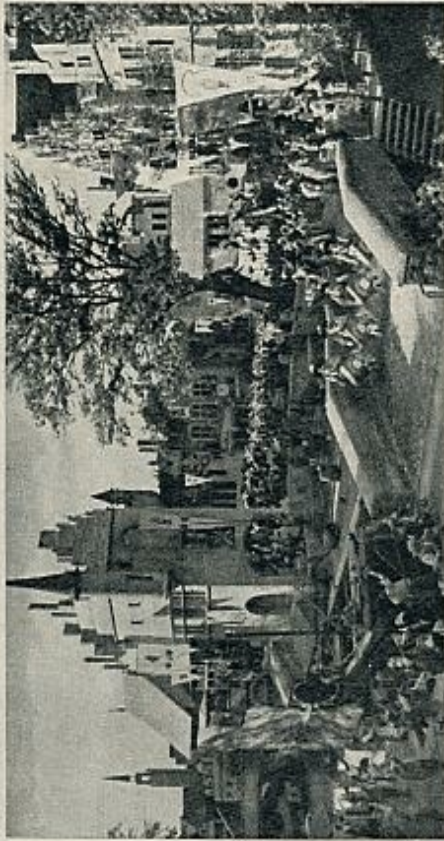


«Cantando bajo la lluvia», de Gene Kelly y Stanley Donen

sus números musicales, tenía que ser un cantante o bailarín; la acción se creía obligada a situarse en un ambiente teatral que diese vía libre y natural. Todo se confiaba, así, al gran espectáculo pleno de esplendor, de lujo y de barroca composición. Por ahí se llegaron a conseguir verdaderas maravillas de abstracción visual, hechas con medios concretos, principalmente vestuario, decorados y hermosas mujeres. La revolución, en la que es primera figura Gene Kelly, prescindió de esta realidad obligada, y el actor podía cantar y bailar, aunque fuese un marinero, un turista, un pintor, un ciudadano cualquiera; también se libera de la comedia sofisticada y puede ser drama, tragedia. El «musical» pertenecía a otro mundo fuera de la realidad y, sobre todo, tenía otro ritmo propio que justificaba plenamente ese mundo. Es decir, y esto es lo fundamental, se acogía a la lógica y a la realidad del tiempo cinematográfico con sus leyes propias y sus intrínsecas necesidades. El realismo estaba superado con todas sus restricciones y exigencias limitadoras. Entonces se podía llevar la danza, la canción y la música a la plena realidad, sin que ésta los cortase. No se preocupaba el gran espectáculo deslumbrador. Por el contrario, se iban a buscar, con mucha frecuencia —a veces luchando, con los criterios de la productora— los lugares reales donde la

acción se desarrollaba: Nueva York, París o el campo. Porque todo ello iba a sufrir la gran metamorfosis de transformar lo real en la irrealidad del ritmo musical del tiempo cinematográfico, con sus leyes propias, que aquí adoptan las de la danza, la canción y la música. Todo se revaloriza en funciones de esta otra dimensión fundamental, porque la película es, ante todo, música. Es lo que Gene Kelly ha llamado «el film-danza», donde todo danza, desde la acción a los decorados, a los personajes... Todo tiene que estar en atemporo de baile, incluso lo que no está bailado ni cantado. El film entero entra en otro ritmo y, por ello, todo cobra otro significado, incluso lo más realista. Así, se hace ballet con una calle donde transitan las gentes y los vehículos, se baila con un maniquí o con una escoba, se canta y danza el hecho más vulgar de la lluvia que cae sobre la ciudad. El realismo salta sobre el realismo, sin negarlo, sino llevándolo a la dimensión fundamental del ritmo cinematográfico.

Naturalmente, la cámara ya no es el punto de vista del espectador, para entrar cada vez más en la escena, al modo de la clásica revista musical, superación, en este orden, de la danza y danza con el danzarin. Pero, sobre todo, el film tiene totalmente este tiempo de danza, es-



La entrada de las tropas españolas

al supuesto ejército español, instándole a que pase de largo, por respeto a tal desgracia local. El alcalde se hace el muerto y debe permanecer en el lecho mortuorio hasta que las tropas se marchen. Así se hace; la alcaldesa, toda de luto, sale a recibir a los «invasores», que resultan ser unos gentiles caballeros españoles, especialmente el duque, que va de embañador. Pero éste hace saber que sus tropas están agotadas, y que permanecerán en el pueblo, aunque el menor tiempo posible. Las mujeres se aprovechan de la forzosa pasividad y del miedo de los hombres, para entregarse a una fiesta galante con los españoles, en manifiesto deterioro de la honorabilidad de sus maridos. El supuesto muerto y los hombres, dedicados a velarle, tratan de poner orden, indignados, pero renuncian ante cada intento, también asustados. Cuando las tropas se marchan, las cuestiones aldeanas han quedado resueltas por el duque, y tanto las mujeres de la ciudad como los soldados españoles mantendrán de aquella visita los mejores recuerdos.

La intención crítica es manifiesta para sus compatriotas, pero también tiene un carácter general. Quiere mostrar —según dice Feyder— que los países no tienen que ser siempre heroicos, y que el espíritu guerrero no es siempre posible, ni mucho menos lo mejor. Las resonancias militaristas de la guerra de 1914 —en la que Feyder tomó parte y fue herido— le dictan esta venganza y esta burla del héroe. Así, en el origen de la concepción del film, está la idea. Concepción netamente francesa,

racionalista. La idea del anti-héroe, del antimilitarismo, que en su lado positivo es el pacifismo. Esta idea se aplica, como una marca de fuego, sobre el otro gran elemento: la realidad de la vida y de los hombres. La idea del héroe y de las glorias guerreras se lanza contra unos pacíficos y regales burgueses, con su vida diaria fácil, alegre, bastante vulgar y a ras de tierra. Del choque de estos elementos, de la idea contra la realidad adversa, nace la sátira. Como Don Quijote, empujado en vivir libros de caballería, cuando la realidad de la vida se lo niega. El contraste está expresado desde el primer momento. Esos buenos tenderos hacen ejercicios militares en la plaza del pueblo, comodamente, creyendo que marchan por un camino heroico. Y de pronto, ese camino y ese guerrero aparecen de verdad, clavando con un puñal su mensaje, sobre la mesa, haciendo saltar a los pacíficos comerciantes de su imaginaria ruta bélica. Y a partir de este choque de la idea contra la realidad —mecanismo esencial de la sátira— todo el film se desarrolla en estas líneas, con moderación y con gracia. Feyder va trazando la fina, aguda, alegre sátira del mundo francés. Y es el milagro del espíritu francés. El tremendo drama histórico de las guerras de religión, la epopeya de la grandeza española y del Imperio donde no se ponía el sol, la lucha heroica del pueblo flamenco por su independencia se transforma bajo el toque mágico del espíritu. Y se convierten en kermesse, con la alegría de un cuadro de Franz Hals, y el per-

VILLEGAS LOPEZ

hecho detallismo de los intimistas holandeses. Y esta bella, alegre, romántica fantasía histórica está pintada como un magnífico fresco de época, con una composición y una belleza plástica como muy pocas veces se ha logrado en el cine. Nada de vuelo, nada de epopeya, nada de grandilocuencia ni retórica. Es el contrapunto exacto de la fantasía y el realismo lo que hace de «La Kermesse heroica» la reconstrucción histórica perfecta, la película reconstrucción histórica francesa que tiene alma, y la única en el mundo, hasta entonces, basada por el alto vuelo de la gracia.

Naturalmente, esta idea central tiene su contrapunto. Spzak y Feyder quizá no supieron prever. Surge a través de todo ello un inesperado elogio del guerrero y una burla de los burgueses. El pacifismo tiene así su reverso. Pero lo que se vio, en la película, fueron las alusiones más inesperadas. Se le calificó de film de inspiración nazi o el embajador de Francia en Berlín temió que el público alemán viera en ella una alusión a la ocupación del Ruhr por las tropas negras francesas. Pero donde el film levantó tempestades de protesta fue en los Países Bajos, en la patria del argentinista y el realizador. Destrucción de la pantalla y bombas, cargos de la policía, arresto de espectadores... Feyder se defendió: «Yo intentaba explicar a un público, que se acuerda mal de su historia, que Felipe el Hermoso nació en Brujas, y Carlos V, en Gante; que Felipe II imitaba a los belgas en sus comportamientos, que los reyes de España no eran los que se hablaban en el idioma de Bélgica, sino que eran los soberanos belgas los que, por el contrario, se hablaban en el idioma español, porque un día se habían encontrado España y las Américas en la herencia de sus esposas. Intenté recordar que, desde el tiempo de los archiduques Alberto e Isabel, las milicias reales estaban compuestas en un 90 por ciento de soldados flamencos, explicando que no se trataba en modo alguno de una farsa local, para oponer, en el espíritu burgués, la atracción del bello militar aventurero contra la monotonía, a ras de tierra, de los pequeños comerciantes y sus esposas. No sirvió de nada. La película obtuvo el Gran Premio del Cine en Francia, el Premio a la mejor realización en la Bienal de Venecia, dos reconocimientos del cineasta americano, y el Gran Premio de la crítica japonesa... De cualquier modo, bajo toda interpretación posible, «La Kermesse heroica» es uno de los más bellos films del mundo.

KELLY, Gene'

CORROGRAFO, bailarín, director, actor. Verdadero nombre: Joseph Curran Kelly. Nació el 23 de agosto de 1912, en Pittsburgh.

*Este nombre debe ir antes de «La Kermesse heroica».

KERMESSE HEROICA, LA · KELLY



«Las modelas», de Charles Vidor, con Gene Kelly

(Pen.), Estados Unidos. Sus padres eran canadienses, y su madre, Harriet Curran, fue una actriz destacada. Cursó estudios en la Universidad de Pittsburgh hasta 1933, pero son los malos tiempos de la crisis y debe realizar las más diversas o duras profesiones: albañil, obrero de una fábrica de cemento, actividades comerciales, bailarín... Con su hermano Fred comienza a bailar en clubs nocturnos; poco después funda una escuela de danza y de ballets, los «Gene Kelly Studios of Dance». Simultáneamente sigue cursos oficiales de baile en Chicago. Consigue debutar en Broadway y destaca rápidamente en varias operetas: «Lilabitch Me» (1938), «One for the Money» (1939), «The Time of Your Life» (1940), «Pal Joey» (1941)... Su propósito fue siempre el de convertirse en un gran coreógrafo más que bailarín y actor, y como tal es contratado por el famoso Billy Rose. En 1941 se casa con Betty Blair, que después será destacada actriz, de la que tiene un hijo, Kerry, y de la que se divorcia en 1957, casado con Jeanne Coyne, en 1960.

En 1942 es contratado por la Metro Goldwyn Mayer como actor y allí comienza sus experiencias cinematográficas, haciendo valer, poco a poco, sus creencias sobre la diferencia entre la danza en el teatro y en el cine; también sobre la utilización del color en los films musicales. Es coreógrafo de numerosas películas durante siete años, principalmente en las

VILLEGAS LOPEZ

de Vincent Minnelli, el gran renovador del musical norteamericano: «Ziegfeld Follies», «Hilary», «Un americano en París», «Brigadoon», de las que es bailarín galán. Ya en la época teatral de Broadway, recibe como colaborador y amigo —opuede decirse que como un hijo— a Stanley Donen (nacido el 13 de abril de 1924, en Columbia, Carolina del Sur). Desde 1944, Donen es contratado también por la Metro como ayudante de coreógrafo para los films donde interviene Gene Kelly. Así se encuentran y colaboran, en distintos momentos y circunstancias, los tres grandes renovadores del cine musical: Minnelli, Kelly, Donen. Es inútil intentar la discusión bizantina sobre los méritos individuales y la contribución de cada uno a la gran revolución del musical, que se realiza, en la pasada posguerra, bajo la égida de la Metro y del gran productor del género Arthur Freed. Porque cuando los tres acaban por separarse, el film musical entra en crisis y, en realidad, deben renunciar a la continuación de su obra. La cuestión es que, bajo estos tres nombres, quizá principalmente bajo Minnelli y Kelly, el film musical —la antigua revista cinematográfica— adquiere sus específicas características y ofrece una de las más importantes aportaciones a la historia del cine.

KELLY

mu. Lo demás es anécdota. A esta revolución pertenecen las dos grandes películas que Kelly dirige con Donen: «Un día en Nueva York» (On the Town, 1949) y «Cantando bajo la lluvia» (Singin' in the Rain, 1952). Quizá no tanto, a pesar de sus valores propios, la que dirige Kelly solo: «Invitación a la danza» (Invitation to the Dance, 1953). Con todo ello, el gran cambio se ha realizado.

Como Minnelli y Donen, Kelly entra en el cine cuando la revista musical clásica, cuyo maestro es Busby Berkeley, ha llegado a su colapso y a sus límites (Vase Astaire, Fred). Con ellos, la revista musical se hace en consecuencia cinematográfica, y para ello hay que verificar esta doble transformación, en apariencia contradictoria: saltar sobre el realismo escénico y logro y, a la vez, llevar la acción y la danza hacia este realismo. El cine sonoro, en sus comienzos, debía justificar la música de manera realista y visible: si sonaba un piano, alguien tenía que tocarlo en la pantalla, aunque fuese traido de la manera más ilógica; a fuerza de buscar la lógica. Después vino la música de fondo, ambiental, subjetiva, que no necesitaba de tal coartada. Pero la revista musical siguió presa de este convencionalismo lógico y, si el protagonista debía bailar o cantar



«Un americano en París», de Minnelli, con Gene Kelly

VILLEGAS LOPEZ



«En nombre de la ley», de Kulechov

que no podía realizarse la yuxtaposición músico-visual, porque las tomas de los pies, que marchaban, habían sido filmadas en diversos momentos y los soldados caminaban a distintos tiempos. El ritmo de los pasos, en cada toma, era distinto, los fragmentos no coincidían, y discrepaban rítmicamente de la música. No podía hacerse nada con esa escena. Se me ocurrió entonces el siguiente experimento, que se vio coronado por el éxito. En la mesa de montaje acorté las tomas de esas marchas, hasta que el espectador no tuviese tiempo de apreciar qué acción, y qué ritmo de acción tenía cada cuadro. Después los uní, con sus respectivas longitudes, para repetir mecánicamente uno tras otro. En seguida ajusté la música, no ya a los pasos, no a la composición rítmica que se veía en la pantalla, sino únicamente al montaje, al cambio de cuadro. Resultó así que, a pesar de que en cada vista el movimiento de los pies era distinto, en la pantalla se logró una coincidencia completa con la música, porque había dado predominio al ritmo del montaje. Su combinación con la música expresó la marcha rítmica, aunque en cada cuadro el movimiento estaba filmado arbitrariamente. Claro está que este ejemplo no significa que el montaje destruye el ritmo interior del cuadro o toma: éste debe coincidir armónicamente con el ritmo del montaje, pero en algunos casos el montaje puede ser aprovechado para corregir el ritmo de cada toma, el que se ve en la pantalla.»

De aquí nació la teoría del montaje como sintaxis del cinema, como lenguaje fílmico, y su supremacía sobre las tomas de vistas salidas de la cámara. En los primeros años del cinema soviético, esta idea fundamental se llevó a su extremo, considerándose, por algunos, la tomas de vistas, la parte visual del cinema, como algo totalmente secundario. Pero hay que observar que —como señala Pudovkin y el mismo Kulechov— las tomas o escenas filmadas eran inexpresivas por sí mismas; el gesto neutro del actor o los pies de los soldados, corriendo éstos hasta impedir apreciar su ritmo visual. Si hubiesen tenido un significado expresivo propio, el experimento no habría sido posible, porque el elemento visual del cinema tiene un valor propio, que no puede desdibujarse: lo que hasta entonces se llamó la «etogenia», como base de la expresión cinematográfica (véase *Camado, D'eluc, «El hundimiento de la casa Usbers»*). Pero lo fundamental era cierto —el valor creador del montaje— y sus resultados fecundísimos.

Como realizador, su labor es menos destacable, aunque cuenta con alguna película notable. También aquí parte de los maestros del cinema norteamericano, de Griffith y quizá, sobre todo, de Ince, para llevar al cine soviético el sentido de la aventura, que en aquellos años de revolución, de guerra civil y de batallas contra la intervención extranjera, podía servir perfectamente. Su primera película, en 1918, «El proyecto del ingeniero Priglit», ya citada, es sig-

452

VILLEGAS LOPEZ

te nuevo ritmo, que es el del cinema. Por ello se engañoso suponer una identidad previa entre la danza tradicional y el cinema derivada de que ambos son música corpórea hecha gesto humano. Su origen común es la pantomima, la creación del mundo por el ademán del hombre, con música o sin ella. Pero el ritmo total es otro, el del cinema. Nunca se muestra mejor que en el film musical la diferencia entre lo que es la imagen, con su espacio y tiempo reales, y lo que es el conjunto del film, con su tiempo y espacio cinematográfico. En la primera cabe el ballet preconcibido, anterior a la película misma, pero entonces se separa, casi por completo, de la acción misma, y lo musical quedó insertado en unos hechos de comedia. Por ello habla que justificar lo musical por la comedia. Ahora, la música justifica la acción, que no tiene que ser realista, ni lógica, todo pasa a pertenecer a otro universo: al del ritmo cinematográfico, suprema expresión del tiempo cinematográfico, esencia del nuevo arte, del film.

Es inútil señalar la importancia capital de estas aportaciones. Se están siguiendo ahora —en estos últimos años— con películas como «West Side Story», de Robert Wise y Jerome Robbins, en Norteamérica; «Les parapluies de Cherbourg», de Jacques Demy, en Francia, o «Cuando llegue el gato», de Vojtech Jasný,

KELLY

en Checoslovaquia... Y fuera de lo musical, su influencia ha sido decisiva en la concepción de una nueva tendencia del cine moderno, cuyo máximo exponente son «Hiroshima, miou amours» y «El año pasado en Marienbad», de Alain Resnais, con todas sus consecuencias para el cine actual. Gene Kelly puede decir, con plena justicia, que el «musical» moderno, del que es creador capital, ha sido la única gran renovación del cinema norteamericano de los últimos años. Puede añadirse que de ahí ha partido una de las máximas renovaciones del cinema presente.

PRINCIPALES PELICULAS:

Como actor, bailarín o coreógrafo: «For Me and My Gal», «Pilot Number Five», «La Du Barry era una dama» (Du Barry Was a Lady), 1942; «Thousand Cheers», «La cruz de Lorraine» (The Cross of Lorraine), 1943; «Las modelos» (Cover Girl), coreógrafo, «Christmas Holydays», «Ziegfeld Follies», «Levando anclas» («Anchors Aweigh»), como coreógrafo, 1944; «Living in a Big Way», «El pirata» (The Pirate), coreógrafo, 1947; «Los tres mosqueteros» (The Three Musketeers), Words and Music, «Take Me Out to the Ball Game», coreógrafo y argumentalista, 1948; «The Black and White», «Summer Stock», «Kosika, the Rose»,



«Invitación a la danza», de Gene Kelly

449

VILLEGAS LOPEZ

«Un americano en París (An American in Paris), cineografía, 1950; «The Devil Makes Three», 1952; «Crest of the Waves», cineografía, 1953; «Bridando», cineografía, «Deep in My Heart», 1954; «Las Giris», «Miss Myrtle Morrison», 1957.

Como director, bailarín y coreógrafo: «Una día en Nueva York (On the Town), 1949; «Canzando bajo la lluvia (Singin' in the Rain), 1951; en colaboración con Stanley Donen, 1951; «Invitación a la danza» (Invitation to the Dance), 1953; «Siempre hace buen tiempo» (It's Always Fair Weather), 1955, colaboración con Stanley Donen; «The Happy Road», 1960; «The Tunnel of Love», 1958; «Gigolo», 1961.

KULECHOV, León

TEORICO, director. Nació en 1899, en Rusia. Murió en 1944 (según Lada y Schmitzer). Comienza a trabajar en el cine a los diecisiete años, como argumentista y realizador de trucajes, antes de la revolución bolchevique de octubre de 1917. Arranca, pura, del viejo cine ruso de la época zarista, dominado por temas sombrios, despreciados, llenos de complicados mitos psicológicos y morales. Protorov es el gran maestro, con películas como «La dama de Pique» y «El Padre Sergio», extraordinarios films, muy bien realizados, e interpretados por los grandes actores del cine zarista, como Ivan Mojsukin, Natalia Lisienko, Vera Orlova... La cinematografía zarista venía a ser, en cierto modo, en la línea de la danza, con sus reñidos dramas de sociedad, de hombres perseguidos por los fantasmas de su propia alma y empujados por la fuerza de sus oscuras pasiones. La guerra y la revolución bolchevique apenas hicieron cambiar el rumbo de esta cinematografía, que siguió realizando los mismos temas, con igual estilo, mientras el país cambiaba en torno suyo, de manera completa y radical. Es el grupo que parió para el extranjero y se instala en Francia, para hacer el cine de los rusos emigrados, verdaderamente notable, y que tanta influencia ha de tener en la cinematografía francesa.

En aquel ambiente, el joven Kulechov tiene la intuición de un cinema vivo, dinámico, de aventura, muy semejante al norteamericano de la época. Y así realiza su primer film: «El proyecto del ingeniero Príghis (1918), de aventuras científico-políticas. Pero la guerra civil hace comprender que todo ha cambiado, y se comienza la planificación y estandarización de la cinematografía soviética. Kulechov parte para el frente, y luego funda un grupo de los que es el maestro y del que forman parte Pudovkin, Barmín, Kishlovski, Foguel... A los que entrena como actores, que solo deben ser

KELLY - KULECHOV

materia prima para expresar los propósitos del realizador, según sus ideas cinematográficas, que se esquematizan ya entonces. Es la primera escuela de cinema del mundo, del que nacía después el Instituto Cinematográfico del Estado, a cuya labor siempre estuvo adscrito. En esta escuela realiza films sin película —la escasez de ella era total—, haciéndolos interpretar por completo, pero sin finalizarlos. Con este grupo consiguió, en 1924, realizar su segundo film, ya hecho realidad: «Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques». Después, su segunda película, «El rayo de la muerte», con argumento de Pudovkin. Pero el grupo se disgrega, lo que constituye para Kulechov una dura adversidad.

Aquella gran revolución política y social, esos diez días que comovieron al mundo, dan lugar a todos los experimentos artísticos, más audaces. Por un lado, permanece firme, por algún tiempo, el concepto tradicional del cine ruso, formado una extrema derecha del arte. Por otro, el Proletkult, Lef, Fes, la famosa fábrica del actor excéntrico de Kozintsev y Trauberg, las grandes expediciones documentales de Dziga Vertov... (véase Eisenstein). Kulechov se sitúa en un punto intermedio, pero siempre en el grupo de los renovadores, y ahí va a realizar su obra de experimentación, de retóricos, de enseñanza y de realizador. Por todo ello le será otorgado, en 1935, el título de «Artista de Mérito de la Unión Soviética». Sin embargo, será, durante muchos años, un hombre un tanto oscuro y olvidado, cuyo renombre está vinculado, sobre todo, a sus experimentos y a su labor formadora.

Leon Kulechov ha sido calificado como el padre de la «cinematografía soviética», no sólo por esa labor formadora y pedagógica, sino especialmente por sus teorías y experimentos sobre la forma del film: concretamente, sobre el valor del montaje. Esta fuente originaria brota del cinema norteamericano. Griffith, con «Intolerancia», revela a los cinematografistas soviéticos la capacidad creadora de la combinación de las distintas tomas, sobre el valor intrínseco de esas. Y Kulechov las desarrolla y pone en práctica, iniciando así una nueva era en la concepción del arte cinematográfico. Pudovkin lo ha contado así: «Desde nuestro punto de vista actual, las ideas de Kulechov aparecen como sumamente sencillas y se reducen a esto: En todo arte debe haber una materia y, después, un método para trabajar sobre esa materia, método especialmente adecuado a cada arte. El músico trabaja con los sonidos y opera sobre ellos, creando unas determinadas armonías. El pintor utiliza los colores, combinados sobre el lienzo para crear una imagen en el espacio. ¿Cuál es el material que utiliza el director cinematográfico?». «Kulechov sostenía que en el cine la materia son los fragmentos de película en el método de composición, su unión en un orden creativo concreto. Decía también que en el cine el arte no empieza en

VILLEGAS LOPEZ

KULECHOV



«El proyecto del ingeniero Príghis, de León Kulechov

la interpretación del actor, ni siquiera en la filmación de las escenas; esto no es más que la preparación del material, con que trabajar después. El arte empieza cuando el director une y combina los diversos fragmentos de películas, según el orden en que los monte, obtendrá distintos resultados.»

Para demostrar esta teoría inicial del montaje, Kulechov hizo una serie de experimentos, e él más célebre de los cuales es el siguiente: «Tomamos de una película cualquiera —dice Pudovkin, que ayudó a Kulechov en el experimento— varios primeros planos del famoso actor ruso Mojsukin. Elegimos primeros planos estáticos, en los que no expresaba sentimientos alguno. Los unimos con otros fragmentos de películas, realizando tres combinaciones diferentes. Las expresiones de Mojsukin, que habían sido elegidas, eran, repito, absolutamente similares. En nuestra primera combinación, tras el primer plano de Mojsukin pusimos otro con un plato de sopa, en una mesa. Resultaba evidente que el actor miraba el plato de sopa. En el segundo montaje aparece el rostro de Mojsukin unido a otro plano, con el cadáver de una mujer. El tercero se antepone a una visita de un niño jugando con un oso de trapo. Mostramos estas tres combinaciones de imágenes a un público que no estaba en el secreto, y el resultado fue asombroso. El público aplaudió el género interpretativo del actor: comentó su actitud pen-

sante ante el plato de sopa olvidado, se emocionó con el profundo dolor con que miraba a la mujer muerta y admiró la sonrisa feliz al contemplar al chiquillo jugando. Novoros sabíamos que en los tres casos su expresión era exactamente la misma. Con ello quería demostrar, también, su tesis: «El realizador lo es todo, el actor, nada». En la misma forma, Kulechov inventaba un espacio que no existía, combinando personajes y lugares situados en puntos diferentes, con vistas de archivo, con lo que lograba una unidad de espacio y de tiempo al modo de Griffith (véase «A través de la temporalidad»). Es lo que Kulechov llamó «la geografía ideal del cine».

También crea el ritmo por medio del montaje, en el film, dominando el movimiento propio de cada toma y del sonido o música que ha de llevar. Kulechov pone este ejemplo: «En el film «Horizontes» se me presentó este caso. En una escena, en que se mostraba la instrucción de los soldados en el ejército del zar, mi propósito era destacar como el soldado, situado en el ambiente de esta instrucción, se embutece poco a poco. En un momento dado, en que los soldados marchaban y marchaban, las tomas muestran el andar de los pies en la pantalla, en dirección opuesta: a un lado, al otro, y siempre pies marchando. Hice el montaje de esa escena a simple vista, pero cuando quise dar un ritmo a ese fragmento y ajústale la música, sucedió