

V. Perkins
EL LENGUAJE DEL CINE



4.^a edición

NANCY
TAHL
FUNDAMENTOS

colección **ARTE** serie CINE

A través de obras tan significativas como puedan ser, entre otras, las de Eisenstein, Nicholas Ray o Alfred Hitchcock, PERKINS nos propone un auténtico análisis de lo que supone el cine como lenguaje artístico autónomo. En cada caso discute los logros y pretensiones del director.

Pero sobre todo, lejos de los escritos superficiales y en su mayor parte literarios con que los críticos abordan el Séptimo Arte, el autor define lo que es una "buena película", proponiendo una serie de criterios para el enjuiciamiento y conocimiento de un film.

En este estudio sobre un área tan frecuentemente ignorada, PERKINS muestra cómo una teoría sintética puede dar forma a una experiencia cinética y crear una estructura para lograr un criticismo que permita valorar un sinfín de realizaciones.



9 788424 502065

EDITORIAL FUNDAMENTOS

V. F. PERKINS

EL LENGUAJE DEL CINE

EDITORIAL FUNDAMENTOS
COLECCIÓN ARTE

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo a través de diversas ONGs.

Título original: *Film as Film*
Traducción: Ramón Font

© V. F. Perkins

© 1976, Editorial Fundamentos
En la lengua española para todos los países
Caracas 15. 28010 Madrid
☎ Tel. 319 9619. Fax: 319 5584

Primera edición, 1976
Cuarta edición, 1997

ISBN: 84-245-0206-X
Depósito Legal: M- 10 464 - 1997

Impreso en España. Printed in Spain
Impreso por Omagraf, S.L.

Diseño gráfico: Cristina Vizcaino

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

5. EL MUNDO Y SU IMAGEN

La diferencia crucial entre "el acontecimiento natural y su apariencia en la pantalla" no es física sino psicológica. El medio cinematográfico no puede volverse nunca "demasiado parecido a la vida", hasta el punto de no ofrecer una forma de ficción válida, en la medida en que seguimos siendo conscientes de la distinción entre cine y realidad; es decir, en la medida en que seguimos siendo antes espectadores que partícipes. Aunque la tecnología pueda desarrollar el alcance y la fidelidad de la reproducción cinematográfica de muchas maneras, no puede en cambio duplicar la realidad, puesto que no puede reproducir directamente nuestra percepción de la realidad. Lo que vemos en el mundo depende, mucho más que lo que vemos en la pantalla de nuestra voluntad y antojo. Filmar presupone seleccionar desde un punto de vista determinado y, por lo tanto, restringe nuestra libertad normal para contemplar el mundo, para concentrarnos en aquellos objetos que despiertan nuestra atención e investigar sobre ellos. En el cine estamos obligados a aceptar el punto de vista que se nos da. Nuestra actividad en el cine, si exceptuamos aquellas diversiones fuera de programa como flirtear, provocar incendios y causar desperfectos, es muy limitada. Podemos mirar. Podemos escuchar. Todo lo demás no sale de la cabeza. No podemos atravesar la pantalla para investigar por nuestra cuenta el mundo que el film nos propone. Somos más o menos impotentes en relación con la imagen, porque presenta acciones ya terminadas e impresionadas sobre películas; no nos concede influencia alguna, ni nos permite la posibilidad de intervenir o protestar efectivamente.

Pero por la misma imposibilidad de influir en el curso de los hechos, tampoco hay necesidad alguna en hacerlo. Si carecemos de poder, también carecemos de responsabilidad. Nuestra exclusión de un mundo tan vivamente representado nos exime de la necesidad de considerar aquello que vemos desde una perspectiva de respuesta activa. Podemos observar el progreso de un incendio con mucha más atención cuando no tenemos ni la posibilidad de apagarlo ni la necesidad de escapar. Estamos concentrados al máximo en lo que vemos, porque no estamos obligados a sacrificar la observación al compromiso ni a la huida.

Ver con seguridad es, en parte, ver sin ser visto. Podemos clavar la mirada en los personajes de la pantalla, invadir sus acciones y reacciones más secretas, con una franqueza y persistencia que el decoro nos prohíbe aplicar a la pareja de la fila de enfrente. Sin riesgo ni responsabilidad, el cine se convierte en una zona privilegiada, dentro de la cual la observación y la reacción pueden producirse de un modo totalmente libre sin embarazo. La conciencia de nuestra sumisión al punto de vista dado garantiza el mantenimiento de una "pantalla" entre nosotros y el mundo fílmico. La pantalla, que nos limita, también nos protege. Nuestro distanciamiento a pesar de permitírnos un escrutinio intenso, nada tiene que ver con la objetividad, en el sentido de Bazin y Kracauer. La "imparcialidad de los objetivos" no puede trasladarse a nuestra visión de modo que las ideas previas y la subjetividad desaparezcan. Mientras que la cámara puede captar desapasionadamente un hecho, nosotros, en tanto que espectadores, podemos reaccionar ante ese hecho con los mismos prejuicios en el cine que en la realidad. Si pudiéramos prescindir de lo que sabemos y de nuestro habitual modo de pensar, entonces no podríamos entender un film. Necesitamos nuestras ideas preconcebidas porque el cineasta necesita las convenciones para estructurar y dar sentido a un tipo de visión que está tan divorciado del modo y del propósito normales de la percepción. Si un cuerpo de convenciones, desarrollado y aprendido en tanto que sistema compartido, el cineasta no podría explotar la flexibilidad del cine para alcanzar una libertad de maniobra en el tiempo y en el espacio. Si así lo hiciera, seríamos incapaces de reagrupar las imágenes fragmentadas y hacerlas coherentes, convirtiéndolas en un retrato del mundo.

La capacidad de cualquier medio de comunicación está limitada por la capacidad del "mecanismo receptor". El lento desarrollo de las técnicas cinematográficas en los veinte

primeros años de su historia exige algo más que una explicación tecnológica.

Debemos aceptar también que las convenciones fundamentales sólo podrían establecerse y extenderse progresivamente. Muchos de los recursos del cineasta le resultan al espectador moderno, tan obvios y aparentemente naturales que no requieren un acto de interpretación consciente. Pero, según Balazs, "cuando Griffith proyectó por primera vez un gran primer plano en un cine de Hollywood y una enorme cabeza 'cortada' sonrió al público por primera vez, la sala fue presa del pánico".

Por más recelosos que seamos a este respecto, de lo que no debemos dudar es que la liberación del cine de las limitaciones de la cámara y del ojo fue un proceso difícil, en el que hubo muchos ensayos y errores a ambos lados de la pantalla. A menudo se ha presentado este proceso como una escapatoria de las convenciones teatrales que eran ajenas al cine, pero es posible que este punto de vista subvalore lo teatral como punto de referencia que permite al cine asentarse en el mundo de la ficción. Si las posibilidades narrativas de un medio ideado para representar la realidad en movimiento nos parecen evidentes, es tan sólo porque hemos visto realizadas algunas de ellas. Pero la reproducción de una forma narrativa preexistente, haciendo que el espectador contemplara la representación desde la perspectiva habitual, a través de la "cuarta pared" teatral, puede haber sido un primer paso indispensable en el camino hacia las formas independientes. Entonces, una evolución por medio de "cambios de escena" progresivamente rápidos se vuelve comprensible, al tratarse de una forma de desarrollo de la que podía esperarse que el público fuera capaz de seguir. Análogamente, parece que la movilidad de la cámara estuvo inicialmente ligada a la presentación de escenarios móviles, como coches y vagones de tren, cuyos marcos estáticos eran capaces de estabilizar el paisaje en movimiento. Una vez que el público se hubo acostumbrado a tales efectos, ya estaba listo el camino para una imagen móvil independiente, sin que el espectador quedara desconcertado al contemplar un mundo a la deriva. Aunque se trata de un campo que precisa urgentemente de una investigación detallada, baste con indicar aquí que los nuevos artificios técnicos no llegaron a ser útiles para el cine narrativo hasta que el público se hubo familiarizado con ellos en otros contextos, principalmente en el del reportaje. En éste, la autenticidad garantizada y el curso previsible de los acontecimientos, a menudo conocidos o narrados, proveía al espectador de una base estable que le permitía calibrar las distorsiones del corte brusco en el tiempo y del zoom en el espacio y restablecer la imagen en términos de realidad.

Con tal de que no nos enredemos en rudimentarias ecuaciones con el lenguaje o la escritura, tiene mucho más sentido tratar las convenciones técnicas como una forma lingüística, que orienta las relaciones que establecemos y nos permiten reconstruir un soporte estable para las dislocadas escalas fílmicas de tiempo y espacio. En el cine de ficción, la estabilidad que se hecha en falta en la imagen se atribuye al "universo" fílmico. Todo nos lleva a suponer que dicho universo existe más allá de los límites que en cada momento nos ofrece. Nuestros ojos sólo ven el mundo tal como se nos muestra; nuestros cerebros tienden a verlo con mucha mayor solidez. Al invitárenos a conferir a la realidad de la ficción una existencia más extensiva que aquella que posee en la pantalla, se nos pide que supongamos que el mundo y los hechos que en él ocurren existen independientemente de la cámara, la película y la pantalla. En efecto, se presupone que nuestro principal foco de interés no serán las imágenes, sino los objetos, las personas las acciones y los hechos. Con tal de que sea reconocible, un objeto presentado en una pantalla sigue siendo, en primer lugar y antes que nada, un objeto, y sólo secundariamente es una forma visual.

El principal atractivo del cine radica más en lo que vemos que en cómo lo vemos. Los publicistas cinematográficos, que no suelen ser la gente más aguda del mundo, no tardaron en comprender este hecho. La publicidad de *Judith de Betulia* (1914), de Griffith, era en parte tal como sigue:

Lo más caro nunca producido por la Biograph. Más de mil figurantes y unos trescientos jinetes. Expresamente para la producción se construyó lo siguiente: una réplica de la antigua ciudad de Betulia; la gigantesca muralla que rodeaba Betulia ... Con los efectos espectaculares siguientes: el asedio a las murallas de Betulia; las luchas cuerpo a cuerpo; los mortales ataques de los carruajes a una velocidad vertiginosa... Y por encima de todo, el heroísmo de

la bella Judith.

La teoría cinematográfica tiene toda la razón en seguir este ejemplo, desplazando el centro de interés de lo que la cámara y el film crean a lo que permiten que se cree. Procediendo de esta manera, se reconocerá que la más significativa zona de control del director es lo que sucede en la imagen. Su control sobre los detalles, la organización y el acento de la acción le permite dar un tratamiento personal a la situación que figura en el guión. Ocasionalmente, el tratamiento puede llegar a ser tan personal que invierta la postura del guionista. En *55 días en Pekín* hay una escena en la que Charlton Heston, en su papel de comandante, debe ir a una misión anglicana para comunicar a una niña, huérfana y medio china por parte de madre, que su padre americano ha perecido en la batalla. No es arriesgado afirmar que la-escena fue-concebida por los guionistas como una oportunidad para verter algunas lágrimas fáciles. Pero el director, Nicholas Ray, declina la invitación. Su tratamiento desplaza el centro de interés lejos del patetismo implícito en la situación de la huérfana. Por el contrario: dirige nuestra atención hacia las dificultades de Heston para superar su falta de habilidad en lo que se refiere a los compromisos, responsabilidades o exigencias emocionales. No se comporta como un hombre normalmente reticente en tratar de reducir el choque de la pérdida. No intenta consolar a la niña. Su conducta hace temer porque sus palabras no produzcan una reacción que él no pueda controlar, o provoquen peticiones que no pueda cumplir.

La modificación del acento se produce de diversas maneras. En primer lugar, mediante el uso del diálogo, que sigue un modelo convencional: "Tengo malas noticias para ti". "¿Se trata de mi marido/esposa/hijo/perro? ... ¿Está herido? ... ¿Está... muerto?", etc. Hemos visto, oído y leído esa escena muchísimas veces. Pero aquí está presentada con una diferencia. Es el recurso de Heston para que la niña se autorrevele las noticias. Ella no pregunta por iniciativa propia. Sólo lo hace cuando el embarazoso silencio de Heston la obliga a ello. Cada vez, ella espera que él prosiga tras mascullar una réplica. Cada vez, él calla, como si esperara que ella tuviera bastante con adivinar la verdad sin seguir la conversación.

Heston pone mucho cuidado en evitar el riesgo del contacto físico. Coloca a la niña en el extremo de un banco, mientras que él se sienta, inaccesible y confuso, en el otro extremo. Pocas veces levanta la vista para encontrarse con la inquieta mirada de la niña clavada en él, y cuando lo hace es por un breve instante, prefiriendo dirigirse a la muñeca de trapo que ha agarrado y contempla fijamente.

La dirección de Ray no destruye el patetismo de la escena. Pero el tratamiento que da a la acción física y verbal establece un contrapunto de áspera ironía, que disipa el sentimentalismo que amenazaba a esa secuencia. Al concentrarse en Heston más que en la huerfanita, el director integra la acción lo que pudo fácilmente haber sido un mero paréntesis lacrimógeno. La escena se convierte en una expansión necesaria del retrato que el film hace del soldado profesional, un hombre al que los conflictos físicos directos de la guerra ofrecen una escapatoria ante relaciones humanas más sutiles y exigentes.

No es necesario que el director subvierta el guión para producir un impacto personal reconocible. Es más frecuente que se proponga intensificar un efecto implícito en el guión original. De este modo, nos muestra cuáles son para él los elementos importantes de la acción. En *El noviazgo del padre de Eddie*, la comedia de Vincente Minnelli, al principio hay una escena en la que Eddie y su padre preparan juntos el almuerzo. Es el primer día de colegio de Eddie tras el fallecimiento de su madre. Tanto el padre como el hijo están haciendo un esfuerzo para adaptarse a sus nuevas circunstancias y para ayudarse mutuamente, tratándose con toda franqueza. Cuando su padre le pregunta qué ha hecho por la mañana en la escuela, Eddie responde que no gran cosa: quería hacer una cosa, pero no la hizo; quería llorar.

Durante este breve episodio, Eddie está encaramado en un taburete de cocina, para sacar de la alacena una taza y un platillo. Esta acción no viene dictada en absoluto por el guión de John Gay, sino que presenta la visión que tiene el director sobre ese momento de la relación-entre padre e hijo. En primer lugar, sitúa su luto compartido en un contexto muy común: la cotidiana

rutina doméstica de poner la mesa para la comida. Al mismo tiempo, presenta del modo más directo la extrañeza y vaciedad de su situación: Eddie está realizando algo que, de ordinario, hubiera correspondido a su madre. Asimismo la acción nos informa gráficamente de la situación mental y emocional de Eddie, acentuando la inestabilidad de su equilibrio. La precaria posición física de Eddie sobre el taburete, el cuidado con que maneja los dos objetos frágiles, sirven de contrapunto a sus esfuerzos por mantener el equilibrio emocional.

Es claramente un trabajo de dirección de una gran habilidad. La austeridad de la acción - al responder "Quería llorar" Eddie hace chocar ruidosamente la taza con el platillo - consolida el episodio y lo hace convincente, de suerte que es a la vez muy conmovedor y completamente desprovisto de sentimentalismo. Asimismo, al recalcar la fragilidad emocional de Eddie se nos prepara para una escena posterior en la que se descompondrá a la vista de una carpa dorada muerta. Pero no se trata tan sólo de habilidad. Las acciones elegidas por el director nos ofrecen un punto de vista personal sobre la secuencia. En particular, la decisión de Minnelli de situar una conversación muy cargada en una perspectiva tan ordinaria encarna una postura específica hacia la narración.

La manipulación de la acción es, de todas las funciones del director, aquella que los teóricos cinematográficos (y muchos críticos) han descuidado de manera más regular, pues tienden a considerar la dirección exclusivamente desde el punto de vista de la cámara y del montaje. Lo cual es comprensible, puesto que el director no puede exponerse a que su contribución a la acción sea de una obviedad absoluta. Lo que sucede en la pantalla no debe surgir como "toque" directoral, despegado de la situación dramática; de lo contrario, la credulidad del espectador decrecería o desaparecería. La mano conductora del director sólo es evidente cuando es excesivamente pesada.

Marnie, de Hitchcock, nos ofrece un excelente ejemplo de cómo puede moldearse la acción de modo que sea a la vez "invisible" y de precisos efectos. En dos ocasiones, correspondientes a momentos de crisis, la heroína vuelve su rostro hacia una pared, pegándose a ella como si tratara de fundirse en la obra. A primera vista, ese gesto parece ser tan sólo una manera muy hábil de comunicar al espectador toda la dimensión del pánico de Marnie y no hay duda de que es así. Pero si lo examinamos más detenidamente, ese gesto nos lleva al corazón del personaje y nos orienta hacia el tema central del film. Como podemos ver, la acción es muy infantil, de una gran analogía con el gesto de esconder la cabeza en las faldas maternas, y está relacionado con 'una creencia infantil según la cual haciéndose el ciego uno se vuelve invisible, pues no puede ser dañado por algo que se niega a ver. El mayor error de Marnie -vinculado significativamente tanto con su infancia como con su deseo de protección maternal- reside en creer que se puede escapar a la realidad. La naturaleza destructora de semejante autoengaño es para Hitchcock el tema principal de esta película.

La creación de un gesto significativo incide aquí en lo que he designado como efecto "invisible". El espectador puede entender la acción de la secuencia sin necesidad de darse cuenta de que el recurso expresivo equivale a un comentario relevante. Ello no le exige interpretación alguna. Pero si examina ese recurso y lo relaciona con el conocimiento que tiene de la heroína, la significación del momento cobra una nueva dimensión.

El control del director sobre lo que sucede va más allá de los detalles interpretativos, llegando hasta la "conducta" de los objetos. También éstos pueden tener una función expresiva. En *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray, un funeral se convierte en un intento de linchamiento cuando los asistentes pretenden capturar a los presuntos asesinos del difunto. Emma, hermana de la víctima, cabalga entre la muchedumbre. Al forzar la velocidad de la persecución, el viento le arrebató el sombrero de luto, que es pisoteado en el polvo por los cascos de los caballos. La "acción" del sombrero amplifica nuestra idea del personaje: el dolor por la pérdida de su hermano no es el motivo que guía las acciones de Emma, y su pena ha desaparecido en la excitación persecutoria.

Nada en la historia o el diálogo obligaba al director a incluir una acción así en la secuencia. Fue inventada para comunicar un aspecto particular del carácter de Emma y de sus motivos.

Pero el espectador puede tomarlo como una simple información; dentro del mundo del film, sucedió porque Emma iba tan deprisa, no porque fuera significativo.

A nivel de acción y de imagen, la dirección nos había preparado para ese momento del film. Cuando vemos a Emma por primera vez, ella cabalga en otra persecución. Llega ante el salón de la heroína durante - una tormenta de polvo, mientras el empuje del viento la obliga a agarrarse el sombrero. Cabalgando así, da la sensación de estar en peligro de ser arrastrada por la tormenta.

De ese modo se nos hacía sentir que Emma casi había perdido el control sobre las fuerzas que la empujaban, hecho confirmado y desarrollado por sus acciones posteriores.

La imagen se encargaba de desarrollar la impresión de peligrosa inestabilidad dada por la acción. La llegada de Emma era vista, por la heroína y por nosotros, desde una ventana del primer piso. La sólida tranquilidad de su marco hacía resaltar la turbulencia y la inseguridad de los movimientos de ella: la dificultad de Emma en mantenerse firme quedaba subrayada por nuestro punto de vista, ya que en caso de no conseguirlo desaparecería del encuadre.

El plano citado es un bello ejemplo del equilibrio que la habilidad puede conseguir entre acción e imagen. Ese equilibrio, la delicada relación entre lo que se muestra y la manera de mostrarlo, justifica y exalta la confusa mezcla que se da en el cine entre reportaje, narración y arte visual. Una simple imagen sirve a la vez de reproducción, para mostrarnos qué es lo que sucede, y de recurso expresivo, para recalcar el efecto y la significación de aquello que vemos.

Pero ese equilibrio no alcanzará su justa apreciación a menos que consideremos el cine como una forma sintética, puesto que los elementos de la síntesis carecen de importancia por separado. Las partes integrantes interesan en cuanto las relacionamos, no aisladamente. Un método literario, como el adoptado por la mayoría de críticos informativos, e incluso especializados, reduce la narración cinematográfica a un puro discurso verbal, a partir del cual trata de asignar un valor y una significación a la obra. No se distingue entre el relato fílmico y su sinopsis verbal. Despojado de todo aquello que le aporta la presentación en términos cinematográficos, el ejemplo referido se reduce a algo de tan poco interés como esto: "Emma llega a caballo durante una tormenta de polvo". En el otro extremo de la escala, la teoría ortodoxa, ignorando la "realidad" del film en su búsqueda de efectos "fílmicos" más estridentes, no encontrará significado en la imagen. Esta ni ofrece un concepto visualizado, ni contribuye a un montaje ostentoso. El movimiento de las "luces y formas" no es abstracto ni parasinfónico. Es el movimiento de una mujer real a horcajadas de un caballo real. Se ha procurado que la imagen parezca natural, casi inevitable. Sólo es significativa dentro del contexto de la narración y del desarrollo del personaje, del mismo modo que la imagen del sombrero de Emma tenía valor expresivo sólo en cuanto sombrero de una mujer particular en un momento dado de una historia concreta.

Un método sintético corrige la tendencia literaria del crítico hacia la narrativa portentosa y su tendencia purista hacia la ampulosidad visual. Centra nuestra atención en la función normal del director en este proceso: no la de idear historias ni la de construir formas plásticas, sino la de poner en pie un material dado y organizarlo según una forma significativa. Con el fin de comprender la significación global y no quedarse en aquellos aspectos parciales que se hallan presentes en la sinopsis verbal o el código visual, debe prestarse atención al contenido global del plano, de la secuencia y del film. La medida en que un film gratifica nuestra completa atención es un índice de su nivel de realización.

Consideremos una secuencia de *Carmen Jones*, la versión cinematográfica de Otto Preminger de la comedia musical de Oscar Hammerstein, versión de la ópera de Georges Bizet sobre el relato (no muy) original de Prosper Mérimée. El protagonista, Joe, es un soldado que conduce un jeep por una carretera del interior. Junto a él va sentada su prisionera Carmen, a la que tiene orden de entregar a las autoridades civiles de una ciudad cercana. Durante el viaje, Carmen se insinúa a Joe; cantando, le invita a abandonar su deber y fugarse con ella para divertirse en su local nocturno favorito. La cámara filma el principio de su canción desde el capó del jeep, encuadrando a la prisionera y a su guardián en el marco estable del parabrisas.

Una separación metálica situada en el centro del parabrisas divide la imagen, de modo que cada uno de los personajes queda aislado y encerrado en una jaula visual separada. Pero los movimientos de Carmen rompen la rígida simetría de la imagen. Se desplaza hacia el lado de Joe, atravesando la barrera de su jaula. A continuación, rechazadas sus insinuaciones, se traslada al asiento trasero para ganar libertad de movimientos en un espacio menos restringido. Preminger acentúa la significación de su movimiento mediante un cambio de plano, haciendo que la imagen nos haga compartir la liberación de Carmen. Vista lateralmente, la acción cobra una holgura de la que carecía cuando se hallaba encerrada en el marco del parabrisas. La frescura del encuadre también transmite un sentido mucho más intenso de movimiento, ya que hace intervenir aquello que previamente se había omitido, el rápido desfile del paisaje de fondo. Su forma fluida y variada refuerza la libertad rítmica de la canción de Carmen.

Lo notable de esta corta secuencia es la manera en que el personaje, las ideas y los estados anímicos son visualmente expuestos, sin que la credibilidad de la imagen quede comprometida.

El primer plano empieza como expresión gráfica de la personalidad de Joe. Nos muestra su mundo tal como él quiere verlo -un mundo de orden y de estabilidad. Pero a medida que el plano transcurre, vemos que tal orden es rígido e inhabitable, y la estabilidad artificial, claustrofóbica y algo desprovista de la vida.

A la sumisión de Joe corresponde el desafío de Carmen; la segunda parte del plano nos transmite la visión que ella tiene del mundo de Joe. Ella no quiere confinarse en una disciplina estática. Rechaza las barreras externas; pide licencia para actuar según sus propias necesidades e impulsos. Hace un breve esfuerzo para afirmar su libertad dentro del estructurado mundo de él, rompiendo la meticulosa simetría de su "composición".

En el segundo plano ya ha abandonado el intento. Lo que ahora se nos ofrece es una imagen del mundo de ella, y una contradicción directa con la primera imagen. Este mundo es abierto, vigoroso, fluido aunque también caótico y básicamente carente de objetivos. Está abarrotada de movimiento, pero no existe más que para sí mismo, para saciar un deseo profundo e insatisfecho, sin una dirección definida. La cámara de Preminger saca un gran partido del rápido desfile del paisaje, pero nunca vemos dónde se dirige el jeep. El encuadre lo excluye de nuestra vista, como para sugerir la inexistencia de una meta.

El contraste entre ambas imágenes sintetiza el conflicto entre Carmen y Joe; pero el desarrollo de la secuencia, que nos lleva del mundo de Joe al de Carmen, también nos transmite la progresiva fascinación de Joe.

Una vez más, todo esto es una cuestión de dirección. No es que las imágenes, en tanto que obra del director, estén aisladas del argumento y de la acción; por el contrario, si podemos asignar una significación específica al tratamiento de Preminger, ello se debe a que revela posibilidades latentes en la historia y el diálogo. El significado de las imágenes procede en primer lugar de su coherencia con todo aquello que ya sabemos de Carmen y Joe. (Carecerían de sentido si se tratara, pongamos por caso, de un matrimonio feliz en plan de comida campestre). Pero sobre esta base coherente, la dirección amplía nuestra comprensión de los personajes y de los sistemas de vida que representan.

Procediendo así, transforma lo que en su estado de sinopsis es una situación más bien familiar: señora descarada hace numeritos sin éxito para señor que la reprueba. La canción de Hammerstein es admirable en muchos aspectos, aunque no por su profundidad de miras. En disco (como totalidad del material verbal y musical de la secuencia) "There's a Café on the Corner" es agradablemente provocativa pero poca cosa más. La escena del guión no contiene sugerencia alguna sobre el choque entre modos de pensar y vivir evocado por el film, ni sobre la postura cambiante de Joe. De distintos modos, todo ello queda evocado al pasar del texto a la imagen.

La presencia física de los actores -en particular la abundante sensualidad de la Carmen de Dorothy Dandridge- y nuestra idea previa de cómo se desarrollará la historia, juegan un papel nada desdeñable en la orientación de nuestras reacciones. No es con ánimo de negar el impacto de tales elementos que asigno la máxima importancia al tratamiento de Preminger. Pero si

examinamos la escena según las opciones que se ofrecían al director a la hora de filmar, comprobamos que el guión dictaba poquísimos del tratamiento. Lo único necesario era que Carmen cantara su invitación. Sus acciones y movimientos, las reacciones de Joe, el encuadre y la estructura de las imágenes, el momento de cortar el plano y el método de montaje, todos estos detalles eran de libre elección.

Sin embargo, son precisamente esos detalles los que confieren a la escena su pulso y significado particulares. Incluso la decisión más fundamental, la que condiciona a todas las demás, no era cuestión de argumento sino de tratamiento: no hay nada en la canción ni en la historia que obligue al director a situar la escena en un jeep descapotado que viaje por una carretera interior. Es improbable que la versión de Hammerstein fuera puesta en escena así. En la película podía presentarse con la misma credibilidad en la base militar antes de empezar el viaje, durante una pausa del mismo (en una estación de servicio, por ejemplo), o en un tipo de transporte absolutamente distinto. Cualquiera de estos escenarios hubiera creado una nueva serie de posibilidades para la acción y la imagen. La selección de ese otro decorado y de ese tratamiento encarna una visión de los personajes en el correspondiente momento de su historia.

En *Carmen Jones* los contrastes entre las imágenes abiertas y las cerradas, la acción estática y móvil, están planteados con la idea de conferir a esta versión de la conocida historia una significación específica e inesperada. La narración, el diálogo y la música proceden de una gran variedad de fuentes; el sentido del film de Preminger tiene una fuente dominante: la dirección. Pero importa menos la originalidad o cualquier otra característica del tema de Preminger, que la frescura, la economía y la inteligencia de los medios que sirven para presentar el tema.

Podemos clasificar el mismo punto examinando una imagen de Lord *Jim*, de Richard Brooks. El héroe, un soñador obsesionado por la visión de una grandeza inhumana, se halla en una balsa situada en medio de un río y rodeada por la niebla. Le acompaña Gentleman Brown, el cínico jefe de una banda de degolladores. Brown intenta persuadir a Jim de preparar la huida de una emboscada; sus observaciones aluden repetidas veces a vínculos, reconocidos u ocultos, que hacen de Jim "uno de los nuestros". Mientras hablan, Jim, de cabello rubio y vestido con colores claros, se mantiene erguido mirando la corriente, levantando su mano derecha para apoyarla en el cable de la balsa. Entonces, Brown, que es un tipo moreno y de negra barba, con sombrero hongo y traje oscuro, adopta la misma posición salvo que la mano que levanta es la izquierda. La imagen dura muy poco, pero basta para que apreciemos las implicaciones psicológicas de su estructura: Brown *es* el reflejo tenebroso de Jim, su doble inconfesado, tan opuesto a él que casi es una réplica.

La idea que informa esta imagen difícilmente puede atribuirse al director. Es un aspecto de la relación Jim-Brown que Conrad sugiere en la novela adaptada por el film, y una de las que los estudiosos de Conrad han analizado más minuciosamente. Brooks no inventó la idea, sino la imagen que la expresa en términos cinematográficos. El valor que podemos asignar a la imagen proviene de que es simultáneamente creíble y significativa. La imagen y el significado nacen de una acción verosímil. El comportamiento de Jim y Brown tiene una sólida existencia en el universo del film; la cámara observa sus movimientos y nos transmite la imagen sin tener que forzarla.

En cambio, El *criminal*, de Joseph Losey, contiene una secuencia de prisión en la que uno de los convictos habla, en parte para él mismo, de la manera en que se puede intentar combatir el efecto paralizante de una larga sentencia. La cámara se desplaza hacia él mientras habla, de manera que gran parte de sus monólogos corresponde a un primer plano. Simultáneamente las luces situadas detrás suyo se oscurecen hasta que su rostro se recorta, aislado, contra un fondo negro.

Como medio de eliminar la distracción, de centrar completamente la atención en el rostro y las palabras del prisionero, el recurso es aquí del todo legítimo. Pero el efecto real contradice dicha intención, ya que se limita a sustituir una distracción por otra: podíamos haber mirado qué hacían los demás personajes al fondo del corredor; ciertamente, dejamos de preguntarnos qué sucede allí. El esfuerzo para adaptarse a una iluminación inverosímil no lleva a la

concentración. La luz es menos flexible, se presta menos a las alteraciones rápidas que la composición, la cual evoluciona en cada movimiento del objeto, del personaje y de la cámara. En un decorado dado, esperamos que la fuente luminosa -tanto si se ve como si se deduce- permanezca constante, a menos que se nos de una razón aceptable del cambio. En la pantalla, un personaje puede encender y apagar la luz a voluntad. Detrás de la cámara, el director no tiene la misma libertad, a menos que esté dispuesto a atraer la atención sobre sí mismo, a expensas de la acción fílmica. Dado que la efectividad de un film depende de la inmediatez de nuestra respuesta a la imagen, nada se gana con la deliberada creación de discrepancias.

Dentro de un patrón homogéneamente verosímil, la iluminación, aún más que la composición, depende de la acción y del decorado. Idear un efecto de iluminación implica prever los medios de hacerlo creíble. *Rebelde sin causa*, de Nicholas Ray, abarca veintidós horas de la vida de un adolescente inestable. En un momento de la historia, el protagonista es desafiado por el jefe de una banda de delincuentes a un *chicken run*, una prueba de nervios en la que los contendientes conducen dos coches a toda velocidad hacia el borde de un acantilado: el primero en saltar antes de llegar al borde será declarado "gallina". La iluminación de esta secuencia acentúa la tensión en circuito cerrado, artificial, del juego. El uso de los arcos voltaicos contribuye a dar a la escena una sensación de teatro y llama la atención sobre la deliberación con la que se prepara el asunto, de modo que se nos aparece como algo muy próximo a un rito tribal, a un mismo tiempo gratuito e intenso.

La iluminación es esencial para la sensación y la significación de la secuencia, canalizando nuestra respuesta de manera que veamos los hechos "bajo la misma luz" que el director. Pero, a diferencia de *El criminal*, su control desde detrás de la cámara no es manifiesto. La iluminación procede de una fuente absolutamente verosímil: los focos de los coches que el resto de los miembros de la banda, espectadores del desafío, han situado a ambos lados del trayecto.

En verdad, Ray sabe aprovecharse de la necesidad de motivar sus arcos voltaicos: la naturaleza ritual de la acción queda acentuada por el modo en que, a una orden, todos los focos se dirigen a la arena. Hacer que lo deseable parezca inevitable, tomar lo disponible y convertirlo en significativo, todo eso es parte importante del secreto de un gran director.

En lo tocante al color, tenemos un ejemplo similar de inteligencia práctica en otro film de Ray: *Bigger than Life*. Su acción transcurre en un abatido ambiente de clase media. El protagonista, un profesor que, a pesar de su dolencia cardíaca, ha de mantener a mujer e hijo, al final de su jornada docente abandona la escuela para irse a hacer horas extras en las oficinas de una compañía de taxis. Al alejarse de la escuela, en cuyo edificio dominan los colores respetables, como el gris y el castaño, la imagen encadena con un plano general del parque de taxis, tomado de manera que la pantalla queda virtualmente cubierta por el chillón amarillo de las filas de taxis. Así dispuesta, la transición adquiere una coloración emocional que no sólo comunica la excesiva tensión física que domina la vida de ese hombre, sino también su sentimiento *déclassé* de vergüenza por su ocupación secundaria.

El color es aquí "natural". Procede de una captación aparentemente objetiva de fenómenos de una total plausibilidad en los escenarios presentados: paredes grises y puertas castaño oscuro en una escuela, taxis (americanos) de un amarillo intenso en la cochera. Pero precisamente porque no tenemos razón alguna para dudar de la verosimilitud del color, estamos en condiciones para dar la plena respuesta emocional que la disposición cromática nos exige.

En cambio, los efectos de color que los críticos suelen alabar son precisamente aquellos que, rechazando la verosimilitud, estimulan una percepción puramente cerebral. En *El desierto rojo*, de Antonioni, se emplea el rojo para representar la amenaza del mundo alienado, hostil y en desintegración que la heroína teme. Hacia el final del film, ella hace el amor, en un estado cercano al colapso mental absoluto, y de plano en plano la cabecera de la cama se vuelve de un rojo intenso, cada vez más amenazador. Nos damos cuenta de que el color se emplea para producir un efecto, que intelectualmente podemos identificar. Pero del efecto en sí no percibimos síntoma alguno. Estamos tan ocupados en darnos cuenta que nuestra respuesta se

dirige antes a la conciencia del artificio que al estado anímico que pretende evocar.

Richard Brooks empleó el mismo tipo de efecto en su versión de Los hermanos Karamazov. Pero su experiencia le sirvió para llevar a cabo en un film posterior, *El fuego y la palabra*, lo que puede considerarse como un ejemplo clásico de utilización del color en una escena, sin rupturas en la continuidad del decorado ni de la iluminación. Elmer Gantry, un vendedor ambulante, bebedor y promiscuo, se ha enamorado de Sharon, hermana evangelista, uniéndose a su misión como demagógico predicador. Una mañana, Elmer acude a la habitación de Sharon para proponerle un viaje de placer lejos del fervoroso clima de los buscadores de salvación. El estado de alegre irresponsabilidad queda reflejado y realzado por el predominio de colores suaves: las paredes de la habitación bañadas por la luz de un sol matinal, los colores pálidos de las sábanas y del camisón de Sharon, la blanca gorra de marino de Elmer y (bajo esta luz) su alegre chaqueta azul.

Llaman a la puerta de la antecámara de la habitación y Elmer acude. Aquí las paredes son de un verde oscuro, pero la luz que procede de la habitación hace que los colores se mantengan bastante alegres, especialmente cuando la imagen recibe los agradables tonos pálidos del camisón de Sharon, que se apresura a recibir al visitante. Elmer abre la puerta a Bill, el administrador de Sharon; el traje viejo y oscuro que éste lleva introduce un color sombrío en la imagen. Bill manifiesta querer hablar a solas con Elmer. Sharon vuelve a su habitación para mudarse de ropa dejando la escena sin su principal color luminoso.

Al cerrarse la puerta de la habitación, la luz del sol queda eliminada, por lo que la chaqueta azul marino de Elmer y las paredes verdes adquieren un aspecto más oscuro, desagradable. Además, la misma puerta aporta a la imagen una masa central de lóbrego castaño. Bill saca una serie de comprometedoras fotografías, en las que puede verse a Elmer en compañía de su vengativa ex-querida; la misión es objeto de un chantaje; habrá que decirselo a Sharon. El carácter sombrío de la escena queda completado por la reaparición de Sharon, que ahora lleva un vestido gris oscuro.

Se trata de una escena absolutamente formidable como evidencia de concepción cromática, por la forma en que sus modulaciones de tono dibujan las fases sucesivas del descenso de un estado a su opuesto. Pero todavía es más notable por el hecho de que en ningún momento la manipulación del color puede distraer al espectador más propenso a una lectura literal. Aunque no hay duda de que su fluidez esconde varias horas de sólido trabajo por parte del director de fotografía y de los decoradores, en ningún momento la iluminación o el decorado sufren cambios que no estén directa o verosímelmente motivados por los movimientos de los actores. Ni existe aquí un punto en que alguno de los actores se mueva sin un propósito verosímil, simplemente para introducir cambios de color.

En el uso de la cámara el director no está sujeto a la disciplina de lo verosímil. La posición o el movimiento de la cámara, por más extraordinarios que sean, no necesitan influir en nuestra credulidad hacia el film como reproducción, a menos que el mismo acontecimiento esté falsificado -como sucede en *El criminal* y *El desierto rojo*- únicamente para crear una imagen. En ambos casos, lo que consigue el esfuerzo del director para destacar el significado de una acción es empañar el impacto de la propia acción. El proceso es autodestructor en la medida en que llama la atención sobre el director a expensas de los hechos a través de los que pretendía comunicar un significado.

Esforzándose por alcanzar un estilo de cámara que sea efectivo y significativo pero que no distraiga, el director escapa de la disciplina de lo verosímil para entrar en la de la claridad y la economía. Al principio de *El tren*, de John Frankenheimer hay una secuencia en que las fuerzas alemanas preparan su retirada del París ocupado. Los convulsivos movimientos de cámara subrayan la urgente confusión del cuartel general, cuyo personal se precipita a hacerse cargo del material almacenado y a destruir los documentos militares.

No cabe duda de que el tratamiento de Frankenheimer llega a comunicar el efecto requerido; en verdad, la secuencia puede llegar a impresionarnos por su atmósfera de crisis y caos. Sin embargo, también podemos observar una desproporción entre el efecto producido y los medios

empleados para producirlo. La ambientación de la escena es acertada, pero a nivel de estilo es muy discutible, pues nos recuerda sobremanera los viejos sobre montañas y ratones, martillos de herrero y nueces. La disparidad entre fin y medios es evidente porque los movimientos de cámara se superponen a la acción. No parece que procedan de un punto de vista sobre los acontecimientos descritos. Aceptado el hecho de que la cámara sirva para subrayar la atmósfera de pánico, no parece que haya motivo alguno para que en esa secuencia se mueva en una dirección antes que en otra cualquiera.

Comparemos con el plano siguiente de *El Cardenal*, de Preminger. A Stephen Fermoyle le ha sido concedido un año de licencia del sacerdocio y se ha hecho cargo de una plaza de profesor en Viena. Durante las vacaciones de verano, AnneMarie, una joven alegre y coqueta que ignora su profesión, le muestra las bellezas arquitectónicas de Austria. La secuencia empieza con el descenso de ambos en bicicleta por la ladera de una colina. La cámara gira siguiendo su descenso según recorren un recodo de la carretera, describiendo un profundo arco hasta detenerse sobre el inmenso paisaje abierto que se despliega ante ellos. El movimiento, amplificado por el expansivo vals de la banda sonora, nos comunica el entusiasmo y la liberación que Fermoyle halla en su relación con la chica, que le descubre nuevas y atractivas posibilidades. Aquí Preminger emplea, para obtener un efecto emocional, la transición de una imagen encerrada a una abierta y el impacto físico del movimiento de cámara proyectado en una pantalla de grandes dimensiones. La imagen comunica un sentimiento de entusiasmo y de liberación que nosotros trasladarnos a la situación dramática. De este modo, el director puede hacernos conscientes de las emociones de Fermoyle sin necesidad de filmar un diálogo sobre el tema ni más adelante- una escena de amor. Por otra parte, el plano existe dentro del contexto de la historia como pura y simple descripción de cómo dos jóvenes pasan el tiempo juntos. En términos cinematográficos, su belleza procede de su concentración: un solo plano contiene la exposición y el significado; hecho y sentimiento son comunicados mediante una imagen necesaria. El plano es efectivo precisamente porque la cámara no es aquí más que un "mero instrumento de reproducción". La imagen de Preminger no deja de ofrecer información con el fin de imponer un estado de ánimo o un significado. Por el contrario, el punto de vista sirve para provocar, de entre todas las respuestas posibles a la acción, aquellas que son más pertinentes al proyecto fílmico. Ni el hecho ni aspecto alguno de su presentación valen en un aislamiento arbitrario, teórico. El valor procede de un complejo circuito de reacciones; la significación nace de la mutua interacción entre el hecho y el punto de vista.

En *Rope*, de Hitchcock, por ejemplo, los movimientos de cámara sirven para ahondar nuestro conocimiento de cada uno de los principales personajes. Pero su efectividad es inseparable de las acciones que presentan; nos inducen a observar todo lo relacionado con los personajes, no con la cámara, o más bien a observar la imagen básicamente desde la perspectiva de la acción. Los dos protagonistas del film, Brandon y Philip, asesinan a un joven por la sola emoción de cometer el crimen perfecto y sin motivo. Tienen que ocultar el cadáver en el apartamento de Brandon durante una fiesta en la que habrán de entretener a la familia de la víctima, a su novia y a dos de sus amigos. Al principio, Brandon, que desempeña el papel dominante, va de la sala de estar a la cocina llevando consigo el arma del crimen, una cuerda. La cámara le sigue a distancia y centra nuestra atención en la viva arrogancia de su manera de andar. La cámara se detiene en la puerta de la cocina, pero Brandon entra en ella y justo antes de que la puerta se cierre, tenemos tiempo de ver como arroja la cuerda en un cajón. Aquí, la deslumbrante precisión de la cámara condiciona nuestra opinión sobre Brandon; el minucioso control de la imagen se convierte en una proyección de la perversidad de Brandon, de su cálculo y seguridad.

Este minúsculo episodio del film de Hitchcock sintetiza el vaivén entre acción y realización que está bajo control del director. Mientras pone de relieve una cualidad particular del gesto y del movimiento, la misma cámara asume dicha cualidad. Al seguir a Brandon, su propio movimiento se vuelve amenazadoramente arrogante. Ello es así porque la imagen amplifica y corrige las expectativas creadas por las acciones y palabras de Brandon, y no porque el

movimiento de la cámara tenga ninguna cualidad que pueda distinguirse de los hechos que narra.

En la misma secuencia, un movimiento muy similar produce el efecto opuesto. La imagen nos transmite la aterrorizada sumisión del cómplice de Brandon, Philip, al que la cámara sigue por todas partes mientras él no deja de pisarle los talones a Brandon. Hacia el final del film, los desplazamientos cortos y vacilantes de la cámara se identifican cada vez más con Rupert, el suspicaz amigo de Brandon. El pavor de éste ante los posibles resultados de sus propias investigaciones queda reflejado por el temeroso intento de indagación de la cámara.

Estos acrobáticos movimientos de cámara son producto de las vacilantes maniobras de Rupert. Pero las acciones de Rupert están condicionadas a su vez por el decorado: en la parte final de *Rope* la cámara y la acción se ven confinadas a una sola habitación, cuyo mobiliario dificulta la movilidad. La restricción de espacio, aquí convertida en clímax, dura desde el principio del film. Toda la acción se circunscribe al apartamento de Brandon, pero al principio el movimiento es relativamente libre. Repetidas veces actores y cámara atraviesan el salón, el vestíbulo y el comedor. Luego, la acción queda reducida al salón y al vestíbulo. Pero a partir del momento en que Rupert vuelve para confirmar sus sospechas, queda reducida únicamente al salón.

La claustrofobia así creada por Hitchcock es parte esencial de nuestra experiencia del film. Crece continuamente hasta que Rupert, después de haber descubierto el cadáver, abre la ventana para avisar a la policía, disparando al aire de la noche un revólver. Entramos en el apartamento para ser testigos de un crimen. Progresivamente nos damos cuenta de que no abandonaremos el encierro hasta que el crimen no haya sido descubierto. Mediante el implacable aumento de nuestra claustración Hitchcock nos hace sentir que el descubrimiento es tan necesario como inexorable. Necesario no tanto respecto a los asesinos a un simple nivel de crimen y castigo-- como para Rupert, que se ve obligado a reconocer y superar las implicaciones reales de sus sospechas. Rupert llega a comprender y nosotros con él, que el asentimiento intelectual a una idea particular -fascista, en el presente caso- implica necesariamente una complicidad moral con su puesta en práctica.

La creciente claustrofobia comunicada por el tratamiento de Hitchcock es una demostración de cómo un director puede convertir una exigencia argumental en una virtud artística. *Rope* adapta una obra teatral cuya acción está confinada a un solo decorado. Este confinamiento es esencial a la historia, y el guión de Arthur Laurents, aunque introduce muchos cambios respeta su estructura. Por consiguiente, un considerable grado de restricción visual es inherente al proyecto del film. Allí donde otro director trataría de contrapesar el encajonamiento teatral de la acción, pretendidamente en favor del Cine, Hitchcock lo explota, convirtiéndolo en un desarrollo vital del tema y empleando un decorado que le permite una progresiva limitación del espacio interpretativo.

Aquí, como en la secuencia del jeep de *Carmen Jones*, el realizador emplea un escenario en función de su efecto directo sobre la acción y la imagen. Pero ya hemos visto, en el caso de

El noviazgo del padre de Eddie, que un decorado también suscita por sí mismo asociaciones que modifican nuestra visión de los hechos. Situando aquella escena en la cocina, dominio tradicional de la esposa y madre, Minnelli confería a la acción un matiz que no hubiera tenido caso de estar situada en la escuela, la calle o el salón.

Quizá la mejor manera de ampliar nuestras consideraciones sobre el poder de asociación el decorado sea comparar tres distintas maneras en que un director, Nicholas Ray, ha utilizado el concepto de "el piso superior". En *Johnny Guitar*, el piso superior representa el aislamiento. La heroína, Vienna, propietaria de un saloon, quiere mantener una rígida separación entre la vida pública y la privada; la primera transcurre en la planta baja de su establecimiento, entre bebidas y mesas de juego, la segunda en el retiro de su piso, con su decoración más delicada y femenina. Sobre esta distinción, Vienna es absolutamente explícita al recibir; pistola en mano, en medio de la escalera, al pelotón que ha venido a registrar su local: "Ahí abajo vendo whisky y cartas. Todo lo que podéis sacar subiendo estas escaleras es una bala en la cabeza". Durante

todo el film Ray modula sus imágenes de acción "a ras de suelo" y "por encima de él". El conflicto entre decorados se convierte en un conflicto temático: el aislacionismo de Vienna contra las intrusiones de una sociedad corrompida y exigente.

En *Bigger than Life*, el piso superior sugiere simultáneamente la posibilidad de una vida familiar normal y el alejamiento temporal de las responsabilidades en la región de los sueños. En palabras de Ray, "el piso era el lugar que posibilitaba el refugio, la serenidad y la alegría". El exotismo de los pósters turísticos que decoran las paredes aumenta desde el Gran Cañón, en la puerta de entrada, hasta Bolonia, en el descanso superior de la escalera. El piso representa la aspiración a "huir algún día" del maduro y mal pagado profesor.

Rebelde sin causa utiliza el piso superior para expresar el fracaso de un hombre, su debilidad como *esposo* y como padre. Por la noche, su hijo llega a casa y le encuentra fuera de su habitación, de rodillas y con un delantal puesto. El hijo se avergüenza de la conducta de su padre, que está recogiendo del suelo la cena que, destinada a su esposa, llevaba en una bandeja. La localización de la secuencia refuerza la interpretación, haciéndonos apreciar la rabia y la angustia del joven.

Los distintos usos que hace Ray de una misma localización básica son ampliamente efectivos, porque el escenario y sus connotaciones son de dominio común. El espectador no necesita hacer ningún esfuerzo para dar con las asociaciones apropiadas, pues su experiencia cotidiana le basta para ello. Al menos en el mundo occidental, el piso superior sugiere automáticamente lo privado, el descanso, la fantasía y el dominio del macho, sugerencias que son utilizadas por Ray.

En cambio, en *The Best Man*, de Franklin Schaffner, hay una escena en que dos rivales por la nominación presidencial de partido se reúnen en privado para hacerse mutuo chantaje.

Para mantener secreta su reunión, ésta tiene lugar en las profundidades del hotel ocupado por la convención -en un refugio antiáereo subterráneo. Ambos contendientes están rodeados por enormes latas que contienen provisiones para un caso de ataque nuclear.

La intención es clara: un contrapunto satírico entre las escuálidas maquinaciones de una candidatura presidencial y la trascendental importancia del cargo de presidente. Sin embargo, este efecto queda mejor de palabra que en la pantalla. Pocos espectadores disponemos de información de primera mano sobre el aspecto de un refugio nuclear. Antes de poder reaccionar ante el decorado, tenemos que identificarlo leyendo las inscripciones de las latas. Esto presupone, en cualquier caso, una cierta relajación del interés por la acción de la escena, un desplazamiento del esfuerzo por comprender el drama hacia la interpretación del decorado. Entonces, lo que hay que considerar no es si semejante recurso es aceptable (no se trata de esto, puesto que la credibilidad del universo fílmico no está amenazada en modo alguno), sino hasta qué punto la atención que reclama el decorado encuentra una satisfacción complementaria. No hay duda de que somos perfectamente conscientes de que nuestra supervivencia se debe en gran parte a una cortesía del presidente de los Estados Unidos. Por consiguiente, la ironía que Schaffner quiere establecer mediante el contrapunto de acción y decorado ya se halla del todo presente en la historia. Se olvida aquí que no es lo mismo desarrollo que repetición.

La debilidad del tratamiento de Schaffner podemos apreciarla por el grado en que el empleo del decorado puede separarse de los restantes elementos fílmicos. El escenario particular no forma parte de una estructura en desarrollo, sino que es un añadido del que fácilmente puede prescindirse. Al pasar de la imagen a la prosa, poco o nada se pierde. Pero raras veces las estructuras más sutiles admiten un análisis completo; su fuerza procede de una compleja interacción de todos los elementos, cuyo examen como partes aisladas del tratamiento acarrearía la falsificación del conjunto.

Es bastante fácil, por ejemplo, indicar la función del decorado en las secuencias finales de *Río sin retorno*, de Otto Preminger. En la calle de un pueblo del Oeste, el almacén y el saloon corresponden a los modos de vida de los protagonistas, el granjero Matt (Robert Mitchum) y la "chantoose" Kay (Marilyn Monroe), respectivamente. El conflicto entre ambos viene sugerido por la posición relativa de los dos edificios, situados a ambos lados de la calle. Pero la

posibilidad de un compromiso, primero, y su realización, después, nos las comunica la presencia de la calle -espacial y simbólicamente un término medio entre ambos locales. Este escueto resumen de la significación del decorado puede parecer ridículo porque el decorado carece de significación en sí mismo. La topografía no es en absoluto notable. Podría perfectamente carecer de intención expresiva. Y está claro que si el almacén y el saloon se hallan uno frente a otro, habrá entre ambos un espacio abierto.

Sin embargo, el decorado admite la significación antedicha si lo consideramos dentro de su contexto, el desarrollo cinematográfico de la acción, los personajes y el tema. El saloon y el almacén cobran expresividad, se vuelven algo más que lugares, puesto que la historia narrada por el film se ha desarrollado hasta aquí como la confrontación de dos maneras de pensar y de vivir. El granjero Matt y la cantante Kay han llegado a representar dos extremos morales, el uno estático e inflexible, el otro desprovisto de objetivos y definición; el uno sin alegría, el otro irresponsable. Una confianza demasiado absoluta en la ley y la razón frente a una excesiva supeditación a la intuición y al sentimiento.

Durante un período de obligada cooperación ambos personajes tienen que enfrentarse con los elementos insatisfactorios de sus sistemas de valor; cada uno de ellos tiende a una cierta simpatía por los puntos de vista del otro; y ambos inician un intento de compromiso. Pero al final de este período, al llegar al pueblo, hay una regresión hacia el status quo. Matt y Kay vuelven a sus respectivos ambientes. Matt aparece contra un fondo de herramientas y provisiones, necesarias para la rigurosa aunque productiva vida de una granja aislada. Kay atraviesa la calle, alejándose de él para volver al medio fácil caótico de los saloons. La total reabsorción de ella viene significada por la sustitución de los tejanos y la chaqueta de cuero que llevó durante el viaje con Matt por su vestido chillón y pseudo-erótico de cabaretera.

El significado de "término medio" del espacio abierto es una prolongación de la relación entre personaje y decorado. Es Kay, flexible y tolerante pero inestable, la que atraviesa la calle de un lado para otro. Matt se mantiene firme en su lado. La cámara subraya la acción a través del término medio, y en él. Sus movimientos dirigen la atención hacia la distancia que separa el almacén del saloon, así como hacia la libertad con que ese espacio puede usarse o atravesarse. El tratamiento comunica la posibilidad de elegir una posición en uno de los dos extremos, o entre ambos.

Inicialmente, pues, el decorado extrae su significación del personaje y de la acción. Pero una vez establecida su relación con ellos, empieza a contribuir al film por sí mismo. Confiere valor de concesión deliberada al gesto final de Matt, cuando éste se adentra en territorio de Kay para sacarla del saloon. Gracias a él, el momerito en que Kay arroja sus chillones zapatos rojos, mientras se aleja con Matt por el camino abierto, adquiere la fuerza de un compromiso aceptado. La relación coherente entre acción, decorado e imagen hace que el propio espacio se cargue de sentido.

El empleo del decorado por parte del director, dentro de sus posibilidades y limitaciones, abunda en lo que ya dijimos sobre otros aspectos. El director no dispone de una libertad total para localizar las acciones o proyectar los decorados. Bastante a menudo una localización está dictada por el argumento y el decorado controlado por la localización. El director debe partir de aquello que es conocido, necesario, probable o, cuando menos, posible. Partiendo de esta base puede organizar las relaciones entre acción, imagen y decorado, generando el sentido a partir de la forma. Mas la credibilidad sigue siendo el factor clave. La función primaria del decorado es dar un ambiente verosímil a la acción. A continuación -pero sólo a continuación-- el director puede trabajar en el escenario, y con él, para desarrollar las implicaciones contenidas en su relación con la acción.

Análogamente, podemos decir que la función primaria de la imagen es permitirnos ver la acción. Si la imagen es clara, también puede tener un sentido. La significación del tratamiento, y su integridad artística, están condicionadas por su credibilidad.

Y lo mismo sucede con el silencio. La función primaria de la banda sonora es dejarnos oír, completar la ilusión reproduciendo para nuestros oídos, al igual que la imagen reproduce para

nuestros ojos. La banda sonora está suficientemente justificada cuando nos informa de los diálogos de los personajes y de su forma de decirlos. Cuando, basándose en supuestos valores artísticos, se pide "un uso más cinematográfico del sonido", lo más frecuente es que se trate de reclamar la introducción de un ruido divorciado de su fuente, una adición decorativa a la narración más que una organización de sus elementos: mezcla como oposición a síntesis. Este tipo de decoración por fuerza tiene que servir para recordarnos que el director controla el film. El resultado puede ser también un film menos controlado.

Pero, dado que el director halla los efectos sonoros en la acción, la banda sonora es más maleable que la imagen. Nuestros oídos son mucho más selectivos y mucho menos críticos que nuestros ojos. Estamos continuamente rodeados por ruidos "inaudibles", y pocos de nosotros pueden distinguir el sonido de la lluvia en una ventana del que se obtiene con una adecuada lluvia de arroz en una caja de metal. Así pues, el director no está obligado a hacernos oír todo aquello que entra en el campo del micrófono, mientras que no le queda otro remedio que mostrarnos todo aquello que cae dentro del campo de la cámara. Y dentro de unos límites razonables puede permitirse cuidar tanto la calidad como la cantidad del sonido. La imagen suscribirá nuestra credulidad en el sonido. No pondremos en duda que el ruido de la referida escena de *El noviazgo del padre de Eddie* sea producido por el choque de *aquella taza con aquel* platillo. Volvemos a encontrarnos con una interacción: la imagen nos induce a aceptar la realidad del sonido; el sonido despierta nuestra percepción sobre aspectos particulares de la imagen.

Gracias a su mayor selectividad, la banda sonora permite al director intensificar los sonidos que emplea, que a su vez aportan posibilidades especiales de estructuración por comparación y contraste. El tema de *Repulsión*, de Roman Polanski, historia de la locura de una joven debida a su aversión sexual, cristaliza en la semejanza entre el jadeo de placer que la hermana de la protagonista emite durante el orgasmo y el jadeo de horror que conmueve a la misma mujer al descubrir un cadáver descompuesto en su sala de estar.

En *El Cardenal*, Preminger emplea un contraste sonoro para producir un efecto de una notable ambigüedad. El ambicioso cura joven ha sido destinado, como lección de humildad, a una pobre parroquia situada en un remoto paraje de Massachusetts. Cuando el tren en que viaja llega a la estación, el tintineo de su campanilla nos remite a la grandeza de Roma, con cuyo estruendoso repique de campanas empieza el film. Así, el sonido nos ofrece un comentario irónico sobre el proceso de Fermoyle, subrayando el aislamiento de esa pequeña comunidad respecto al objeto de sus ambiciones. Pero también vincula ambos lugares, recordándonos que Stonebury (Massachusetts), al igual que el Vaticano, forma parte de la Iglesia: Fermoyle todavía está en el camino que lleva a Roma. Podemos adaptar nuestra conclusión sobre la iluminación diciendo que también con el sonido sucede que concebir un efecto implica idear los medios para hacerlo creíble, situándolo dentro del universo particular de cada film.

La muerte del líder terrorista Akiva es un punto vital en el desarrollo temático de *Exodo*. El tratamiento que Preminger da a la escena relaciona ese hecho con la política abogada por

Akiva y los valores que representa. La banda sonora es uno de los medios de que se sirve para comunicar dicha relación.

Las reservas de odio y violencia de Akiva han encontrado una salida en sus ataques contra las fuerzas británicas de Palestina. Acaba de escapar de la cárcel y cae atrapado en una carretera bloqueada. Y está muriéndose a causa de las heridas producidas por los disparos británicos. Al morir, la más británica de todas las melodías -"Las hojas verdes"- se hace oír en la silenciosa escena.

Una vez más, una descripción simplificada de un efecto fílmico no demuestra más que aquello que podría haber sido, una ironía barata estridentemente superpuesta a la acción por un director ampuloso. Al menos por dos razones, el efecto no funciona según este esquema primitivo. La más importante es que la música está presentada de manera verosímil. Procede de la radio del coche, que Akiva ha conectado para seguir las noticias sobre su fuga de la cárcel. Integrada así en la acción, la música no se entromete en la escena sino que forma parte de su

ambiente común - un "hecho" observable como los florecientes arbustos que rodean el coche de Akiva.

La segunda razón es que la melodía que oímos no es la composición pastoral de Vaughan William -que de nuevo hubiera motivado que la música no fuera convincente y que la ironía de su espíritu británico resultara demasiado directa- sino un arreglo de sub-jazz con un ligero swing. Este tipo de música, con su vacua alegría, puede aceptarse como relleno de una programación radiofónica.

Como efecto de fondo, esa música provoca una variedad de respuestas. Las asociaciones de la melodía con todo aquello que es genuinamente "británico" ofrece una respuesta a Akiva y lo que representa, sugiriendo la futilidad de la política basada en la violencia y- el odio. Esto tiene una importancia particular, pues Akiva ha insistido en presentarse como un estratega de una frialdad eficiente y racional. Al mismo tiempo, la música subraya la indiferencia de Akiva por la vida humana individual: la lucha por Israel es más importante que la felicidad o la supervivencia de cualquier judío. El ritmo de la música contribuye a mantener la atmósfera de crisis; y el hecho de que proceda de la radio nos recuerda la amplitud del conflicto que rodea a esta escena particular, de modo que sentimos una cierta impaciencia con Akiva. Pura y simplemente, no hay tiempo para quedarse quietos por respeto a la agonía de un viejo.

Además, la alegría de la música complica nuestra respuesta. Al contrariar nuestras expectativas de patetismo, destruye cualquier posible tendencia hacia una emotividad complaciente, al tiempo que refuerza una sugerencia contenida en la interpretación de David Opatoshu -que éste es en realidad el "final feliz" de Akiva y que en todas sus acciones la paz de la muerte ha sido la meta última aunque no reconocida.

Esta variedad de reacciones conflictivas es posible gracias a que la música permanece en el fondo sonoro. Funcionan por sugestión, matizando nuestra respuesta a la acción. Empleada de un modo más asertivo, hubiera aprisionado el hecho, imponiéndole una sola significación y suprimiendo todas las posibles interacciones con la escena, excepto una.

Aquí, la habilidad de Preminger, como las de Minnelli y Polanski en los ejemplos citados, consiste en anular la distinción entre organización significativa y reproducción objetiva.

En este proceso, el mantenimiento de la credibilidad es una disciplina necesaria. La banda sonora conserva su función primaria de reproducción, pero la reproducción está organizada para que sirva también para otros propósitos. Por supuesto, no es este el único método en que los cineastas emplean el sonido; en otros contextos una reticencia como ésta sería un vicio; pero es un método que puede reconciliar las tendencias divergentes del cine hacia la ilusión y la realidad, igualando la visión personal del realizador con la mirada impersonal de la cámara.

La composición de las imágenes o de las bandas sonoras es una facilidad de que dispone el director como prolongación de sus funciones básicas: dejarnos oír, dejarnos ver. Pero es una facilidad y no una obligación. Las imágenes y sonidos de muchos de los mejores films son simplemente los medios para presentar lo esencial de la acción del modo más claramente posible. El film únicamente existe por lo que muestra y nada ganamos con intentar la interpretación de su estructura. Sus cualidades como imagen quedan inmersas en su función como documento. Gran parte de la comedia cinematográfica, por ejemplo, opera de acuerdo con estos principios. La cámara es un privilegiado espectador que capta, pongamos por caso, la desesperada galantería con que Mr. Grant emplea su sombrero de copa para resguardar el trasero de Miss Hepburn, inconscientemente destapado y obstinadamente móvil. En un caso así, por qué molestarse con cuestiones de línea y textura? Los criterios puramente "filmicos" pierden valor. Por ello las grandes comedias, con su insistencia en la acción y su indiferencia para con la elaboración cinematográfica, han resultado tan difíciles de encuadrar dentro de los términos propuestos por la teoría tradicional.

Las ventajas del cine con de una importancia primordial por las posibilidades que abren, no por sus "exigencias". Esto se aplica tanto a las posibilidades del montaje como a cualquier otro recurso del director: al igual que sucede con la cámara y el micrófono, el montaje es importante en primer lugar por aquello que *permite*. Concede al realizador la libertad de seleccionar en una

acción dada aquello que desea mostrar; y esto equivale a libertad para decidir cómo mostrarlo. Ya que puede cortar y montar, el director tiene las posibilidades de obtener una realización ideal; puede rodar repetidas veces cualquier momento de la acción hasta obtener exactamente lo que quiere; puede erradicar todo aquello que estorbe su idea.

El montaje confiere al film una libertad que el voluminoso ojo de la cámara no puede alcanzar. La cámara comparte las limitaciones físicas de sus usuarios; pero una vez montado, el film tiene la impetuosa libertad de un proceso mental -pensamiento, imaginación y sueño.

El montaje divide la continuidad real del tiempo y del espacio para aumentar la movilidad del film. La misma noción de "plano", la posibilidad de reproducir cualquier fragmento elegido de un hecho desde cualquier posición elegida, depende de la capacidad para reagrupar los fragmentos en la moviola y en la imaginación del espectador. Esta es la función primaria, práctica, del montaje cinematográfico, y su justificación estética. El rodaje plano a plano es también un método, entre otros muchos, de control del director, que gracias a ello puede dar variedad y forma a sus imágenes.

Pero con el montaje, como con los otros recursos expresivos que hemos considerado, la función práctica e informativa puede quedar absorbida por la organización creadora. Siendo en principio meramente útil, o permisivo, el montaje se convierte en una parte esencial del estilo y del significado total. Consideremos de nuevo la secuencia del jeep de *Carmen Jones*. Desde un punto de vista, podemos considerar el montaje de Preminger como un simple recurso para llevarnos desde un encuadre (frontal al jeep) a otro (lateral), al tiempo que se ahorra un movimiento de cámara difícil. La función práctica del montaje, pues, consiste simplemente en permitir al director presentar las dos imágenes -la del mundo de Joe y la del de Carmen. Pero el empalme entre ambos planos hace algo más. Al colocar las dos imágenes en una sucesión brusca, crea un contraste que amplifica la significación de cada una de ellas: el orden de Joe es sustituido por la libertad de Carmen; la rígida estabilidad de la imagen de él es contradicha por la inquieta fluidez de la de ella. Dos significados distintos quedan reforzados por un contraste tan inmediato. En teoría, ambas imágenes habrían podido unirse mediante un movimiento de cámara. Pero tal movimiento nos hubiera mostrado la evolución del mundo de Joe hacia el de Carmen: recurso útil en otros contextos, pero aquí una contradicción de la historia, que nos habla del choque entre temperamentos incompatibles y modos de vida conflictivos. El movimiento de cámara nos hubiera transmitido la transformación del mundo de Joe en el de Carmen. El corte directo presenta el mundo de Carmen como opuesto al de Joe.

No se trata aquí de aprobar o condenar cualquiera de ambos métodos. Se trata más bien de que cada método implica sus propias connotaciones y sus acentos peculiares, y de que el sentido de una secuencia cinematográfica está controlada por detalles de presentación tan aparentemente insignificantes. En nuestro ejemplo, el corte directo es "mejor" que el movimiento de cámara, porque relaciona más útilmente a los restantes aspectos de ambas imágenes. En *Marnie*, la atormentada heroína de Hitchcock se dirige a su marido en un momento de crisis psicológica para decir entre sollozos: " ¡Dios mío, que alguien me ayude!". La imagen funde tras esta réplica y nos lleva a un plano general del vestíbulo, al que los invitados van llegando para asistir a la fiesta en la que Marnie ha de ser presentada a los amigos de su marido. La cámara desciende lentamente hacia la puerta de entrada, deteniéndose allí para presentarnos en un primer plano la llegada de Strutt -el empresario al que Marnie robó varios miles de dólares. Ambos planos están tan contruidos y vinculados que el segundo responde al primero: Strutt es ese alguien que acude en respuesta de la súplica de Marnie.

En cierto modo, el montaje, al vincular la súplica de Marnie precisamente con la llegada del personaje que más puede hacer para destruir su bienestar, es de una cruel ironía. Nuestra identificación con Marnie es tal que la ironía posee una fuerza muy inmediata.

Pero nuestra postura ante la heroína del film es compleja. Ella se niega a reconocer en sí misma muchas cosas que nosotros sabemos. Cada vez somos más conscientes del abismo que media entre lo que ella desea y lo que necesita. En ese momento la llegada de Strutt encaja en el motivo principal del film: lo que ata a Marnie es todo aquello que ella desea con más ahínco;

lo único que la ayuda es la obligación de enfrentarse con aquello que más desesperadamente evita. Otro motivo, vinculado con éste, es el de un pasado, cuya memoria Marnie ha erradicado, que irrumpe amenazadoramente en el presente. Aun no siendo la respuesta a su deseo -quizá nuestro-, la aparición de Strutt es una solución a la exclamación de Marnie, Strutt forma parte de un pasado que Marnie debe reconocer antes de que su agonía pueda terminar.

La ironía que nos transmite el montaje de Hitchcock es una expresión de la ironía que el director aprecia en la situación global de Marnie. La tensión que Hitchcock evoca al relacionar las dos imágenes encarna el conflicto esencial del film: la identificación con Marnie y sus deseos se opone al conocimiento de sus necesidades más vitales.

En el montaje del clímax de *El fuego y la palabra*, Richard Brooks emplea distintos medios para provocar un conflicto similar. Sharon, la hermana evangelista, ha evolucionado, pasando de los mítines religiosos bajo un entoldado a convertirse en propietaria de un "templo" permanente, cuyo decorado -en parte iglesia y en parte music-hall- es un reflejo de la extraña vocación de Sharon, de su fantástica mezcla de religión y espectáculo. La noche de inauguración del tabernáculo, se pide a Sharon que cure a un sordo. Ella coloca sus manos sobre los oídos del sordo y la concurrencia se une a ella en una apremiante plegaria.

La secuencia estaba -construida hasta aquí según el modelo hitchcockiano; su concepción del suspense es muy similar a la de *Marnie*. Por una parte, nosotros compartimos el deseo de

Sharon. La curación del sordo sería la culminación de su historial de éxitos -en la noche inaugural, no sólo tendremos el templo lleno ¡sino también un milagro! Además, el sufrimiento del sordo es tan evidente y conmovedor que deseamos el milagro en beneficio suyo. Pero aquí, como en *Marnie*, nuestra identificación es incompleta. Nuestra reacción ante Sharon es la que corresponde a una mujer bella, perceptiva, con sentido del humor y vulnerable. Pero también somos terriblemente conscientes del delicado equilibrio entre la humanidad de Sharon y su desmesurada dedicación a su misión. Comprendemos con cuánta facilidad puede caer en una megalomanía religiosa.

La única perspectiva de felicidad y cordura para Sharon depende de su relación con el réprobo Elmer. Hasta ese momento, el encanto y el magnetismo de Elmer han resultado ser los suficientemente fuertes para superar el fiero orgullo con que Sharon cree en su vocación. Ella tiene la posibilidad de preferir una vida oscura con Elmer a la fama como atracción estelar de una exhibición religiosa. La posibilidad de elección desaparecerá una vez haya realizado el milagro. Habrá recibido una prueba demasiado atractiva de su vocación. Pasado este punto, se abre una perspectiva de intolerable presión sobre Sharon, que habrá de enfrentarse con peticiones (te ayuda no sólo de los solitarios, los confusos y los desventurados, sino también de los inválidos y los enfermos).

Por lo tanto, somos conscientes de que la consecuencia probable del milagro es el desastre. Pero todavía hay el peligro de que nuestros temores razonados puedan estar dominados por la fuerza emocional de la escena. El montaje evita esta posibilidad introduciendo muy pronto una tercera línea narrativa. Cuando Sharon empieza su plegaria, Brooks corta el plano para mostrarnos a un obrero que arroja una colilla detrás del escenario. Y en medio de la extraordinaria tensión, el griterío y la plegaria entre los que Sharon realiza el milagro, se nos retrotrae constantemente al rincón ya señalado, donde la colilla empieza a provocar un incendio. Cuando el paciente de Sharon se declara curado, nuestro interés ya se ha desplazado a la catástrofe inminente. El montaje de Brooks anula el impacto emocional del milagro al situarlo en una perspectiva que lo empequeñece.

Ya es bastante que el montaje rompa un estado de anhelo complaciente que la escena podía haber provocado con facilidad. Pero hace algo más. Cada vez que volvemos a ver el firme progreso del fuego, es como si las mismas pasiones que Sharon enciende avivaran las cenizas. La secuencia nos sugiere que el fuego es un castigo a la presunción de Sharon. Es en esta escena que se nos hace comprender hasta dónde llega el egoísmo que se esconde debajo de la humildad de Sharon, por otra parte totalmente sincera. Ella quiere servir a su dios. Pero quiere ser su sierva principal. Aquí, el montaje de Brooks complica el tono predominantemente

agnóstico del film. El milagro de la curación parece afirmar una amenaza destructora; y el fuego adquiere el aspecto de un castigo sobrenatural, al estilo del Antiguo Testamento.

Los que sólo aceptan como montaje creador las más violentas conjunciones entre la bolsa y el campo de batalla, o entre palacios y barrios bajos, no estarán de acuerdo en tratar esa secuencia como un ejemplo de montaje significativo. El director está obligado a mostrar la curación y el incendio. A fin de cuentas, el fuego se declara durante la actuación de Sharon. No parece que el montaje pueda hacer otra cosa que cumplir las exigencias de la historia.

Sin embargo, si ello no fuera así, difícilmente podría yo citar la secuencia como ejemplo del oficio del director o del poder que el montaje le confiere sobre el estilo y la significación.

Si la secuencia de planos no fuera hasta cierto punto inherente a la situación, el montaje de Brooks sería arbitrario. Dado que la mayoría de cineastas se afanan por disimular la articulación entre planos, el argumento según el cual el montaje es un portador de significación que el directo: puede utilizar normalmente, está en relación de dependencia con la afirmación de que el montaje puede ser efectivo y significativo aun siendo oculto; es decir, en aquellos casos en que parece ser producto de la necesidad dramática más que de la voluntad del director, de la necesidad de informar más que del deseo de comentar.

En lo que se refiere a la autoría y a la creatividad del director, aquí tenemos con seguridad el punto crucial. Nadie negará la responsabilidad del director en lo tocante a aquellos efectos (ya sean de montaje, decoración o interpretación) que proclaman su aspiración semántica mediante una intrusión impertinente en la narración. Supongamos que los cambios de plano del mitin religioso no nos remitieran detrás del escenario sino a un incendio forestal. La relación simbólica con los restantes elementos de la secuencia hubiera sido mucho más exigua. Pero el esfuerzo simbólico -la encarnación del potencial destructivo de la histeria colectiva- hubiera sido más evidente. Nos hallaríamos claramente ante un "efecto de montaje". Al integrar la imagen del fuego en la acción de la secuencia, Brooks amplía y complica su significación, al mismo tiempo que la "oculta". El guionista pudo disponer la narración de modo que el fuego se declarara durante el milagro de Sharon; haber situado las imágenes incendiarias de modo que fueran pertinentes con las acciones de Sharon y su auditorio, es un punto a favor de la dirección.

La efectividad de la secuencia se debe menos a la yuxtaposición de *imágenes*, según el dictado de la teoría ortodoxa, que a una organización de los hechos, facilitada en este caso por el montaje. El efecto más tosco del incendio forestal hubiera encajado más fácilmente en las teorías que presentan el montaje como el momento crucial para la selección artística y la creación semántica.

Los ejemplos que pueden citarse para apoyar ese punto de vista sobre el cine, aquellas secuencias en que el montaje funciona como la única fuente de significación, son aislados y poco representativos -incluso de los films de donde proceden. Uno de los ejemplos favoritos procede de *El acorzado Potemkin*, de Eisenstein. Inmediatamente después de la matanza de las escaleras de Odessa, los marinos amotinados dirigen los cañones del Potemkin contra el cuartel general del ejército en la ciudad. Imágenes de destrucción son seguidas por tres planos de leones de piedra, fotografiados de manera que nos parece contemplar a un único león dormido que se despierta e incorpora, en una actitud de sorpresa, alarma, ira o vigilancia.

Es absolutamente cierto que las imágenes de los leones, tomadas por separado, carecen de sentido relevante; por lo tanto, cualquier significación que podamos advertir procede de su yuxtaposición. Pero ello demuestra tan sólo que el montaje puede afirmar un significado a base de imponer una relación entre objetos y acontecimientos desconectados. Lo que no demuestra que el montaje sea el único medio para relacionar semánticamente los elementos de un film, ni aún menos que haya un gran mérito en insertar en un film materia sin vida, para dársela mediante el montaje, sometiéndola a la "Vida de los mil y un cortes".

Por el contrario, parece una seria crítica al artificio de Eisenstein el hecho de que los leones, aparte de ser los elementos componentes de un efecto de montaje, no sirvan para nada más en el film. Por ejemplo, no figuran como elementos del decorado de Odessa, ni como blancos del

ataque del Potemkin. La falta de conexión, a nivel de historia, localización y acción -la total ausencia de cualquier conexión dramática- ocasiona que el efecto sea de una imprecisión extrema. He aquí la interpretación del propio director: "En el fragor del combate del Potemkin, un león de mármol se yergue como protesta por el derramamiento de sangre en las escaleras de Odessa". Pero esto apenas concuerda con los hechos.

Si interpretamos la imagen dentro de su contexto, el león ha dormitado con satisfacción durante la matanza. No se incorpora y advierte lo que sucede, hasta que el Potemkin ha empezado a tomar represalias. Por consiguiente, parece más razonable considerar que el estruendo de los disparos le ha despertado (y ello no le gusta demasiado); así pues, asociarlo con los militares contra los marinos y ciudadanos -especialmente teniendo en cuenta que no pertenece en modo alguno al acorazado, pero que podría relacionarse con el resto de estatuas que hemos contemplado en la decoración del cuartel general. Esta insistencia por mi parte sobre la vaguedad de la imagen no se debe a una simple obstinación; Ivor Montagu así lo demuestra cuando escribe, para nuestra mayor admiración, que el león eisensteiniano "se alzaba lleno de furia, debido al estrépito de una descarga desde el acorazado rebelde"(3). Como símbolo de la autoridad, la imagen podría representar su ira, su alarma, o incluso su invencibilidad, ya que en medio de la destrucción la estatua no sufre daño alguno. La fuerza de la imaginación eisensteiniana no aumenta al descubrir que su origen se halla en un coloquialismo ruso que significa "hasta las piedras rugían": vulgarmente hablando, "aquello parecía un infierno". Esto no hace más que subrayar la naturaleza literaria del efecto. El problema no reside en que el símbolo tenga un potencial semántico tan amplio, sino en que apenas existe nada que pueda definirnos su significación. Cualquier interpretación parece tan buena o tan débil como cualquier otra. Esas distintas lecturas son mutuamente excluyentes, no mutuamente enriquecedoras.

Pero es probable que esto suceda siempre que un realizador recurre a imágenes externas a las componentes dramáticas de una escena, o cuando emplee imágenes cuya conexión con los objetos y acciones que las rodean es puramente visual -cuestión tan sólo de forma, color, movimiento o ritmo. Entonces nuestra elección semántica se hace arbitraria. Lo mismo sucede con la elección de la imagen por parte del director. Una vez "fuera" de la escena, apenas si hay diferencia entre elegir un león de piedra y uno real, o entre un león de cualquier tipo y el romper de las olas, una tormenta con aparato eléctrico, máquinas de trillar, etc.

Análogamente sucede con el hipotético incendio forestal que introduce en la discusión de *El fuego y la palabra*. En lugar de detalles concretos -los embalajes sin desatar detrás del escenario, que sugieren la apresurada conclusión del templo, el obrero que arroja su cigarrillo descuidadamente, debido a su preocupación por lo que sucede en el escenario- Brooks pudo haber enviado a filmar el metraje necesario de maderamen ardiendo. Tanto hubiera servido una imagen como otra docena de ellas. En lugar de los efectos precisos, aunque de gran repercusión, de la imagen que cumple una función, hubiéramos observado una relajación de la estructura y la connotación. Así pues, el león del Potemkin constituye un esquema de movimiento mágico y poderoso que podemos llenar con casi cualquier pensamiento, especulación o sentimiento que tengamos a mano. Se gasta más energía en afirmar su significado que en generar su expresión.

Dichas objeciones a la práctica eisensteiniana parecen válidas y serias, pero no están presentadas como críticas radicales al director ni a su film; la imagen del león más bien parece un defecto momentáneo -uno de esos recursos audaces, aunque infructuosos, que los realizadores aventureros se sienten compelidos a explorar. Mi crítica se dirige a aquéllos que han presentado tal artificio, y otros similares, como modelos de montaje creador, en apoyo del argumento de que el montaje es la fuente principal de sentido cinematográfico, viniendo a decir con ello que los momentos de mayor significación en un film son aquéllos en que el espectador tiene una conciencia más violenta de los medios empleados para buscar dicha significación.

Los intentos de utilización del montaje como la fuente semántica única, o masivamente dominante, tienen una tendencia en común: crear estructuras visuales de cierta complejidad a

expensas de la tosquedad de las propias imágenes. Lo cual es seguramente inevitable. No podemos demostrar que la significación proceda tan sólo de la interacción de las imágenes a menos que demostremos primero que las imágenes carecen de significación en sí mismas. El cineasta garantiza que sus efectos no proceden sino del montaje cuando, y sólo cuando, toma cuidado de eliminar cualquier significación de los planos constituyentes.

El clásico ejemplo teórico del montaje creador -los experimentos de Kuleshov referidos por Pudovkin- depende absolutamente de ello. En aquellos famosos experimentos se combinaron primeros planos del rostro de un actor con imágenes sucesivas de un plato de sopa, un cadáver femenino y un niño jugando. Se dice que el público respondió de modo entusiasta a la "interpretación" del actor, que parecía expresar un estado pensativo, dolido y feliz, respectivamente. Prescindiendo de la naturaleza incontrolada del experimento (¿hasta qué punto aquel público era expectante, cooperador o discriminador?), resulta fastidiosamente especioso afirmar que el plano uno, "rostro del hombre", más el plano dos, "mujer en ataúd", crean una nueva idea, "hombre dolido". Podríamos esperar el mismo resultado de un plano Único que mostrase simultáneamente al hombre y al cadáver. El montaje se limita a restituir aquello que en el acto inicial de creación y selección se había eliminado, tal como confirma Pudovkin: "elegimos primeros planos que fueran estáticos y que no expresaran sentimiento alguno". Una sentencia condenatoria de las teorías derivadas de la descripción de Pudovkin se halla implícita en el hecho de que nadie después de él ha visto realmente el film en cuestión. Así pues, resulta que la inmensa cantidad de páginas que en ello se basan aceptan desde el principio que la iluminación, el maquillaje, la anulación de la cámara y el encuadre son cuestiones ajenas a los problemas teóricos; aceptan de hecho que el contenido de cualquier presentación específica de un rostro particular queda correctamente descrito por la palabra "rostro" o, peor aún, "primer plano".

Querría que los límites de mi ataque a las teorías del montaje quedaran claros. Pretendo tan sólo que no tiene un mérito especial el emplear los recursos de montaje en cuanto tales, y que en su utilización no hay nada que sea más cinematográfico o creador que los resultados obtenidos con el uso expresivo de la iluminación, el diálogo, el decorado, el gesto u otro cualquiera de los recursos del director. Igualmente, no tengo ninguna objeción que formular al uso de imágenes elementales y de sentido único en cuanto tales. El cine quedaría muy empobrecido si se le privara de las pistolas cargadas, las pieles de plátano, las bombas de relojería que hacen tic-tac y el taconeo del claqué. Es esencial para la valoración sintética del cine, que creo es la más productiva, la afirmación de que la significación, emocional o intelectual, más bien surge de la creación de relaciones significantes que de la presentación de cosas intrínsecamente significantes. No hay duda de que el montaje aporta valiosas posibilidades al desarrollo de semejantes relaciones. Sin embargo, me permitiría sugerir que cuanto más densa sea la red semántica contenida en cada momento del film, con mayor riqueza dichos momentos se combinarán e influirán mutuamente.

La escena del asesinato en la ducha de *Psicosis* puede servir para ilustrar este punto de vista. Dado que está enteramente compuesta de fragmentos, cumple los requisitos de los más convencidos partidarios del montaje. Muchas de sus imágenes, consideradas aisladamente, parece que no intervengan más que como simples diagramas de objetos y acciones. No obstante, volviendo al contexto, la secuencia indica los niveles extraordinariamente complejos de interpenetración de efectos y significados que el montaje puede procurar al cineasta.

Que un análisis completo de una escena no pueda hacerse más que como parte de un análisis de todo el film, es un hecho que da una clara idea de la intensidad de la concepción hitchcockiana y del rigor formal de *su* realización. No ofreceré aquí más que un esbozo de la estructura y el sentido de la secuencia. Ni siquiera podré examinar detalladamente *su* montaje. Mi exposición tendrá que prescindir de cuestiones importantes, como son la duración y el contexto detallado de los planos, el grado en que cada imagen reacciona con las inmediatas, a nivel de contenido, composición y movimiento. Pero incluso un tratamiento superficial exige una breve descripción de la situación argumental, en beneficio de aquellos pocos que no hayan

visto el film.

Después de robar una fuerte suma de dinero que un cliente de su jefe le ha confiado, Marion Crane se aleja de la ciudad en coche. Cansada por el largo viaje, y habiendo perdido el camino bajo un aguacero, se detiene en un motel desierto, cuyo propietario es Norman Bates, un joven penosamente tímido que se halla al cuidado de una madre algo desquiciada, que reside en una casa situada detrás del motel, sobre una colina. Marion cena con Norman en su oficina, anexa a la habitación de ella. Como resultado de la conversación mantenida, Marion decide devolver dinero robado. Aliviada de su ansiedad, se prepara para ir a la cama. Mientras se desnuda, Norman la espía desde un agujero practicado en la pared que los separa. Tras unos instantes se aleja airadamente, como si intentara desafiar la orden materna de no llevar mujeres a la casa. Marion entra en el baño y se mete bajo la ducha.

A partir de este momento, la cámara se halla –nosotros nos hallamos- dentro de la ducha con Marion. A través de la cortina de la ducha vemos como se acerca la sombra de una figura. La cortina se descorre bruscamente para revelar por un momento la silueta de una mujer: la madre de Norman, que ataca a Marion con un cuchillo de carnicero y desaparece. Marion se desploma en el baño y muere.

Antes de considerar la precisa imaginería empleada en esta secuencia, podremos indicar parte de la complejidad de su tratamiento si observamos el entramado de propósitos que han guiado la filmación del crimen mediante un montaje de rápidos primeros planos.

Fundamentalmente, la descripción debe estilizarse porque ni siquiera la minuciosidad de Hitchcock puede aprobar la matanza de sus actrices. Si bien el maquillaje permitía falsear el episodio, filmándolo como una acción realista y continua, en tal caso la secuencia hubiera sido indecorosa.

Hablando más en serio, hubiera sido nauseabundo. El tratamiento que le da Hitchcock estetiza e horror, abstrayéndolo de la realidad, de modo que recibimos la más poderosa y vívida *impresión* de violencia, brutalidad y desesperación. Recibimos el máximo choque intelectual y emocional sin necesidad de experimentar ninguna revulsión física, que nos distanciaría del film. No vemos las heridas de Marion, ni la sangre manando de ellas. Análogamente, los sonidos de atacante y atacado son sustituidos por los gritos de los violines.

Semejante tratamiento resuelve asimismo el problema del punto de vista. Hasta entonces, el espectador había compartido casi exclusivamente la conciencia de Marion. La escena de la ducha empieza con nuestra visión, virtualmente por vez primera, de algo de lo que Marion no es consciente: el espionaje de Norman, durante el que en realidad hemos compartido el punto de vista de Norman. Al final de esta escena Marion ha de morir. Así pues, debe terminar nuestra identificación con ella. En verdad es un aspecto vital de la concepción de la escena el hecho de que emocionalmente se nos corten las amarras, debido a la impresionante eliminación de la principal figura de identificación, heroína y estrella del film. Durante la escena, a medida que nuestra visión salta de un lugar a otro violentamente agitada, nuestro punto de vista es cada vez menos el de Marion, y hacia el final del ataque es más a menudo el del criminal que el de la víctima.

El desplazamiento del punto de vista sirve para un propósito suplementario: el encubrimiento. Al final del film nos será revelado que el asesino es Norman Bates, un psicópata que usurpa las ropas de la supuesta identidad de su madre, muerta tiempo ha y cuyo cadáver ha conservado. Es esencial que por el momento nos creemos que hemos visto a la madre de Norman cometer el crimen. Los breves planos de la silueta agresora sirven para confirmarnos esta presunción, al tiempo que evitan la posibilidad de que examinemos la figura o advirtamos que se nos niega tal oportunidad de examinarla.

Finalmente, el método de Hitchcock le permite mantener la impresión de brusquedad y violencia, mientras que en realidad alarga la duración del incidente en la pantalla. Ambas cosas, que parecen contradictorias, son de hecho interdependientes. Necesitamos algún tiempo para apreciar el impacto del ataque. En teoría todo el crimen podría describirse, por ejemplo, con un plano sostenido del brazo que empuña el cuchillo. Pero no pasaría mucho tiempo sin

que la imagen perdiera su violencia y se volviera aburrida o ridícula. El crimen debe llegar a su término en el punto en el que, emocionalmente, haya empezado tan sólo.

El tratamiento en primeros planos fragmentados queda justificado tanto por lo reducido del escenario como por su aptitud psicológica y emocional. Un tratamiento análogo parecería absolutamente gratuito si el crimen ocurriera en un escenario más abierto, en el que el director pudiera -aunque no quisiera- mover la cámara hacia atrás para mostrarnos la acción en su integridad. Hitchcock demuestra su "impotencia" en un plano en el que sitúa la cámara a la altura del techo, para obtener así la toma a mayor distancia que el decorado permite.

Pero en sus imágenes sabe explotar una *escala* de distancia y de duración. No basta con decir que la escena agrupa breves fragmentos de acción. El espectador percibe intensamente las diferencias de duración entre la mayor o menor brevedad de los planos. Se establece un ritmo en el que un montaje imperceptiblemente más lento, como al final cuando Marion se desploma mortalmente, presenta un considerable *rallentando*. Y dentro de la sucesión de grandes primeros planos, como el de la boca de Marion que grita, se producen violentos cambios en el tamaño de la imagen, aun cuando la secuencia no contenga ningún plano que pueda considerarse normalmente como plano general. ¡Lo que cuenta en el cine son las relaciones!

Las imágenes corresponden a cosas que existen necesariamente en la escena como *cosas* y no sólo como proyecciones de ideas y sentimientos. La purificación de la imagería no debe llegar tan lejos que las imágenes cuya función primera es la descripción de acontecimientos se despeguen de ellos. Esta purificación incompleta se evidencia en el aislamiento incompleto de los componentes de la escena: las piernas de Marion; el agua, la sangre de Marion; pero también su sangre mezclada con el agua que corre por entre sus piernas. De este modo, los dedos extendidos de Marion, mostrados en primer plano, no son simplemente una configuración visual que se corresponde con algún otro momento del film, sino también y principalmente la húmeda mano de Manon agarrándose, deslizándose y resbalando hacia abajo por los azulejos del baño. Y el cuchillo es, primero y sobre todo, un cuchillo, un cuchillo para cortar carne, largo, de acero, puntiagudo y sin filo.

Luego, pero solo luego, es también un falo, que forma parte de la construcción de la escena como violación simbólica. El cuchillo es fálico no sólo a causa de su aceptada significación freudiana y del ritmo de su movimiento, sino también en relación con los demás planos -la imagería vaginal del líquido, las formas redondas (en primer plano) del surtidor de la ducha, el desagüe y la boca de Marion. La escena es también una violación simbólica en el contexto de la expectación, por parte del público, de un encuentro sexual, expectación provocada por el espionaje de Norman, la desnudez de Marion y su voluptuosa entrega al placer de la ducha. Un hecho que revela la integridad de Hitchcock, la seriedad de su propósito artístico en una escena de un sensacionalismo tan subido, es que las imágenes no están relacionadas con nuestras suposiciones sobre la acción sino con la situación real: Norman, poseído por la imagen que *él* tiene de *su* madre, asesinando a Marion en una cruel y patética parodia del contacto sexual. La identificación cuchillo = falo también equivale a: la virilidad de Norman catastróficamente manipulada por (una falsa imagen de) su madre.

El cuchillo es asimismo un pico de pájaro: en su movimiento súbito como un picotazo, sin ningún momento de reposo; y en relación con las expresivas imágenes, presentadas anteriormente, de los pájaros disecados que decoran el salón de Norman -ves nocturnas, aves de presa. Esta asociación, reforzada por el desarrollo del film, se repite con Norman, que da vida a la imagen del pájaro, al igual que da vida a la de la madre". Tanto ésta como los pájaros no son más que restos de pasadas existencias, apariencias muertas y llenas de serrín que no viven más que la falsa vida de la atormentada imaginación de Norman. Así pues, el cuchillo-pico significa la erupción de un pasado ilusorio en la realidad del presente.

El movimiento en diagonal descendente del cuchillo contribuye intensamente en la composición dinámica, que mediante la coherencia de sus movimientos hacia abajo alcanza su clímax en la caída de Marion. En este sentido, la escena forma parte del movimiento general del film. Todos los clímax *se* estructuran en torno a un vertiginoso descenso que arrastra al

público cada vez más abajo, hacia un abismo de tinieblas, locura, futilidad y desesperación. Es por ello que la imagen final del film, que invierte esta constante un breve plano del coche de Marion, extraído de una ciénaga-, aporta una poderosa sensación de liberación.

En el interior de la secuencia, el ímpetu hacia abajo es percibido distintamente como aplastar, ser aplastado, hundirse, caer, encarnando la implacable furia del ataque y la inexorable erosión de la vida de Marion. Aquellos elementos de la escena que gozan del máximo poder emocional y de composición –el cuchillo, el chorro de agua, el cuerpo de Marion y su mano, que resbala vacilantemente por los azulejos de la pared, la cortina de la ducha, que se rompe y cae- no encuentran más oposición que la voluntad de Marion: su brazo, que se eleva para buscar apoyo en la cortina, efectúa un movimiento hacia arriba, momentáneo y tentativo. Pero ese movimiento queda rápidamente anulado por la rotura de la cortina y la caída de Marion.

El carácter ineluctable de su muerte se consume en la imagen del desagüe de la ducha, visto en primer plano, con el remolino de agua que arrastra la sangre hacia su negro fondo. Esta imagen encadena con un primer plano del ojo derecho de Marion, presa de la ciega mirada de la muerte. De este modo, la secuencia se cierra con una inversión mortal de las imágenes de vida con que se abría. El agua escupida por el surtidor de la ducha se ha convertido en el agua tragada por el desagüe. El ojo de Norman que espiaba se ha convertido en la glacial mirada del cadáver de Marion. Una vez más, la escena gira sobre un eje. El motivo del ojo prefigura el desarrollo del film hacia la ciega mirada que corroborará la aniquilación definitiva de la personalidad de Norman, así como la absorción de sus ojos en las ciegas cuencas de la calavera de la Madre.

Para la víctima, el movimiento hacia abajo implica, además, injusticia (el gesto de Marion al tratar de apoyarse en la cortina para detener su caída es una apelación contra la sentencia de muerte) y degradación. Esto es de una especial importancia para el conocimiento de Marion de que la está matando un loco disfrazado con una vulgar peluca. Hay un elemento grotesco en el movimiento del cuchillo, como si se tratara del ataque de un niño rencoroso en un arranque de mal genio; y también en la imagen de la Madre que se aleja de la escena con un autosatisfecho aire de venganza, como si hubiese dicho la última palabra en una estúpida pelea entre vecinos.

Pero desde el momento en que contemplamos la escena desde el punto de vista del atacante, la caída provocada no es más que el aplastamiento de un cuerpo nocivo, la eliminación de un intruso maligno, un castigo. Esta caracterización del crimen es parte importante de la caracterización de la locura de Norman. Por una parte, esto se consigue mediante la sugerencia de un sacrificio ritual en la imagen del primer descenso del cuchillo; por otra parte, mediante la relación que establecemos entre el asesinato y el presunto asesino con la acusadora voz de la Madre (que Marion alcanza a oír en la escena precedente) y su vehemente desagrado por la vulgar carnalidad de los propósitos femeninos.

Tanto para el espectador como para Marion dicho "castigo" es brutalmente desproporcionado respecto a cualquiera de las culpas de ella: concupiscencia o latrocinio. Tanto más cuanto que viene inmediatamente a continuación de la decisión de Marion de devolver el dinero robado, e incluso se le inflige en el mismo momento de su purificación. Ya hemos visto como ella se "lavaba de sus pecados" al tirar al water el papel donde había anotado sus cálculos monetarios. El sentido simbólico del agua de la ducha, tanto para Marion como en términos freudianos, es el de renacimiento, un nuevo principio. Si embargo esta misma agua se convierte en cómplice del cuchillo como principal agente de su muerte, medios ambos por los que su vida es "derramada". El chorro purificador se convierte en el decorado de su violación, burlada y revocada la promesa de su redención por un castigo ruin. La escueta ironía de esta colisión entre el sentido simbólico y la realidad práctica estalla a través de un abismo de futilidad.

El efecto simbólico de la ducha queda amplificado por su uso adicional como réplica visual, pues reproduce la lluvia de una escena anterior. A medida que Marion se acercaba al término de su largo viaje, su mente cansada e inquieta oscilaba del recuerdo acriminador a la hipótesis culpable. Mientras conducía de noche por la carretera, imaginaba la ofensa del cliente rico, su

furia impotente por haber sido engañado y robado por un bello rostro. En la fantasía de Marion, el cliente juraba atraparla y cobrarse, de "la carne blanda y fina de ella", el valor íntegro de los dólares perdidos. Aquí, por vez primera, el fruncido entrecejo de Marion dejaba paso a una sonrisa de alegre desdén. Inmediatamente, veíamos el parabrisas, sobre cuya superficie empezaban a caer las primeras gotas de lluvia, salpicándola exactamente igual como la sangre de Marion salpica las paredes del baño. A continuación caía un chaparrón, cuyo murmullo prefiguraba el ruido de la ducha. Los limpiaparabrisas cruzaban nuestro campo visual con el ritmo del chillido Y los ojos de Marion, deslumbrados por los faros que se acercaban, miraban ciegamente hacia la oscuridad exterior, en la que finalmente descubrían el motel de Bates.

Esta secuencia premonitoria, ingeniosamente construida, hace que el castigo de Marion sea, no más justificado, sino menos completamente arbitrario. Se vuelve apropiado, no a sus acciones, sino a sus actitudes. Lo que la destruye es una explosión de fuerzas que existen dentro de su propia personalidad: la brutal ecuación de sexo y castigo, el reconfortante desdén hacia los deseos de los demás. "El sucio viejo merecía perder su vida". Corresponde a la misma clase de razonamiento neurótico. Habiendo compartido el pensamiento de Marion, podemos no rechazar del todo el delito de la acción de la Madre.

Hitchcock emplea imágenes de la escena del crimen como puntos de referencia, los cuales le sirven para trazar similitudes de postura y de acción que relacionan a todos sus personajes con la Madre, con la ciega y la locura de Norman. Así, el limpiaparabrisas /cuchillo culmina, en la revelación final del cadáver de la Madre en la violenta oscilación de la bombilla, que proyecta en las cuencas vacías de la calavera una grotesca ilusión de vida Incluso el más "normal" de los personajes del film, Lila, la hermana de Marion, no escapa a este tejido de relaciones. Cuando, durante su investigación en el motel de Bates Lila dobla una esquina y se aleja, su movimiento y la manera en que Hitchcock lo f h a crean una imagen que tiene un paralelismo preciso con la salida de la Madre de la escena del crimen.

Una medida de la grandeza de *Psicosis*, y de la madurez expresiva de Hitchcock, es que da la impresión de que una imaginaria con una interrelación densa y precisa le ha costado un esfuerzo ínfimo. Se acumulan los momentos reveladores sin necesidad de someter el drama a ninguna distorsión aparente. No es hasta que nos situamos en la posición de Hitchcock, tras la visión del film, que comprendemos el grado de intensidad del esfuerzo artístico requerido. Lo que equivale a decir, simplemente, que la dificultad de parecer fácil es la más dura de todas, hubiera sido mucho más sencillo, y hubiera consolidado a Hitchcock como "director con ideas" de modo mucho más concluyente, la sobreimpresión de la mueca de la calavera de la Madre con el sonriente rostro de Marion al volante.

Sin embargo, la ausencia de esfuerzo manifiesto depende de la habilidad del director para lograr sus imágenes y efectos sin salirse de los límites de la acción. Existe una distinción vital entre los efectos de montaje creados a partir de los materiales dramáticamente relevantes y aquellos que son en sí mismos la principal razón de la introducción de dichos materiales. Como ejemplo opuesto a los leones del *Potemkin*, que existen primaria o exclusivamente con el fin de ser montados, las imágenes hitchcockianas del cuchillo y el agua (como las de la conflagración, de Brooks, y las de Carmen y Joe en el jeep, de Preminger) existirían de todos modos en el film, de una u otra forma, aun si no fueran a usarse como componentes de un efecto de montaje.

La inflexión del film de Hitchcock hacia aquellos temas que preocupan al director, es consecuencia del acento puesto en él, no de un discurso impuesto. Algunos de los significados de la escena están implícitos en nuestra respuesta ante *cualquier* mujer desnuda, ducha, cuchillo-crimen; ejemplos evidentes son: degradación, violación, purificación. Pero el tratamiento del director estipula la escala de nuestra respuesta, crea las prioridades de sentimiento y sentido. Por ejemplo, está claro que los pensamientos de dolor físico son inseparables de nuestro nivel de participación. Pero Hitchcock no hace nada para *activar* esa respuesta. La agonía de Marion, tal como nosotros la percibimos, es mucho mas mental -horror,

shock y desesperación- que corporal. En nuestra comprensión de la escena, el dolor queda relegado a su función mínima, mientras que otros elementos adquieren una significación máxima. Las imágenes y el ritmo dejan en libertad aquellos significados que son más pertinentes a la intención del director.

Si esta argumentación ha demostrado el control de la significación que el montaje ofrece al director, espero que también haya mostrado que el montaje es un medio estilístico más que un fin estético. Ni la calidad ni la significación se miden en empalmes-por-minuto. El montaje es simplemente un método entre otros muchos para controlar la organización de un film. En *Psicosis*, el montaje origina la exactitud de las imágenes y la concentración del sentido. Un dominio profundamente variado, paso a paso, de la transmisión de ideas y emociones. Pero en otros casos estas mismas cualidades pueden alcanzarse mediante una prolongada toma de la cámara desde un punto de vista distante. Un film, cuanto más disfrute de un rápido cambio de imagen, menos podrá aprovechar las posibilidades, igualmente expresivas, de cambio dentro de la imagen.

Lo que cuenta no es de qué modo la imagen procede de la realidad, sino hasta qué punto está relacionada de modo revelador con el universo del film. Al examinar aquí los recursos del director, he preferido tratar de los usos significantes pero discretos del medio, usos que ni escapan del mundo de la ficción hacia nosotros, ni le imponen una retórica que no puede soportar. Confío en haber indicado que tales usos son los más productivos en la forma de ficción que nos ocupa.

6. EL "CÓMO " ES EL "QUÉ"

En el capítulo anterior se ha persistido en suponer que el equilibrio y la coherencia son cruciales para nuestra apreciación del cine. Intentaré justificar ahora esta suposición, considerando algunas de sus implicaciones más importantes.

La coherencia es el requisito previo del sentido. Es el medio gracias al cual el cineasta produce significación. El *espectador* emplea un permanente test de coherencia para reconocer el sentido en todos sus niveles. Es el medio de que se sirve para *comprender el sentido* de las imágenes, el medio de que se sirve para enfocar tanto su perspectiva visual como la mental. A un nivel rudimentario, puede formularse así: una mancha de luz azulada "es" el mar gracias al lugar que ocupa en una red de relaciones dentro de la imagen, relacionada a su vez con la experiencia que tenemos de la realidad exterior al cine.

Además de que no deseo pasar de este nivel rudimentario a otro de mayor amplitud mediante una argumentación de prestidigitador, no es posible distinguir categóricamente entre este nivel y los más elevados y profundas. Un test similar, progresivamente perfeccionado, no controla .el reconocimiento de ese mar como una información sobre el -último término, incidentalmente necesaria para la acción del primer término?; ¿no lo reconoce como un foco intrínseco de interés dramático, fuente probable de peligro o subsistencia, pongamos por caso?; ¿o como la representación simbólica de un estado de ánimo: deseo, miedo, impulso?; ¿o, finalmente, como la sugerencia de una prolongación más allá de los intereses inmediatos del personaje y de la acción, hacia el reino de las ideas? ¿Cómo ese mar puede encarnar, pongamos por caso, las aspiraciones humanas, si no es gracias a su pertinencia con seres cuyas aspiraciones observamos o compartimos?

Puede hacerse que así sea si negamos absolutamente la coherencia. La imagen del mar puede .arrojarse a la pantalla con un desprecio tan agresivo hacia la pertinencia dramática que nuestra mente, que no tolera la disyunción, rastree relaciones imaginables y explore las connotaciones simbólicas del Mar en busca de la relación menos inconsistente con aquello que la ocupa. Por ello es absolutamente cierto que la experiencia común y el uso aceptado han conferido a los objetos una serie de sentidos absolutamente independientes de su presencia en pantalla; y que tales sentidos pueden incorporarse fácilmente enfocando la cámara en la dirección apropiada. En su más rudimentaria expresión, se puede "filmarse" una idea anotándola en un papel y enfocando la página escrita.

Por ello, mi primera afirmación sobre la coherencia precisa de una corrección. El sentido puede existir sin ningún tipo de relación interna; pero la coherencia es el requisito previo de la significación *contenida*, queriendo indicar con ello la significación que encontramos en el interior de la forma fílmica, y no aquella que le prestamos.

A pesar de mis anteriores reservas sobre el tema, la "naturaleza del medio" es inevitable si queremos sentar una base estética para la valoración crítica: el concepto de lo "cinematográfico" debe revisarse por completo, pero no puede abandonarse. Queda restablecido como instrumento crítico, no sólo útil sino necesario, a partir del momento en que nos interesa una definición que respete simultáneamente la naturaleza del film y la lógica de sus formas. Las cualidades específicamente fílmicas proceden de lo *complejo*, no de cualquiera de sus componentes. Lo que distingue al cine de otros medios, a la ficción cinematográfica de otras formas, no es ninguno de sus elementos sino *su* combinación, interacción y fusión.

Los sentidos que con mayor seguridad están contenidos en un film son los que han cristalizado en el nivel más profundo de interrelación y síntesis. Hay que insistir especialmente en este punto, puesto que no es hasta el momento en que nos aproximamos a este nivel que empieza a tener sentido el hablar de un film como completo en su propia significación. Un film no puede ser tan absolutamente completo como saturado de sentido, pues no pone límite a los valores y conocimientos que nosotros aportamos. Tanto el reconocimiento como la

interpretación de la experiencia fílmica dependen de una respuesta inmediata al nivel en que el sentido es más bien *dado* que creado.

La escena de la cocina de *El noviazgo del padre de Eddie*, por ejemplo, hace referencia, entre otras cosas, a lo que sabemos de la fragilidad de la vajilla de porcelana, de la dudosa estabilidad de un taburete alto y de las ideas americanas sobre funciones e intereses propios de los padres. Estos sentidos aceptados son esenciales para la significación de la escena. Pero tan sólo como componentes. La función específica del film es colocar esos componentes en una relación significante; su correlación es el contenido del film.

Entonces, nuestra comprensión y valoración de un film dependerá en gran medida del esfuerzo por comprender la naturaleza de las relaciones creadas y evaluar su calidad. Andamos errados si nos creemos que un film es más sutil o profundo que otro porque sus puntos de referencia típicos incluyan elementos procedentes de la filosofía de Hegel o de la poesía de Goethe, en lugar de las convenciones en el vestir o la moda automovilística. La sutileza, complejidad o inteligencia de un film no las hallaremos entre sus significados inherentes. Dichas cualidades pueden verse en su organización; no deben reclamarse en las unidades aisladas (ni achacar a éstas su ingenuidad, tosquedad o trivialidad).

Si admitimos que la organización y la coherencia son fundamentales para la valoración crítica, la complejidad y la sutileza se convierten en criterios de gran pertinencia. Pero ello es así por razones estéticas y no porque las consideraciones o juicios complejos sean en general preferibles a los simples. La complejidad del punto de vista requiere y justifica una expresión elaborada. Pero las opiniones más simples subemplean un medio complejo. No necesitan más que la relación diagramática de unos pocos datos para producir significación a un nivel que podríamos llamar del sentido asertivo. A ese nivel, existe coherencia pero falta densidad. En oposiciones tan escuetas como aquéllas entre palacios y barrios bajos, campos de batalla y bolsa, encontramos imágenes generalizadas que han sido unidas para crear aproximaciones a mensajes verbales. El cine se convierte en un sustituto del discurso, una traslación del relato verbal, antes que un modo de comunicación independiente y alternativo.

Un film cuya significación quede restringida al nivel del mensaje compite en un área en que las imágenes son notablemente menos eficientes que las palabras. Menos eficientes puesto que menos claras. Si deseamos transmitir un mensaje verbal, no tiene mucho sentido interponer fases innecesarias de codificación y decodificación entre el emisor y el receptor. No hacemos más que crear oportunidades adicionales para la "interferencia" y la distorsión. Los leones del *Potemkin* ya nos han suministrado un ejemplo de la imprecisión en que paran los intentos de convertir slogans o metáforas verbales en imágenes.

Los sentidos asertivos, las yuxtaposiciones toscas, tienden a ser estridentes y poco claros, como ruidos excesivamente amplificadas que rugen desde un altavoz defectuoso. Cuando la significación de un film se ha formado totalmente a ese nivel, puede describirse más acertadamente como *impuesta* que como contenida. Con tal descripción quedará claro su status como sentido que es creado por un esfuerzo superficial de organización, envuelto en maniobras tales como emplear un personaje como portavoz de un discurso.

Esto no quiere decir que exista ninguna ley que prohíba a los personajes expresar sus ideas. Nada más lejos. Por su misma naturaleza, la densidad y la coherencia no pueden alcanzarse instantáneamente. Un nivel de sentido asertivo es una fase indispensable entre la exposición de los datos y la creación de una estructura compleja. Muchos films excelentes parten de proposiciones simples y confrontaciones elementales. Así, *Ugetsu Monogatari* está construido sobre una oposición esquemática entre miseria y ambición, devastación y trabajo. *La règle du jeu* empieza con una chirriante yuxtaposición de tecnología moderna y caballería romántica. En *Johnny Guitar* y *Carmen Jones*, las relaciones iniciales entre solidaridad y aislamiento, libertad y enterramiento, están gruesamente perfilados.

Los sentidos asertivos no pueden ignorarse. Pero igualmente deben sobrevalorarse. Lo que cuenta es en qué medida esas arriesgadas proposiciones se afinan en el modelado del detalle que se construye a partir y en torno de ellas. En cualquiera de los films arriba citados

encontramos sutileza y complejidad, no en el esquema inicial (donde carecería de sentido buscarlas), sino en una organización de detalles cuyas relaciones complican y clarifican simultáneamente el punto de vista del film. A este nivel de coherencia, la significación está encerrada en la forma del film. Superamos el reino sustitutivo del lenguaje, que ofrece una *ilustración* de mensajes, opiniones y temas. Los sentidos separadamente discernibles se vuelven importantes, menos por su valor independiente que por sus aportaciones a una visión total, que se profundizan y definen mutuamente.

Lo que aquí vemos es, primariamente, una manera de ver, el registro directo y la encarnación, en un "mundo secundario" de un punto de vista. Nuestro acercamiento a la significación de ese mundo se produce a través de las sutiles leyes que estructuran sus relaciones. Pero lo siguiente también sería cierto, y quizá estaría más cerca del centro de la cuestión: la significación proporciona el sendero para acercarnos a los nudos de la estructura y procurar desenredarlos.

Cuando sólo emplea uno de sus recursos, el cine no presenta dificultades para nuestra percepción y valoración, ni plantea problemas al cineasta. Los problemas críticos y creativos empiezan cuando se quieren equilibrar exigencias de igual peso pero de tendencias divergentes. Los criterios útiles tienen presentes las afinidades, no orientándonos hacia aspectos singulares sino hacia el valor de su interacción y el alcance de su integración. Las disciplinas formales del equilibrio y la coherencia comprenden el esfuerzo por mantener a los distintos elementos en una tensión productiva y no empujarlos hacia una alienación simétrica (repetición), ni abandonarlos a una contradicción desprovista de interés.

La fricción impide el movimiento; al mismo tiempo, el movimiento *es* imposible sin fricción. Mediante una paradoja similar el cineasta halla en su material un grado de resistencia que le proporciona y le restringe a la vez el canal de comunicación. La resistencia ofrece un principio de tensión que le permite situar su obra dentro del seguro marco de referencia del que depende la relación interna.

No hay duda de que el espectador necesita un marco así para percibir la relación. Pero la necesidad, y el medio de satisfacerla, procede de la misma fuente: la naturaleza híbrida del cine, la síntesis de realidad y magia que el mecanismo básico del cine lleva implícita.

El film tiene que hallar un compromiso de equilibrio entre dos fuerzas igualmente insistentes, una hacia la credibilidad, la otra hacia la forma y la significación. Y en ambas direcciones está amenazado por una ruptura. Puede destruir la ilusión al intentar forzar la expresión. Puede sumergirse en una reproducción carente de sentido, presentándonos un mundo creíble pero desprovisto de significación.

Confío en que estén claros los sentidos que doy a la palabra "significación". Pero en un contexto en que no es de extrañar que la gente se ponga a cantar en lo alto de los trolebuses, con el acompañamiento de orquestas invisibles, o descienda a toda velocidad por las laderas de las colinas, activamente perseguida por rocas que rebotan, o arrastre con determinación leopardos salvajes a las prisiones de Connecticut (y yo sería el último en sugerir que dejaran de exhibir habilidades tan meritorias), el concepto de credibilidad exige una cuidadosa definición. En tanto que medio que opera con la ilusión, el cine no está ligado a lo familiar, o a lo probable, sino tan sólo a lo concebible. Todo lo que cuenta es preservar la ilusión.

A cierto nivel, la credibilidad cinematográfica no es distinta a la que pedimos a otras formas de narración. Depende de la coherencia interna del mundo creado. Mientras ésta se mantenga, las premisas quedarán fuera de toda duda: la gente puede expresar sus sentimientos en una canción improvisada, con o sin fondo instrumental; los objetos inanimados pueden tener voluntad propia y ser malignos; la Muerte puede ser aficionada al ajedrez. Pero el mundo creado debe obedecer a su propia lógica. No existe pretexto, ya sea la Significación, el Efecto o el Final Feliz, suficiente para justificar una traición al orden aceptado. En un mundo de ficción en el que absolutamente todo pudiera suceder, nada tendría significación o importancia alguna.

Este hecho tiene consecuencias específicas en lo tocante al cine. Confiere al criterio de

credibilidad una dimensión física que ha faltado en cualquier manifestación artística desde el declive de la pintura figurativa. Frente a la obstinada literalidad de la cámara (lo cual equivale a nuestra comprensión literal de aquello que la cámara nos ofrece), el cineasta sigue el consejo de Conrad al hombre que se ahoga: "Sumérgete en el elemento destructor." La conquista a través de la sumisión: dado que la imagen insiste en su relación con la realidad visual, el realizador toma esto como uno de sus puntos de partida para la organización y trabaja dentro de esta norma para dar cuerpo a su mundo imaginario. En este sentido, incluso el film de ficción es un documental -la "reproducción auténtica" de un universo ficticio.

También aquí es importante evitar la confusión entre credibilidad y autenticidad. La cuestión de la autenticidad ni siquiera se plantea al penetrar en un mundo de ficción. Las imágenes de *Hace un millón de años o 2001* no pueden cotejarse con ninguna realidad. Pero la imagen debe desprenderse verosímelmente del mundo creado, para que su realidad pueda sostenerse.

Los pájaros, de Hitchcock, nos ofrece una demostración fundamental de los dos niveles de credibilidad. En el primer nivel, podemos creer sin dificultad en el hecho de que el reino de los pájaros declare la guerra a la humanidad. Es un dato. Pero también es un dato que los atacantes son pájaros ordinarios, familiares. No hay nada en nuestra experiencia, ni en las premisas del film, que les permita dibujar intermitentes perfiles de un azul luminoso mientras vuelan, o desplazarse de un modo que desafíe las leyes observables del vuelo alado.

Mientras que en este caso, si la hipótesis central del film de debilitara por culpa de la falibilidad de los efectos especiales difícilmente podría imputarse la culpa a Hitchcock. En cambio otros directores han incurrido voluntariamente en un desmoronamiento similar, al obligar en la mayoría de los casos a sus actores a realizar posturas o movimientos poco convincentes con el fin de dar una imagen preconcebida. Los más ambiciosos entre los cineastas ineptos suelen hacer esto en busca del Impacto Dramático, lo que equivale a cortarse la nariz para embellecerse el rostro.

Nada de lo que haga la cámara puede representar una amenaza para la credibilidad del mundo imaginado. En el interior de dicho mundo, la cámara tiene una libertad absoluta para buscar aquella imagen que sea más reveladora. Puede colgarse del techo, mirar por calidoscopios, filtros de color u objetivos deformantes, y filmar con distintos grados de definición, grano y foco.

Pero la comprensión del sentido de la imagen se produce al relacionarlo con la experiencia y el conocimiento que tenemos del mundo visible. En un film en color, por ejemplo, la abundancia o la ausencia de tonos particulares puede ser absolutamente anormal o deliberadamente antinatural: en modo alguno la grandeza de un western como *Johnny Guitar* o de un musical como *El pirata* se basan en la probabilidad de su estructura cromática. Una artificiosidad aparente del decorado no perjudica de ningún modo al tipo de credibilidad que prestamos a *El mago de Oz*.

En *Moulin Rouge*, John Huston ideó (y explotó con resultados en su mayor parte esclavizadores) un sistema de color basado en las tonalidades de los impresionistas y que, por consiguiente, no debía nada al naturalismo. Sin embargo, no había creado un mundo cuya realidad pudiera tolerar una habitación que cambiara de color de acuerdo con el estado de ánimo de quien la ocupa. Cuando el director caracterizaba los celos de su protagonista inundando el decorado con una luz verde, inexplicable según las propias premisas del film, rompía la estructura esencial de relaciones de éste y destruía con ello el mundo en que ese protagonista existía. Una relación menor, momentánea entre el temple del protagonista y una convención literaria del color ("verde con envidia"), seguramente no valía la pena conseguirla - o, hablando más rigurosamente, no podía ser conseguida - en detrimento de la estructura fundamental. Aquí, como en los anteriores ejemplos de *El desierto rojo* y *El criminal*, el atajo expresivo se convierte en un cortocircuito.

Ningún juego que merezca tenerse en cuenta modifica sus reglas a conveniencia de los jugadores. Desde el punto de vista del espectador, parte de la función de la disciplina narrativa

consiste en evitar que el narrador actúe para su conveniencia a expensas de la de su obra. Pero aunque un principio coherente de organización es esencial, no basta en sí mismo. Puede jugarse a un juego rigurosamente de acuerdo con un consistente cuerpo de reglas y, no obstante, seguir siendo un juego aburrido. Las reglas proporcionan una base, no un sustituto, para el juego habilidoso y estimulante.

Así es como las disciplinas de verosimilitud adoptadas por el cineasta pueden no ser más que una ayuda parcial para nuestra comprensión y valoración. Al permitirnos explicar por qué una parte de la estructura fílmica es incoherente, nos permiten indicar que la obra es defectuosa; cuán seriamente defectuosa dependerá de cuán marginal o central resulte ser la incoherencia. Pero cuando decimos que un film es creíble, no hemos dicho gran cosa. Sólo hemos establecido su validez en uno de los extremos de su equilibrio.

Ya he descrito los dos aspectos de dicho equilibrio, tanto la credibilidad como la significación, en términos de coherencia. Pero como demuestra el ejemplo de *Moulin Rouge*, las relaciones en cuestión son de distinta clase. El problema del equilibrio se plantea porque distintas relaciones pueden formular demandas incompatibles. Cuando ello sucede, las fuerzas opuestas no conducen a una tensión productiva sino al desmoronamiento.

También la imagen tiene cualidades inherentes. Como el mundo creado, y en armonía con él, la imagen retiene su sentido y validez mientras sigue la lógica de sus premisas. Podemos adaptarnos a cualquier esquema selectivo con tal de que éste sea apreciable en tanto que esquema. Al aceptar el artificio del cine, necesitamos percibir qué elementos de nuestra experiencia común participan y cuáles están en suspensión. La credibilidad de un mundo artificial, la confianza en un ojo artificial, dependen de lo consistente que sea su relación con nuestra realidad y de un sistema de desviación respecto a las normas de nuestra experiencia.

La tensión fílmica entra en juego cada vez que la imagen tiene que funcionar, no sólo como representación, sino también como estructura significante. La relación entre imagen y pensamiento puede entrar en conflicto o reforzar la que hay entre imagen y objeto. A medida que aumenta el volumen de sentido que afecta a la imagen, lo mismo sucede con la presión ejercida sobre ese equilibrio. Mientras nos mantengamos lejos del desmoronamiento, la tensión es fuente de fuerza y energía. Hasta ese límite, cuanto mayor es la fuerza de expresión que la imagen puede tolerar, más ilustrativa será la relación mutua entre lo que se muestra y la manera de mostrarlo.

Las convenciones técnicas del cine conceden al cineasta la posibilidad de definir los principios organizativos con que controlará dicha relación. Cuando entramos en una sala de cine estamos obligados a aceptar las implicaciones de un punto de vista controlado. Puesto que la cámara no tiene cerebro, tiene visión pero no percepción. Es tarea del cineasta restaurar la selectividad del ojo cinematográfico. En ese proceso, puede controlar nuestra percepción de modo que su visión y su acento dominen nuestra respuesta al mundo creado.

Una escena de *Rope* demuestra hasta dónde el punto de vista controlado puede intensificar nuestra respuesta, a la acción, sin que nuestro control consciente sea una barrera para una participación imaginaria. Los dos asesinos han colocado el cadáver de su víctima en un arca que no está cerrada. Los refrescos de su fiesta se sirven sobre el arca-ataúd. Los libros que habitualmente se guardan en el arca han sido trasladados a la habitación contigua. Terminado el refrigerio, el ama de llaves empieza a despejar el arca. Cuando haya terminado de hacerlo, tiene la intención de volver a colocar los libros en su sitio. Hace tres viajes entrando y saliendo del comedor, llevándose el servicio y trayendo libros. Durante esta escena deliberadamente prolongada, la cámara se mantiene inmóvil, en una posición que nos permite ver sus peligrosas evoluciones. Sabemos dónde se hallan los jóvenes criminales y sus invitados, podemos oír su conversación, pero sólo vemos la espalda de uno de los invitados en el mismo límite de la pantalla.

Hitchcock eligió deliberadamente un encuadre que nos impide ver a cualquiera de sus dos personajes culpables. El suspense de la escena se basa en nuestra obligación de esperar el momento en que el ama de llaves abra el arca. Este suspense está reforzado por la frustración

de nuestro deseo de saber si alguno de los protagonistas se halla en posición de observar lo que está sucediendo, y por lo tanto de intervenir para evitar la catástrofe. El efecto depende de un calculado rechazo de la información deseada.

Un similar rechazo de información se produce en *La calumnia*, de William Wyler. Vemos como una colegiala le cuenta a su abuela una escandalosa mentira sobre las relaciones de dos de sus profesoras. Sin embargo, nosotros no oímos la acusación porque en el momento en que la niña empieza a hablar Wyler cambia de plano, situándose en el asiento delantero del coche en que viajan. El cristal de separación entre el chofer y ellas evita que nosotros oigamos el resto de la conversación. Evidentemente, la intención es intensificar la amenaza que pesa sobre la escena, acentuar la naturaleza "indecible" de la acusación. No hace falta oír las palabras reales pronunciadas por la niña, ya que somos perfectamente conscientes de que el cargo que se imputa a las profesoras es de homosexualidad.

En las escenas citadas, tanto Hitchcock como Wyler explotan las posibilidades creadas por la necesidad de un punto de vista controlado para incrementar nuestra respuesta, dándonos tan sólo una "visión" parcial de la acción. En ambos casos, es probable que el espectador atento sea consciente del recurso empleado para conseguir tal efecto. Sin embargo, mi opinión es que existe una gran disparidad entre la fuerza y la validez de ambos recursos.

Cuando Wyler modifica nuestro punto de vista, es de una absoluta evidencia que lo hace en conveniencia propia y a nuestras expensas. La cámara cambia de posición tan sólo para explicar el silencio; el efecto a duras penas es más sutil que una simple interrupción de la banda sonora. El cambio de plano palia el silencio, pero no nos da una información nueva o interesante que justifique el cambio en sí. Literalmente, no hay excusa para el truco: se nos priva de aquello que esperábamos oír y no se nos ofrece nada en compensación, a expensas de la respuesta que está bien claro que pretendía provocar.

En cambio en *Rope* el efecto del punto de vista restrictivo no queda perjudicado en absoluto por nuestra conciencia de la pretensión del director. Lo que se evita que veamos queda totalmente compensado por lo que vemos y sabemos. La posición de los invitados, en un extremo de la habitación, estaba preparada de un modo naturalista antes de que el ama de llaves empezara su limpieza; como suele suceder en la obra de Hitchcock, inicialmente el hecho se nos ofrece como un pedazo de información neutral, más o menos irrelevante, de tal modo que más tarde, cuando adquiere su aspecto más amenazador, es ya indiscutible. Todavía podríamos poner una objeción al artificio de la cámara si Hitchcock no hubiera empleado con tanta astucia su decorado. Ha situado sus factores de tal modo que en todo el decorado no hay un emplazamiento desde el que la cámara pueda abarcar simultáneamente el rincón en que se hallan los protagonistas y el paso del ama de llaves del salón al comedor. Si quisiera permanecer lo suficientemente alejada para incluir ambos puntos, la cámara tendría que desplazarse, y ver, a través de la pared opuesta a la puerta del salón. Si este episodio se hubiera al Principio del film, hubiéramos sospechado que la pared, como el cristal de separación de Wyler, no tenía otro propósito que restringir nuestro conocimiento. Pero la cámara ha explorado el apartamento con tanta libertad en las secuencias precedentes, que cuando Hitchcock empieza a sacar partido dramático del decorado ya hemos aceptado su realidad y las limitaciones que ésta impone. Llegados a este punto, no podemos considerar el decorado como algo que existe puramente para la conveniencia del director, con el fin de inhibir la cámara y limitar nuestro acceso a la acción.

La astucia de Hitchcock le hace parecer víctima de la situación precisamente cuando la domina de manera más completa. La escena ha sido preparada de modo que, suceda lo que suceda, nosotros sólo podamos ver uno de los puntos clave del drama: ya el ama de llaves y el arca, ya los protagonistas. Si la cámara se desplazara para mostrar a los protagonistas, perderíamos de vista al ama de llaves; mientras su objetivo apunta a ésta, no podemos ver a los protagonistas. La cámara de Hitchcock se concentra obsesivamente en la amenaza que representan las acciones del ama de llaves. Podría decirse que "no puede apartar sus ojos de ella". Pero la misma presentación, integrada con la misma habilidad, parecería ridícula si

correspondiera a un hecho de menor gravedad: si, por ejemplo, se supiera que el arca contenía tan sólo la prueba de una indiscreción menor, en lugar del cadáver de un hombre que era hijo, sobrino, discípulo, amigo predilecto y-novio de los distintos invitados.

La intensidad provocada por el confinado punto de vista de la cámara hitchcockiana está en consonancia con la importancia dramática de la acción que describe. Lo cual no puede decirse del cristal de separación de Wyler; aquí la acción no está suficientemente "cargada" para soportar el peso de un sentido que la magnitud del truco proclama.

El énfasis depende del establecimiento de una norma; En el film de ficción la norma viene dada por la naturaleza de la relación que el espectador mantiene con la narración. Nuestra relación con las historias contadas es la de un observador interesado -la satisfacción que nos ofrecen depende del grado en que despiertan interés. Una vez provocado éste en una historia, nuestro impulso nos lleva a descubrir *qué sucede*. Así pues, lo que primero captamos, y con más facilidad, es la información estructural, los hechos que indican, posibilidades de desarrollo y resolución. Una vez hemos captado la información estructural asequible, aumenta nuestra percepción de aquella información menos específicamente funcional.

Con referencia a esta característica el cineasta establece su norma, una base de la que pueda partir para asignar grados de importancia a los objetos y acontecimientos de su mundo. Al establecer su propia base, cada cineasta lo hace por referencia a una expectación media. En tanto que "observadores interesados", esperamos que la imagen nos ofrezca la reproducción ideal; liberada de las contingencias humanas, su atención se dedica a aquello que es más importante para *nosotros*.

Desde el momento en que el espectador espera de la imagen una clara presentación de los hechos necesarios, está en capacidad de comprender sus restantes funciones, dándose cuenta de la importancia de las desviaciones de la norma. La anticipación de información de relieve en la imagen provoca una renovada atención, al menos en parte porque, a pesar de la "perfección" de la reproducción, nunca podemos estar seguros de que aquella información que tan sólo parece contingente no pueda luego resultar estructuralmente vital. Cuando la cantidad de información de manifiesta importancia es reducida, nuestra atención puede dirigirse hacia un escrutinio más intenso de las imágenes de menor amplitud y actividad. Se nos incita a aceptar una importancia amplificadas en lo que *vemos*, porque ello ha recibido un status especial dentro del universo fílmico, un énfasis que implica significación acentuada.

El grado de desviación de la norma indica la escala que el director concede al énfasis. Cuanto menos totalmente se encarga la imagen de ofrecernos información sobre el desarrollo del universo fílmico, tanto más afirma su propia significación, ya como una perspectiva particularmente reveladora de dicho universo, ya como presentación de un aspecto particularmente significativo.

El punto de vista controlado presupone una incesante búsqueda de la presentación de los hechos más reveladores. Pero permanece abierta a la posibilidad de que dispone el cineasta para avivar o atenuar nuestra conciencia de dicho control. Se nos puede conceder una conciencia mayor o menor de que estamos viendo el mundo a través de un "ojo" particular. Por ello el director tiene la posibilidad de establecer el énfasis partiendo de su propia base y a su manera. Para Otto Preminger

el film ideal es un film en el que no se note al director, en el que el espectador nunca sea consciente de que el director hace nada deliberadamente. Naturalmente, todo tiene que hacerlo deliberadamente -eso es la dirección. Pero si alguna vez llegara a hacer un film dirigido con tanta simplicidad que nunca se advirtiera un cambio de plano o un movimiento de cámara, creo que ése sería el éxito real de la dirección. (1)

Este "éxito real" es inalcanzable, al menos en lo que se refiere al espectador atento. Irónicamente, uno de los principales placeres que proporciona un film de Preminger es la gracia y fluidez de sus movimientos de cámara. Pero el film ideal de Preminger adquiere el

sentido de una aspiración que refleja una actitud hacia el espectador y un tipo de punto de vista. Para destacar su narración, Preminger no emplea medios que atraigan nuestra atención sobre la imagen en tanto que imagen, sino que se las arregla para disponer la acción de modo que la escala de significación se establezca *allí*. En *Río sin retorno* el simbolismo queda tan completamente absorbido por la acción que fácilmente puede pasar desapercibido. Cuando la heroína deja caer la mayoría de sus enseres al agua, durante un agitado episodio al atravesar la balsa los rápidos del río, la cámara no hace nada para acentuar el sentido del incidente. En el mejor de los casos, puede verse como una demostración del peligroso poder de la corriente (su bolso se aleja vertiginosamente río abajo); en el peor, podría parecer como un mero relleno, pensado para mantener la acción durante unos segundos más. En cualquier caso, la afirmación de que el hecho tiene una significación simbólica parecería un absurdo y pretencioso ejercicio de "lectura".

Con todo, la afirmación ha sido formulada. La pérdida del bolso es el primero de una serie de hechos que, durante el viaje, despojan a la heroína de las pruebas físicas de su antigua forma de vida. Este proceso es paralelo al desarrollo moral del personaje, que va desde la aceptación fatalista hacia un grado de decisión consciente. Ambos movimientos quedan unidos en el último plano del film: la propia heroína se quita un par de zapatos rojos, lo único que le quedará del "uniforme", y los arroja.

El hecho de que el bolso se pierda en la impetuosa corriente es intrínsecamente significativo. El contraste de posturas ante el río sugiere diferentes posturas ante la vida; inicialmente, la heroína mira al río como una irresistible fuerza de la naturaleza, pero para el héroe es una fuerza que debe ser dominada, usada y, en caso necesario, desafiada. La primera vez que le vemos en relación con el río, Robert Mitchum cabalga siguiendo la orilla en dirección opuesta a la corriente. Pero nuestra visión de Marilyn Monroe en el río nos la muestra como víctima suya, totalmente a merced de una balsa que no puede controlar.

Preminger revela la significación mediante una estructuración dramática de los hechos que su cámara parece seguir tan sólo, sin anticiparse nunca a ellos. Además, parece que la imagen siempre trata de abarcar todo el campo de la acción, de modo que sea el interés del espectador el que defina la zona de concentración.

En el extremo opuesto, Hitchcock está dispuesto a indicar con gran fuerza las zonas de concentración. La escena del arca de *Rope* nos obliga a aceptar que nuestra perspectiva es parcial

y que nuestra zona de concentración ha sido definida por el director. Hitchcock no nos permite independencia alguna en la selección. Además, está totalmente preparado para emplear una cámara que se anticipe a la acción. El plano siguiente a la súplica de la heroína en *Marnie* es un movimiento de cámara hacia una puerta, movimiento cuya absoluta deliberación anuncia un acontecimiento de significación crucial.

La distinción entre ambos métodos es necesariamente de grado. La habilidad de Hitchcock para imponer una zona de interés depende de que dicha zona sea, o se vuelva rápidamente, tan importante para nosotros como su tratamiento da por sentado. La imagen abierta de Preminger nos impone su sentido del primer término y del último; es evidente que una cierta previsión de los hechos es inherente al movimiento de secuencia a secuencia. Aunque ninguna de ambas tendencias pueda observarse en estado puro, en Hitchcock la norma sirve de base para una desviación significativa, mientras que Preminger procede por anulación, enriqueciendo la estructura básica con la suma de detalles cuya significación el espectador está en libertad de observar o ignorar. El contraste entre sus métodos queda reflejado, además, en sus estilos narrativos. Hitchcock cuenta las historias como si supiera cómo terminan. Preminger da la impresión de presenciarlas a medida que se desarrollan. Empleado sin habilidad, el método de Preminger sería aburrido y nada revelador; el de Hitchcock sería ampuloso.

Lo que nos importa para la valoración de la "tendencia Hitchcock" no es que contenga una aserción de significado, sino que nosotros podamos percibirla como justificada. Entonces, la correlación entre el acento empleado y la importancia captada mantiene la autoridad de la

imagen. Ganándose nuestra aceptación del punto de vista dado, crea una tensión sin violencia.

El mundo de ficción no es una materia inerte a la que pueda conferirse significación mediante la manipulación retórica del lenguaje cinematográfico. El problema suscitado por el uso de Wyler en *La calumnia* es que deposita una confianza excesiva en el valor independiente de un recurso técnico como fuente de impacto y sentido. Podemos pretender que se trata de un "uso del medio", pero no podemos ir hasta afirmar una relación productiva entre punto de vista y acontecimiento, que sólo se da cuando el director mantiene la correspondencia entre fuerza dramática y estilística.

En su propio interés, el cineasta debe proteger el canal de comunicación de su visión personal, los términos de los que hace derivar el sentido, la fuerza y la claridad. Cuanto más apremiante es su deseo de comunicar, tanto más probable es que le tienta de modo persistente superar dichos términos para intensificar el sentido y el impacto. Pero cuando quebranta la disciplina que él mismo ha establecido, por más valiosa que sea la causa, se comporta como un albañil que socavara los cimientos para proveer piedras para la cúspide.

El signo distintivo de un gran film no es el carecer de tensiones sino el absorberlas; pasan desapercibidas hasta que nos situamos en la posición del artista y consideramos los problemas que éste ha tenido que afrontar en su búsqueda de orden y sentido. En la misma medida en que cada elemento no se limita a ser compatible con la red de relaciones significantes, sino que se convierte en un contribuyente activo, de igual valor es la síntesis lograda.

Aquí los detalles de la realización revelarán la concentración de función y efecto. Esto es lo que distingue a los ejemplos de artesanía filmica que he expuesto para mayor admiración; pues consiguen una simultánea relevancia en los planos de la acción, el pensamiento y el sentimiento. Causa y efecto se vuelven inseparables, porque el aspecto que existe intrínsecamente también se mantiene en una relación productiva: palabra, gesto, decorado (*El noviazgo del padre de Eddie*); acción, imagen, montaje (*Carmen Jones*); hecho, localización; iluminación, estado de ánimo (*Rebelde sin causa*). A estos niveles de integración, no se plantea cuestión alguna de si la cámara se desplaza para adaptarse a los movimientos de los personajes o los personajes se mueven para justificar el movimiento de cámara (*El cardenal*, *Rope*); si el decorado adquiere un sentido a causa de la acción que en él se desarrolla o si es el decorado el que convierte a la acción en significativa (*Johnny Guitar*, *Río sin retorno*). Cuestiones así son como el problema del huevo y la gallina.

Los grandes films se acercan a una intensidad de cohesión tal que sus elementos no operan únicamente para mantener o fomentar la realidad del mundo de la ficción, ni únicamente de cara al efecto decorativo, afectivo o retórico. Por supuesto que se trata de un dictamen perfeccionista, aun cuando proceda de films existentes. *Exodo*, *Johnny Guitar*, *Carta de una desconocida*, *Psicosis*, *La règle du jeu*, *Río Bravo*, *Río salvaje*: he aquí algunos de los films que recuerdo se acercan mis a dicha condición. Sin embargo, todos ellos contienen acciones e imágenes cuya única función es mantener el relato. En la mayoría de los casos tales momentos están ubicados en la exposición inicial; en *Psicosis*, de modo manifiesto y debido a su peculiar construcción, ocurren al final. Pero esas obras maestras nos permiten mantener una esperanza razonable respecto a la segunda condición en importancia para la cohesión total: redundancia mínima (creíble). Y nos recuerdan que el mínimo puede ser diminuto. Esperar el menor número posible de elementos de una sola función en un film, no es pedir que cada elemento tenga una significación igual. En cada imagen hay una modulación de escala, así como la hay de principio a fin de la película. Mientras que puede esperarse que todas las acciones sean relevantes, tan sólo algunas serán motivo de clímax. Una de las ventajas del "esqueleto" narrativo reside en que la pertinencia de los detalles respecto al tema y al punto de vista es una variable; ocasionalmente puede rebajarse sin llegar a amenazar la coherencia global del film.

Sin embargo, el film que contiene demasiado material cuya única función es mantener su realidad, cae en la lasitud y el deslustre, ocasionales o totales. Se paga un precio aún mayor por la decoración, la emoción o la aserción incontroladas: en vacuidad, sentimentalismo o pretensión. Si en el presente capítulo he hablado poco de errores tan tradicionales -o de

cualidades igualmente tradicionales, como la inventiva, el ingenio y la economía- no es porque las considere sin importancia, sino más bien porque resultan de defectos o aciertos de equilibrio e integración, y quedan más claramente definidos en dichos términos. A fin de cuentas, ¿qué es el sentimentalismo, si no un error en el acento, una desproporción entre la emoción pretendida (por la música, pongamos por caso, o la imagen, o el gesto) y la emoción despertada por la acción? ¿Qué es la pretensión, si no una injustificable aspiración al significado, un sentido añadido como un pegote a la cuestión? ¿Y qué la inventiva, si no la capacidad para crear las relaciones más productivas dentro del material dado?

¿Cómo puede definirse la economía si no es por la paridad entre energía gastada y efecto comunicado? La misma "energía" es una cuestión de escala: un rápido movimiento de cámara *destacará* más en un film mayoritariamente estático; un gran primer plano será mucho más sorprendente en un film compuesto principalmente de imágenes tomadas a considerable distancia. Volvamos a la matanza de *Psicosis*. Ya me he referido a que el tratamiento fragmentado de Hitchcock permitía una concentración icónica. Es asimismo una observación válida la de que el tratamiento hubiese sido totalmente fofo sin la susodicha concentración. Si la intensidad emocional de la acción de la escena permite una iconografía extrema, también es en gran medida una consecuencia de ello. La correspondencia entre acción, imagen, sentido y efecto es tan estrecha que cada uno sostiene a los demás. En teoría, por ejemplo, Hitchcock pudo haber dado en algunos puntos una imagen más distanciada, haciendo retroceder la cámara por la puerta abierta del cuarto de baño. Pero el plano largo hubiera sido un inconveniente absoluto para nuestra percepción de la acción. La limitación de espacio no era enteramente física; correspondía asimismo a un encerramiento psicológico-emocional.

Aquí, la realización de Hitchcock representa la cima expresiva de un cineasta. No nos permite entrever si da con el estilo que mejor se adapta al tema o si, por el contrario, ha dado con el tema que mejor le permite ejercitar su estilo. Va a parar a situaciones en las que la utilización elocuente del medio no resulte ampulosa.

A nivel detallista podemos valorar más aquellos momentos en que la narración, el concepto y la emoción están en una fusión más completa. Prolongados y consolidados por todo el film, semejantes momentos componen una unidad entre reproducción, discurso y experiencia. También a este nivel, una armonía y un equilibrio prolongados garantizan el enriquecimiento de la visión propuesta por los hechos con nuestra participación.

Al conseguirse tal unidad, la observación, el pensamiento y el sentimiento están integrados: el cine se convierte en la proyección de un universo mental, un medio de reproducción de la mente.

Aquí, donde no se distingue entre el cómo y el qué, entre el contenido y la forma, lo que nos interesa es la síntesis, si es que estamos interesados en el cine en cuanto tal. A esta unidad respondemos cuando el cine como ficción nos hace sensibles al cine en cuanto tal.