o la utilización de los planos de referencia. Como dice Bordwell¹¹, este proceder no significa que el espectador clásico sea tratado como material pasivo, sino que éste realiza una serie de operaciones cognitivas que no son menos activas porque sean más habituales y familiares.

UNIDAD DE LUGAR Y PROFUNDIDAD DE CAMPO

Buena parte del metraje de *Hace un millón de años* se filmó en exteriores naturales de Lanzarote y Tenerife. Los conocedores de estos espacios sabrán distinguir entre uno y otro, los que no, por el contrario, no advertirán la diferencia. Sin embargo, en ambos casos, se admitirá que el espacio creado es “global sintético” y lo perciben como único, pero en realidad se trata de “la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentarios que pueden no tener ninguna relación material entre sí. (...) [pero da] la impresión de una cabal unidad de lugar”¹². Martin lo ejemplifica mediante el efecto Kulechov. El entonces director soviético “reunió cinco planos que representaban respectivamente: 1) un hombre caminando de izquierda a derecha; 2) una mujer caminando de derecha a izquierda; 3) el hombre y la mujer se dan la mano; 4) un vasto edificio blanco con una gran escalinata delante; 5) los dos subiendo juntos la escalinata; y aun cuando los planos se hubiesen filmado en lugares muy alejados entre sí (el amplio edificio no era sino la Casa Blanca de Washington, tomada de una película norteamericana, y el plano número 5 se había rodado en frente de la catedral de Moscú), la escena dio la impresión de una cabal unidad de lugar”¹³. Por tanto, una serie de planos llevan al espectador a suponer un todo espacial, que no es real, a partir de la visión de proporciones reales de ese mismo espacio.

En *Hace un millón de años* la profundidad espacial está trabajada en base a la profundidad de campo. Es conveniente no confundir ambos conceptos. La profundidad espacial depende de si la puesta en escena propuesta por el director escalona o no el encuadre en varios planos, independientemente de si los dife-

11. *Ídem*, p. 165.

12. MARTIN, Marcel. “El lenguaje del cine”. Barcelona, 1996, p. 209.

13. *Ídem*.



Figura 4

rentes planos están o no a foco¹⁴. Por el contrario, la profundidad de campo “es la distancia, medida según el eje del objetivo, entre el punto más cercano y el más alejado que permite una imagen nítida (para un ajuste determinado)”¹⁵. Dicho de otra forma, es la distancia entre el plano más cercano y el más lejano respecto al objetivo de la cámara, y en la que todo permanece enfocado. La profundidad de campo será mayor cuanto más reducida es la apertura del diafragma y más corta la distancia focal del objetivo.

UNIDAD DE LUGAR

Una vez aclarados los conceptos sobre los que gira la exposición, es conveniente subdividir el segmento motivo de análisis. Se trata de la secuencia 15, filmada en exteriores y de día. Consta de 92 planos y tiene una duración aproximada de seis minutos. Por cuestiones de agilidad, he obviado hacer una detallada descripción de la secuencia entera. La inicio en el plano 40, aproximadamente hacia la mitad. En las ocasiones que la narración lo permite, agrupo varios planos para evitar una lectura monótona y cansina.

14. BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: “El arte cinematográfico. Una introducción”. Barcelona, 1995, pp. 194-5.

15. AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc: “Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”. Barcelona, 1996, p. 34.

Tras encadenado y puente sonoro, Tumak y Loana abandonan el poblado Rock para reunirse con un grupo de mujeres y niños custodiados por un guerrero afín a Tumak. Lo que en principio parecía una apacible jornada de relajante y tranquilo baño del grupo tribal en un lago, se vuelve súbitamente dramática: el rapto de Loana por un pterosaurio y la consiguiente búsqueda desesperada de Tumak.

La segmentación es la siguiente:

40. Gran Plano General (GPG). Un pterosaurio atrapa entre sus garras a Loana y eleva el vuelo. Sale de campo por la derecha. Tumak entra en campo por la izquierda. Al fondo un lago y una estructura montañosa clausuran el espacio.

(...)

42. GPG. Panorámica de izquierda a derecha y viceversa. El pterosaurio, con Loana entre sus garras, sobrevuela el grupo tribal hasta salir de campo por el ángulo superior izquierdo.

43-50. Tumak y el otro guerrero corren en busca de Loana siguiendo el rastro del pterosaurio. El resto de la tribu espera.

51. GPG. El pterosaurio entra en campo por el ángulo superior derecho. Sus crías, en un roquedal próximo en el centro del encuadre, claman por la comida. El pterosaurio se acerca a sus crías. Al fondo el mar y el cielo.

52. Plano Medio (PM). Loana entre las garras del pterosaurio, que la ofrece a sus crías, situadas en la parte inferior izquierda del encuadre. Loana intenta evitar el acoso de las crías. Al fondo el mar.

53-58. Aparece otro pterosaurio, que disputa la presa. Lucha entre ambos. Se alejan del nido hacia la derecha.

59-60. Tumak y el otro guerrero continúan corriendo.

61. GPG. Los pterosaurios enfrentados entran en campo por la izquierda hasta situarse en el centro del encuadre, cuya parte inferior está ocupada por la orilla de una playa. Loana sigue atrapada entre las garras.

(...)

64-67. El guerrero que acompaña a Tumak cae herido. Tumak prosigue la búsqueda.

68-80. Durante el enfrentamiento entre los pterosaurios Loana cae al mar y es arrastrada hasta la orilla de una playa. Malherida, consigue ponerse a salvo. Entretanto, uno de los pterosaurios cae derrotado.

81. Plano Medio Corto (PMC). Panorámica de derecha a izquierda. Tumak, exhausto, sigue corriendo.

82. GPG. Loana, también exhausta, cae tras un matorral.

83-84. El pterosaurio vencedor vuelve al nido con sus crías.

85. Plano General (PG) frontal. Tumak avanza hacia la cámara hasta quedar en Primer Plano (PP). Mira fuera de campo de derecha a izquierda.

86. GPG. Panorámica de izquierda a derecha de la playa.



Figura 5



Figura 6

87. (Como 85). Un sonido *off* le advierte de la presencia del pterosaurio. Mirada fuera de campo hacia arriba.

88. PG. Nido del pterosaurio, que da de comer a sus crías.

89. (Como 87).

90. (Como 88).

91. (Como 89).

92. PG. Loana, en *scorzo*, yace en la parte inferior del encuadre delante de un matorral. Tras él, en segundo plano y ocupando el ángulo superior derecho Tumak, que sale de campo. Encadenado. La música cesa. Fin de la secuencia.

El efecto Kulechov anteriormente citado mostraba espacios muy distantes entre sí. Pero en el caso que nos ocupa, y a pesar de que Tenerife y Lanzarote son las islas elegidas como *plató natural*, el ejemplo escogido sólo hace uso del espacio de Lanzarote. Aun así, veremos cómo se crea un espacio artificial partiendo de fragmentos del espacio real. En el plano 42 (fig. 1) la panorámica de izquierda a derecha y viceversa nos muestra cuál es el espacio que ocupan los miembros de la tribu. Del 43 al 50 (figs. 2 y 3) Tumak y el otro guerrero corren en busca de Loana, atrapada entre las garras del pterosaurio. En el 51 (fig. 4) el pterosaurio se acerca a sus crías para ofrecerles a Loana como alimento. Nosotros, espectadores conocedores de ese espacio, reconocemos de inmediato que los planos 42 y 51 (figs. 1 y 4) se corresponden con un solo espacio geográfico "verdadero": el Charco de los Clicos y sus inmediaciones. Sin embargo, mediante el montaje, se han intercalado los planos 43 al 50 (figs. 2 y 3) entre el 42 y el 51 (figs. 1 y 4). De esta forma, y aunque seamos plenamente conscientes del "verdadero" espacio que tenemos ante nuestros ojos, damos por cierta la narración fílmica. En verdad el plano 51 (fig. 4), cinematográficamente hablando, no sería más que un contraplano si giramos la cámara 180° con respecto al 42 (fig. 1): es lo que para Noël Burch, refiriéndose a los espacios fuera-campo, y que divide en seis segmentos, se correspondería con el quinto, aquel que se encuentra detrás de la cámara¹⁶.

Pero veamos otro ejemplo completamente distinto al anterior. En el plano 85 (fig. 5) Tumak llega desesperado a la playa de Famara (en el norte de la isla), que mediante plano subjetivo aparece en pantalla (86, fig. 6)). De pronto (87, fig. 7), un sonido diegético externo, el rugido del pterosaurio, le advierte de su presencia y mira hacia arriba fuera-campo. En el siguiente plano (88, fig. 8) el pterosaurio da de comer a sus crías en las inmediaciones del Charco de los Clicos (en el oeste de la isla). Aturdido, pues la correlación de planos da a entender que Loana sirve de alimento (89-91) a los pterosaurios, Tumak da por concluida la búsqueda y regresa. Pero el último plano (92, fig. 9) de la secuencia muestra a Loana muy cerca de Tumak, a la que éste no ve por interponerse un matorral. En esta ocasión el montaje opera de forma bien diferente. Si antes el espacio geo-

16. BURCH, Noël: "Praxis del cine". Madrid, 1979, p. 26.



Figura 7

gráfico verdadero y único era fragmentado; ahora, otro espacio geográfico, verdadero pero fragmentado, se nos muestra como único.

Sea como fuere, “la presencia de dos elementos fílmicos logra producir un efecto específico que cada uno de esos elementos, tomados por separado, no produciría”¹⁷. A este respecto y a propósito de *Filming Othello* (1978) comentaba Welles: “Yago pasa del pórtico de una iglesia de Torcello –una isla de la laguna veneciana– a un estanque portugués, atravesando la costa africana. Cruza el mundo, pasando de un continente a otro, mientras pronuncia una sola frase. Mi Othello se va transformando continuamente. Una escalera toscana y un pretil morisco forman parte de lo que en el film aparece como escenario único... Las piezas del puzzle estaban separadas tanto por el tiempo como por los innumerables viajes en avión...”¹⁸. Resultan curiosas estas palabras de Welles, el director que más influyó en la teoría del montaje de Bazin. El teórico francés fundaba su análisis en la desvirtuación del montaje, y que fuera la representación real del mundo el objetivo primordial del cine. De esta manera su ideología del montaje se oponía radicalmente a la de Eisenstein, para quien el cine no tenía por qué reproducir la realidad sino reflejarla, pero exponiendo un discurso ideológico. Para Bazin la manera de hacer una representación real del mundo era a través de la toma larga y la profundidad de campo, de ahí su admiración por Welles. “Pero

17. *Ídem* 15, p. 66.

18. COSTA, Antonio: “Saber ver el cine”. Barcelona, 1988, p. 257.

no se trata –dice– en absoluto de volver obligatoriamente al plano secuencia ni de renunciar a los recursos expresivos ni a las facilidades que eventualmente proporciona un cambio de plano (...). Cuando Orson Welles –añade– trata de ciertas escenas de *El cuarto mandamiento* en plano único y cuando fragmenta por el contrario extraordinariamente el montaje de *Mr Arkadin*, no se trata más que de un cambio de estilo que no modifica esencialmente el asunto (...)"¹⁹. Por tanto, si el montaje no está realizado en toma larga y profundidad de campo no tiene necesariamente que ser *prohibido*²⁰: "Cualquiera que sea el filme, su finalidad estriba en proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Pero esta ilusión encubre una superchería esencial, ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos presenta de hecho una sucesión de pequeños fragmentos llamados 'planos' cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos 'planificación' del filme. Si intentamos, mediante un consciente esfuerzo de atención, percibir las rupturas impuestas por la cámara al desarrollo continuo del suceso representado y comprender por qué nos son naturalmente insensibles, advertimos que las toleramos porque permiten de todas formas que subsista en nosotros la impresión de una realidad continua y homogénea"²¹.

Como ya se comentó con anterioridad *Hace un millón de años* es un film fantástico. Pero la pertenencia a esta categoría no lo priva de realidad. Estamos plenamente de acuerdo en que hay una "traición" a la historia y como espectadores asumimos de antemano que estamos ante algo irreal. El propio título del film es indicativo, y aún más explícito lo es en su versión original (*One million years B.C.*). Sin embargo, este anacronismo histórico no resta ni un ápice de realismo a la diégesis fílmica, ni tampoco la utilización de transparencias, *Bluescreen* o sobreimpresión. Como dice Bazin, para la obtención estética es preciso "crear" en la realidad fílmica aun a sabiendas de que está trucada²². El uso del montaje de *Hace un millón de años* es preciso. La secuencia motivo de estudio se inicia, como ya se indicó, en el plano 42 (fig. 1), un gran plano general que muestra en toda su amplitud la coherencia espacial del rapto y posterior huida del pterosaurio con Loana entre sus garras. Luego, la simultaneidad de Tumak, Loana y el pterosaurio está dentro de la lógica estructura que requiere la secuencia, que la clausuran Tumak y Loana en plano general, reafirmando así la fluidez espacial de la acción y su homogeneidad.

En términos gráficos se muestran cualidades cinematográficas tanto de contraste como de continuidad. La panorámica de izquierda a derecha y viceversa del plano 42 se continúa en el siguiente plano mediante una panorámica de dere-

19. BAZIN, André. "¿Qué es el cine?". Madrid, 1990, pp. 77-78.

20. "Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido". *Idem*, p. 77.

21. BAZIN, André: "Orson Welles". Valencia, 1973, p. 69.

22. *Idem* 19, p. 74.



Figura 8

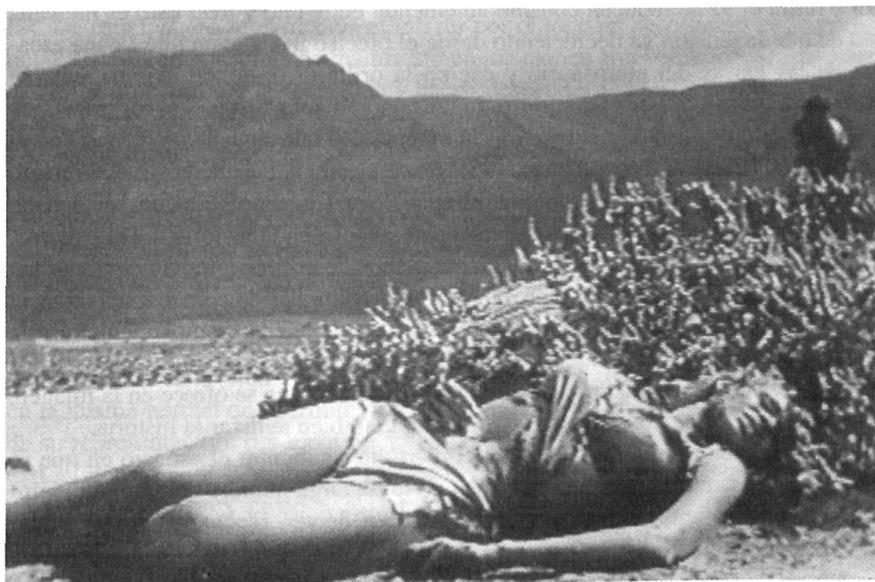


Figura 9

cha a izquierda. En ambos planos el movimiento no sólo corresponde a la cámara, que hace un seguimiento de la acción que se desarrolla dentro del encuadre, sino que ese mismo movimiento es el que siguen los personajes. Sin embargo, esta continuidad es interrumpida en el plano 44 cuando un grupo de mujeres y niños avanza hacia la cámara hasta dejar en PMC a la mujer que lo lidera. En ese momento un ligero reencuadre, que servirá de transición al siguiente (45), inmoviliza la cámara. Ya en el 45 no hay movimiento de cámara, pero los personajes siguen moviéndose dentro del encuadre. En el 46, que repite el esquema del 44, la música cesa brevemente para iniciarse de nuevo en el siguiente. Un segundo ejemplo podemos apreciarlo en aspectos de la puesta en escena en relación con el decorado, pero ahora no hay continuidad sino contraste. Desde el plano 51 hasta el 92, en que convergen Tumak y Loana, hay una evidente oposición entre el espacio que recorre el primero, siempre relacionado con tierra firme, frente a la segunda, que se corresponde con el mar.

Las relaciones rítmicas del montaje denotan la formación de una estructura que puede percibirse, por ejemplo, en la mayor o menor duración de los planos, haciendo que el *tempo* permanezca estable, se acelere o desacelere. La mayoría de los planos analizados tiene una duración entre uno y cuatro segundos, excepto los 42, 50, 59, 66, 75, 77, 80, 82, 84, 86, 90 y 92, cuya duración varía entre los cinco y ocho segundos, salvo el 42 que tiene una duración de quince segundos. Si observamos detenidamente esta relación numérica comprobamos que entre el 42 y el 75 los planos intermedios oscilan entre seis y ocho, mientras que a partir del 75 y hasta el 92 se reducen considerablemente: entre uno y tres. Esto es indicativo de que la tensión va decreciendo desde el preciso instante en que Loana escapa de las garras del pterosaurio y cae en la orilla (75), donde teóricamente se encontrará a salvo. Por el contrario, la tensión aumenta desde el preciso instante en que el pterosaurio desaparece tras la montaña, al que siguen en una desesperada carrera Tumak y su compañero (43). Esa apresurada búsqueda sirve al mismo tiempo para establecer un montaje elíptico, aquel que presenta una acción de forma que consume menos tiempo en la pantalla que en la historia. La elipsis creada para esta ocasión se realiza mediante planos de acción complementaria²³: los planos del acercamiento del pterosaurio al nido para dar de comer a sus crías, el posterior ataque de otro pterosaurio, etc. sirven de acción complementaria a la carrera de Tumak y su compañero; de tal forma que el espacio que separa a éstos del nido es en el argumento bastante más largo de lo que se ofrece en la imagen. De esta manera la economía narrativa faculta también agilizar la historia.

La utilización del montaje analítico permite segmentar el espacio en que se desarrolla la acción. Dudo mucho que una toma larga hubiese creado, por ejemplo, la desesperación y la tensión que acabamos de ver, especialmente si se trata de un rodaje en exteriores como en esta ocasión. Esa segmentación contribuye a

23. *Ídem* 14, p. 260.



Figura 10

manipular el espacio creando otros nuevos. Sin embargo, nunca pierde homogeneidad, a la que contribuye de forma decidida la abundancia de planos generales. De esta manera se evidencia el interés por el todo en detrimento de lo particular. Es así como se pone de manifiesto en los planos antes señalados, que marcan el ritmo dentro de la secuencia y hacen descender la tensión hacia su final.

PROFUNDIDAD DE CAMPO

La perspectiva es el método de crear la ilusión de alejamiento espacial sobre una superficie plana. Se trata por tanto de una representación ilusoria y ficticia. Por medio de la perspectiva esa superficie plana es negada desde el punto de vista visual y sobre ella se proyecta un espacio figurado sobre el que se sitúan los objetos. “Como han observado, entre otros (desde puntos de vista muy diferentes), Ernst Gombrich y Rudolf Arnheim, las artes representativas se apoyan en la ilusión parcial que permite aceptar la diferencia entre la visión de lo real y de su representación; por ejemplo, la perspectiva no da cuenta de la binocularidad... La historia de la pintura ha conocido muchos sistemas representativos y de perspectiva que, muy alejados de nosotros en el tiempo y el espacio, nos parecen más o menos extraños”²⁴. En efecto, cada periodo histórico ha estado condicio-

24. *Ídem* 15, p. 30.

nado por diferentes percepciones visuales, dependiendo tanto de los legados culturales que actúan sobre los mecanismos de visión como de las concepciones espacio-temporales: desde la perspectiva en el mundo antiguo y medieval hasta los artificios perspectivos en la Edad Moderna (anamorfosis, cámara oscura...), pasando por la perspectiva *artificialis* del *quattrocento* y sin olvidar las del mundo oriental, especialmente China e India²⁵. La perspectiva fílmica es continuación de la monocular o *artificialis*, que se basa en la intersección de la pirámide visual. Un haz de líneas converge en un punto (punto de fuga) formando una pirámide, cuyo eje une el ojo que percibe la realidad (punto de vista) con el punto de fuga. La base de la pirámide resulta de su corte por un plano perpendicular al eje. Como todas las caras de la pirámide son triángulos, en los diversos planos de profundidad el tamaño irá disminuyendo proporcionalmente a la distancia.

En el campo pictórico el artista goza de cierta libertad para crear esa ilusión de profundidad. Los problemas con los que se enfrenta el fotógrafo para el mismo cometido aumentan, dado que se interpone un artefacto mecánico, la cámara, entre él y el motivo de representación. El fotógrafo ha de tener en cuenta una serie de parámetros, pero esencialmente dos: la cantidad de luz que entra por el objetivo (apertura del diafragma) y la distancia focal. En cine los problemas son los mismos pero con una dificultad añadida. Aquí la cámara filma a una serie de personajes que se mueven y, al mismo tiempo, ella también se desplaza. La realización en profundidad de campo combina a la perfección el plano general con el primer plano, “agregando acuidad de análisis y capacidad de conflicto psicológico ante la presencia del mundo y el entorno de las cosas en encuadres de excepcional intensidad estética y humana”²⁶. Esta concordancia en la escala de planos permite crear en ciertas circunstancias situaciones de ahogo o encarcelamiento, o una realización longitudinal. Veamos un ejemplo: desde el plano 17 (fig. 11) (momentos antes de que Loana sea atacada por el pterosaurio), hasta el 42 (fig. 1) (el pterosaurio con Loana entre sus garras vuela y sale de campo por el ángulo superior derecho). Normalmente estas situaciones son ejemplificadas en los manuales al uso con las famosas secuencias de *Ciudadano Kane*, donde los techos juegan una importante labor en la sensación claustrofóbica. Sin embargo, en *Hace un millón de años* no existen cubiertas ni paredes que acoten el espacio. Estamos ante un decorado en exteriores; y no obstante, esto no es óbice para que sintamos la misma impresión, que se consigue no sólo mediante la profundidad de campo sino con el propio decorado natural. Éste clausura y enmarca ese segmento, lo envuelve, formando un todo homogéneo. En cuanto a

25. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: “Introducción general al arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas”. Madrid, 1990, pp. 255 y ss.

26. *Ídem* 12, pp. 178-9.



Figura 11

la realización longitudinal es claramente perceptible en los planos 5 (fig. 10) y 15 (fig. 11). En el primero, los integrantes de la tribu realizan diversas tareas mientras Tumak y Loana se acercan hasta quedar en el centro del encuadre junto a otro guerrero. Loana, en un movimiento oblicuo de derecha a izquierda, se acerca a la cámara y sale de campo. En el segundo, el grupo tribal disfruta del agua. A la izquierda del encuadre un guerrero, situado de espaldas a la cámara, ayuda a algunos miembros a salir del lago. A la derecha, Loana sale del agua y se acerca a cámara hasta sentarse, ocupando el lado derecho del encuadre.

Aquí el empleo de la profundidad de campo inserta a los personajes dentro del decorado, al tiempo que enfatiza el drama psicológico mediante la inmovilidad de la cámara: en el plano 92 (fig. 9) Loana, en *scorzo*, ocupa la parte inferior del encuadre; Tumak, en la parte superior derecha no la ve, pues un matorral se lo impide, razón por la cual da media vuelta y regresa pensando que ha sido pasto del pterosaurio. Sin embargo, el plano 15 (fig. 11) no valoriza el drama pero sí lo anuncia: Loana, con su desplazamiento hacia cámara hasta colocarse de espalda en primer plano, no sólo está centrando la atención del espectador sino que además avisa del peligro que posteriormente correrá. Pese a la inmovilidad de la cámara el director está lejos de hacer teatro filmado; y ello por dos razones: las tomas no son largas, con lo que se agiliza el punto de vista, y la profundidad de campo, que compensa el estatismo de la cámara con un dinamismo dentro del encuadre. Si a esto añadimos la particular disposición de los diferentes elementos que integran el encuadre, se establece un juego visual con el espec-

tador de reconocimiento y búsqueda de equilibrio en la composición. Véase si no el plano 8 (fig. 12): al margen del movimiento longitudinal que Tumak hace hacia cámara, Loana, situada en el margen inferior izquierdo agitando los brazos en el agua y reclamando la presencia de Tumak puede parecernos, en primera instancia, una composición desequilibrada, con tendencia a desviar la vista hacia la izquierda, adonde se dirige Tumak; pero la propia presencia de éste, ligeramente a la derecha lo compensa; al fondo y a ambos lados, en un último plano, el resto del grupo establece un nuevo equilibrio, donde el espacio abierto de la izquierda es igualado a la derecha con parte del decorado natural. Lo mismo puede comprobarse en el último plano (92, fig. 9): el *scorzo* de Loana en primer plano, seguido del matorral que la esconde de Tumak y su posición en el ángulo superior derecho, establece una clara línea diagonal de izquierda a derecha hacia donde dirigimos la mirada, pero el decorado natural, mucho más visible a la izquierda nivela el encuadre.

El decorado puede ocupar un primer plano o también ser un simple receptáculo donde se desarrollan los acontecimientos. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa se convierte en primordial e incluso en muchas ocasiones sobrepasa a los actores: los planos 42, 43 y 47 (figs. 1-3) envuelven a los personajes de tal forma que en ese momento pasan a ser el motivo narrativo principal; tal es así que parece un recipiente del que no hay escapatoria posible. Por su parte también el color puede transformarse en un importante y decisivo componente del decorado. La uniformidad colorista de los planos 42 y 43 (fig 1 y 2) contribuye claramente a imprimir esa sensación de ahogo de la que, en apariencia, no hay salida. Sin embargo, no siempre ocurre de esta manera. En el plano 8 (fig 12) la mitad inferior del encuadre está ocupada por una laguna azulada. Este color frío normalmente tiende a absorber la luz, es entrante y se aleja del espectador; por el contrario el color cálido de Loana expande la luz, es saliente y avanza hacia el espectador. Por tanto, se establece una oposición de contrarios en torno a la aceptación y el rechazo, que quedará más tarde remarcada cuando Tumak y el resto de la tribu entren definitivamente en el agua mediante un movimiento longitudinal, acentuando de forma inequívoca la profundidad de campo. Como en la pintura, el cine interviene en las dimensiones de alto y ancho, y se extiende en superficie. Pero ese carácter bidimensional no lo priva de reproducir, a través de ilusiones ópticas, la tercera dimensión, la profundidad, creando de esta forma apariencia volumétrica. Pero aquí los cuerpos no destacan en relieve sobre la superficie plana del cuadro por la gradación de luz y sombra, haciendo que cobren bulto y corporeidad, sino por el movimiento longitudinal que ejercen respecto a la cámara. O también recurriendo al *scorzo* (92, fig. 9), ese recurso plástico que presenta a los objetos o personajes en posición perpendicular u oblicua con respecto al encuadre y cuyo fin es introducir al espectador en profundidad y reforzar los valores escultóricos.

Esta forma de “montaje en profundidad tiene una mayor carga semántica que



Figura 12

el analítico. No es menos abstracto que el otro, pero el suplemento de abstracción que aporta al relato le viene precisamente de un aumento de realismo. Realismo ontológico, que devuelve al objeto y al decorado su contenido existencial, su carga de presencia; realismo dramático, que se niega a separar al actor del decorado, el primer plano del conjunto de la escena; realismo psicológico, que vuelve a situar al actor en auténticas condiciones de percepción, nunca determinadas a priori²⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREW, Dudley: "Las principales teorías cinematográficas". Madrid, 1992.
AUMONT, Jacques y MARIE, Michel: "Análisis del film". Barcelona, 1993.
AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc: "Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje". Barcelona, 1996.
BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón: "El cine de ciencia ficción. Una aproximación". Barcelona, 1993.
BAZIN, André: "Orson Welles". Valencia, 1973.

27. *Ídem* 21, p. 72.

- BAZIN, André: "¿Qué es el cine?". Madrid, 1990.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: "El arte cinematográfico. Una introducción". Barcelona, 1995.
- BORDWELL, David: "La narración en el cine de ficción". Barcelona, 1996.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: "El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960". Barcelona, 1997.
- BRESSON, Robert: "Notas sobre el cinematógrafo". Madrid, 1997.
- BURCH, Noël: "Praxis del cine". Madrid, 1979.
- CALVINO, Italo: "Cuentos fantásticos del XIX". Madrid, 1995.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: "Cómo analizar un film". Barcelona, 1996.
- COSTA, Antonio: "Saber ver el cine". Barcelona, 1988.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: "Introducción general al arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes decorativas". Madrid, 1990.
- MARTIN, Marcel: "El lenguaje del cine". Barcelona, 1996.
- RUSSO, Eduardo A.: "Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia". Buenos Aires, Barcelona, México, 1998.
- REISZ, Karel: "Técnica del montaje cinematográfico". Madrid, 1980.
- VILLAIN, Dominique: "El encuadre cinematográfico". Barcelona, 1997.