

Napoleón de Abel Gance

Rolando Matthei

De acuerdo con el principio de incertidumbre de Heisenberg, no es posible conocer, a la vez, la posición y la velocidad de una partícula. Este mismo principio, a escala, muestra que un fotograma bien puede capturar nítidamente un objeto, o bien puede dar indicios sobre su movimiento a partir de la estela que deja.

El acierto del cine, del cinematógrafo, estuvo en su capacidad para eludir esta última maqueta. Lo hizo, sin embargo, con cadenas: nunca más pudo separar instante y movimiento. «Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado», escribió Walter Benjamin al referirse al Cine, el que lleva mayúscula, como un arte táctil, de choque.

Así, se tuvo que esperar a que la emancipadora práctica del montaje se volviera autoevidente para entender que la continuidad del mundo físico difería de la continuidad que se proyecta sobre el telón. O, como dijera Heisenberg, para entender que la realidad objetiva se había evaporado.

§ Editor general de la revista *Fuera de campo* y crítico de cine.

Cine y velocidad

A diferencia de las técnicas de ralentización, dependientes de las herramientas de la época, la perspectiva de aceleración era una decisión tomada en la sala de montaje. Para la primera, solía alterarse el mecanismo de la cámara para que esta realizara más registros que lo usual en la misma cantidad de tiempo, de modo que, al ser proyectados a veinticuatro fotogramas por segundo, la imagen aparentaba moverse más lento.

Por el contrario, la aceleración conllevaba una elección que consistía en retirar fotogramas de la secuencia. Esta elección, sin embargo, debía ser cuidadosa, ya que una consecuencia de la descripción que Benjamin hiciera del Cine es que no hay choque más devastador que aquel que se produce a alta velocidad. Si muchas imágenes eran desechadas, se corría el riesgo de que, incluso sobre el telón, se rompiera la continuidad.

El *Napoleón* de Abel Gance

La película *Napoleón* de Abel Gance, estrenada en 1927, introdujo una larga lista de ideas revolucionarias en su experimental tratamiento. Quizás la más sorprendente fue la técnica de la polivisión: consistente en la multiplicación de la pantalla en tres, ella no solo lograba aumentar el tamaño de la imagen proyectada, sino que también permitía tratar la película como un tríptico. Otras tantas técnicas introducidas fueron el uso de cámara en mano, la utilización de cámaras simultáneas o el sumergimiento de estas bajo el agua. Pero dado el tamaño, el peso de las cámaras o el peligro que conllevaba, hay un recurso que no pudo incluir: la perspectiva de una bola de

nieve impactando contra un niño durante la famosa primera batalla de Napoleón.

Pero el Cine no es solo imágenes en movimiento y, si hay un aspecto esencial que lo diferencia de otras artes, es la estructura de selección y reorganización de secuencias llamado montaje. Como no era posible filmar desde el «punto de vista» de una bola de nieve, Abel Gance lo construyó en el proceso de edición.

El efecto de bola de nieve

Para simular el impacto de una bola de nieve, Abel Gance tuvo que escoger fotogramas que fueran capaces de dar cuenta de la velocidad de aquella desde la visión entregada por la cámara. En un ambiente del todo nevado y con un lejano horizonte rocoso en el techo del cuadro, el plano medio corto de un niño constituye la primera imagen. Tras el chico, una mancha que, en vista de la imposibilidad de Heisenberg solo puede ser movimiento, parece describir en su estela la carrera de otro muchacho que amenaza con escapar del campo visual.

La segunda imagen mantiene el fondo, aunque el niño pasa a un primer plano y, esta vez con sus ojos cerrados, recibe el golpe de la bola de nieve que se le viene encima. El chico de su izquierda ya no está en el campo, pero a su derecha se ven tres o cuatro nuevas figuras que, en movimiento, indican la presencia de un grupo que antes éramos incapaces de ver.

Como indica nuestra maqueta de Heisenberg, una cámara bien puede captar la posición de un objeto, o bien puede percibir su movimiento. Resulta interesante, entonces, que Abel Gance escogiera dos fotogramas que se encuentran dentro del

segundo grupo de posibilidades. Para superar la obstrucción de Heisenberg, Gance aprovechó el movimiento interno de cada fotograma para que, al unirlos, se aceleraran.

Queda algo pendiente: esta construcción no requería, para funcionar, de un niño. Bien podía ser, por ejemplo, un molino de viento o un espantapájaros, pues lo único que necesitaba, en términos estrictamente técnicos, era una figura en movimiento. En la primera imagen, no obstante, el muchacho interactúa de una forma que no podría hacerlo un objeto inanimado: mira directamente al lente de la cámara.

Romper la cuarta pared es una elección compleja a la que se enfrenta quien la realiza. Sea por motivos estéticos o argumentales, siempre (o casi siempre) implica una reacción incómoda por parte de quien ve la película. No obstante, consciente o inconscientemente, Gance escogió dejarla de lado. Y es que la ruptura de la cuarta pared no es una consecuencia física de la interacción visual, sino que una decisión de sostener la mirada en el tiempo.

El Cine de los tiempos Gance (el que vino después de Heisenberg) ya era consciente de las tesis sobre instante y velocidad, pero faltarían años para que entendiera que el movimiento y el tiempo son fenómenos relativos.