

Unidad 6

- La puesta en escena.

CAPÍTULO IV

La puesta en escena

Todos los componentes analizados en el capítulo anterior se organizan formando un entramado espacial desarrollado en el tiempo. Ello implica que, por una parte, un film conlleva un trabajo de construcción de un espacio imaginario de representación y, por otra, articula cada uno de los fragmentos de ese espacio en una sucesión que forma una cadena temporal. Al primer aspecto lo denominaremos *puesta en escena*, al segundo, *puesta en serie*. En este capítulo nos ocuparemos de aquellos casos relacionados con el primer aspecto.

En primer lugar, detengámonos brevemente en algunas consideraciones de orden general que tienen que ver con el concepto de representación.

1. DE LA PERCEPCIÓN A LA SEMIÓTICA

Si la percepción parece ocuparse de cómo captamos el mundo exterior y la semiótica del mundo de la significación, no hace falta insistir en el hecho de que captar el mundo no es independiente de captar el sentido de las cosas que lo constituyen.

Es difícil, sin embargo, afirmar qué es la causa y qué la consecuencia, o lo que es lo mismo, si es la semiosis la que permite la percepción o viceversa. En cualquier caso, admitiendo que no hay percepción que no sea significativa, lo coherente es indicar que percepción y semiosis son los dos polos de un proceso unita-

rio, y que forman parte de un círculo en el que resulta difícil designar un lugar que pueda ser definido, con mediana pertinencia, como un punto de partida.

Nuestra posición, en este sentido, implica reconocer que el universo aparece ante la persona humana como un conjunto de cualidades, dotado de una organización, dando lugar al surgimiento de lo que Greimas y Courtés (1982) han denominado *Mundo Natural*. Este concepto define un vasto conjunto signifi-
ficante sobre el que se ejerce la actividad semiótica, entendida como análisis de la estructuración de su sentido.

Desde este punto de vista, no es quizá utópico intentar segmentar esa *teoría y práctica de las mediaciones* que es la semiótica, aislando del *continuum* del campo semiótico *lo visual* y, dentro de lo visual, *lo filmico*, a condición de no olvidar que *lo visual* y lo *no visual* están relacionados, y que una adecuada comprensión de la perspectiva utilizada para el análisis de lo visual tiene inmediatas implicaciones en la manera en que lo no visual es aprehendido y conocido.

También parece evidente que el campo de la *semiótica de lo visual* desborda ampliamente el del análisis de las imágenes. Basta tener en cuenta que el sentido de la vista nos pone en contacto con innumerables textos que siendo percibidos visualmente no son, propiamente, *imágenes*. Por tanto, y para nuestro propósito aquí y ahora, distinguiremos dentro de las semióticas visuales, aquella que se ocupe de objetos definidos *por la bidimensionalidad de sus significantes*, abriendo una doble dirección de análisis: una en torno a los problemas de la analogía e iconicidad de la imagen y otra centrada en el intento de aislar formas semióticas mínimas específicas que se relacionen adecuadamente con elementos del contenido.

2. EL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN

Para poder profundizar adecuadamente en estos aspectos, deberemos resolver antes un importante problema conceptual, referido a la noción de *representación*, eje en torno al que giran no pocos de los puntos clave del debate sobre la significación de las imágenes.

Si nos atenemos a las meras definiciones del Diccionario de la Lengua Española, el término «representación» ofrece una serie de acepciones bastante significativas. Representar se identifica, por una parte, con *evocar* por descripción, retrato e imaginación y,

por otra, con situar *semejanzas* de algo ante la mente o los sentidos. Conviene subrayar que la representación, tal y como la entiende la filosofía clásica, se planteaba como una *función del lenguaje en general*, como lo que cumple *la función de estar en lugar de otra cosa* a través de una representación, *de ofrecer de nuevo*, pero transformando en signo, lo que ya existe en la vida o en la imaginación.

El análisis freudiano retomó la expresión *Vorstellung* (representación) del patrimonio de la filosofía clásica alemana, para distinguir una *representación de cosa* (esencialmente visual) y otra *de palabra* (esencialmente acústica), siendo la primera característica del sistema inconsciente.

Lo importante, en cualquier caso, es preguntarse ¿cuándo una imagen es «imagen de algo»? es decir, ¿cuándo una imagen mantiene una *relación de representación* con el tema que muestra, sea ese tema un «retrato» o una «invención»? La relación de representación no puede explicarse ni recurriendo a la *historia causal* de la imagen, ni mucho menos a la *intención* de ningún supuesto autor. Por ello, el centro del debate se ha constituido en torno a la identificación, históricamente importante, entre *representación y semejanza*.

Tanto si se trata de la postura más radical, basada en un *ilusionismo* de primer grado, como si se maneja un concepto matizado de semejanza —aquel que señala que la imagen aparece «como si» en ella estuviera presente algo «semejante» al tema representado—, la concepción tradicional de la imagen ha tendido a identificar, al menos desde el Renacimiento, *representación con semejanza*.

Gombrich (1967), a través del doble camino de la historia del arte y la psicología, ha mostrado cómo el factor clave de la representación no está en la relación de semejanza que pueda establecerse entre el objeto y su representación, sino en que ambos cumplan la misma *función*, una *función de sustitución*, anterior, lógica e históricamente, al retrato (semejanza), donde la creación precede a la comunicación.

Partiendo de esa hipótesis de trabajo, la *representación como sustitución* precisa de dos condiciones: *que la forma autorice el significado* con el que se le inviste y *que el contexto fije y sancione el significado* de manera adecuada. De ello se deduce una conclusión importante: una forma que significa algo en un contexto determinado, dentro de otro contexto puede significar otra cosa diferente. Eso quiere decir que existe, en potencia, una convergencia de significados en una misma forma. Es preciso, pues,

subrayar el *carácter provisional de la articulación entre expresión y contenido*.

Por lo pronto partiremos del concepto de representación como *sustitución*, que engloba la noción de semejanza, pero no se reduce a ella. Siempre que hay semejanza hay sustitución, aunque la primera no sea condición necesaria para la segunda, pues, como subraya Roland Barthes (1973), la representación no se define por la imitación, y aquélla existe más allá de las nociones de «real», «verosímil» o «copia», por cuanto hay una *identificación profunda entre representación y significación*.

Como vimos en el capítulo segundo, un sistema la *significación* puede ser entendido como un proceso subyacente en toda *comunicación*. De esta manera, el estudio de la significación es independiente de los mecanismos comunicativos y se amplía el campo del análisis hasta las áreas de las actividades no intencionales y/o naturales. De acuerdo con este punto de partida, la significación se produce siempre que una cosa, *materialmente presente* ante la percepción de un destinatario, *represente* otra *a partir de reglas subyacentes*. Ello implica que debe existir un *código* que establezca una *correspondencia* entre lo que *el signo* representa y *lo representado*, pero también, y sobre todo, *que la cosa representada no tiene por qué existir ni ser sustituida, de hecho, en el momento en que la represente el signo sustituto* *significante de otra cosa*.

Si nos remitimos a la definición tradicional de Saussure, el signo se define como una entidad de dos caras íntimamente unidas (*necesariamente* unidas, dirá Benveniste): el *significante* (*aspecto material del signo*) y el *significado* (*concepto*). Por tanto, la asociación entre *cosas de órdenes diferentes*, *significante* y *significado*, producirá el *signo*. Conviene, pues, aclarar que el significado no se confunde con el mundo externo. Las diversas expresiones no significan cosas o estados del mundo, aunque puedan remitir a ellas. Los significados se identifican con *unidades culturales*, con determinados aspectos de *nuestra* organización del mundo.

En ese sentido es importante el replanteamiento de la propuesta saussureana llevado a cabo por Louis Hjelmslev, que sustituye la tríada signo/significado/significante por la de *función semiótica/expresión/contenido*. Como afirma Umberto Eco (1975), cuando un código relaciona elementos de un sistema transmisor (*expresión*) con elementos de un sistema transmitido (*contenido*), se produce la significación a través de la aparición de una *función semiótica*. Siempre que existe una correlación de este tipo, *reconocida por una sociedad humana*, existe signo.

Un signo, en consecuencia, no es una entidad física ni una entidad semiótica fija, sino un *lugar de encuentro* de elementos independientes, que proceden de sistemas diferentes y que se asocian a través de una correlación codificada transitoria.

Una concepción del signo de estas características permite identificar, como veíamos antes, representación y significación. La *provisionalidad* del signo (opuesta a la rígida visión del mismo en el planteamiento de Saussure) es lo que permitirá introducir los mecanismos que hacen posible explicar la alteración de la significación en función de un contexto dado.

Si antes se ha hablado de expresión y contenido, conviene distinguir en cada uno de estos planos entre materia, forma y sustancia.

En páginas anteriores definíamos la *materia de la expresión* como aquello que hace referencia a la naturaleza material (física, sensorial) del «tejido» en el que se recortan los significantes, de tal manera que cada *sistema de significación* se realiza en una o varias materias de la expresión.

La *materia del contenido*, común a todos los fenómenos semióticos, se confunde con lo que se denomina el tejido semántico, el *universo entero del sentido*.

Por lo que respecta a la *forma del contenido*, ésta se identifica con la manera en que, en un marco cultural dado, el mundo se organiza en categorías dadas, dotando de *pertinencia* al tejido semántico (a través de un juego de oposiciones y diferencias).

Finalmente, esta *forma del contenido* deberá ser transcrita en una materia expresiva dada, cuyo carácter *pertinente* dará lugar a la aparición de la *forma de la expresión*.

Se reserva el nombre de *sustancia* para la materia, en tanto en cuanto aparece como ya formada. La sustancia surge cuando se proyecta la forma sobre la materia como una red que proyectara su sombra sobre una superficie ininterrumpida.

La relación que se establece entre la forma de la expresión y la forma del contenido puede ser de dos tipos: *denotación* y *connotación*. La *denotación* se identifica con el hecho de que, *según una correlación codificadora dada*, a unos elementos dados del plano expresivo les corresponde de *forma unívoca y directa* una posición pertinente del contenido.

Se hablará de *connotación* cuando el plano expresivo de una función semiótica se presente formado por otro sistema de significación (que incluye a su vez un plano expresivo y un plano del contenido).

Según Eco, la connotación se establece parasitariamente a par-

tir de un código precedente, y no puede transmitirse antes de que se haya denotado el significado primario. Se trate o no, en el caso de las denotaciones, de significaciones privilegiadas, no puede identificarse este hecho con la *estabilidad* de las mismas. En la medida en que su aparición parece hallarse en función de las diferentes situaciones comunicativas, el significado denotativo no será nunca absolutamente independiente del contexto.

Parece evidente que en el caso de los signos lingüísticos el propio carácter del sistema de significación dota a sus realizaciones concretas de un carácter de *generalización* (por ejemplo, la palabra /árbol/ no se identifica con ningún árbol concreto). Por el contrario, en el caso de los *signos*, que denominaremos de momento, *icónicos*, en los que se fundamenta el discurso fílmico, éstos parecen apuntar no hacia categorías o clases de objetos, sino hacia objetos precisos, singulares y *concretos*. Ya Platón hablaba de que las imágenes eran imitaciones de «particulares». No debe confundirse, sin embargo, el carácter individual o general de los signos, en tanto *representaciones*, con la actitud de generalización o individualización de los objetos sensibles cuando funcionen como signos. Siempre que miramos un objeto, por ejemplo, filmandolo o fotografiándolo, dicho objeto actúa como representante de la categoría a la que pertenece y a la que remite. Toda imagen, además, puede considerarse una *abstracción* (recordemos, por ejemplo, la búsqueda del «hombre medio» en el Renacimiento, o la práctica de los retratos-robot en la práctica policial), pues como toda representación, la visual *abstrae* una serie de *rasgos particulares* de una circunstancia dada, aunque esto se realice a través de una estrategia particularizada.

Por ello, una de las cuestiones centrales de la semiótica se relaciona directamente con el *problema del referente*, es decir, con «esos estados del mundo que, según se supone, corresponden al contenido de la función semiótica» (Eco, 1975).

La construcción de una semiótica capaz de dar cuenta de los procesos de significación implica admitir que el hecho de pretender que un significado corresponda a un objeto real responde a una actitud ingenua. El mundo del contenido es un *universo cultural*, designa la existencia de un *mundo posible* en términos culturales, lo que implica que *la semiosis es capaz de explicarse, en tanto proceso, por sí sola*, pues una unidad cultural nunca remite necesariamente a una realidad física exterior, sino a otras unidades culturales, en una cadena interminable.

En el caso de los signos icónicos, en la medida en que la imagen figurativa plasma un fragmento del mundo real o posible, por

el «realismo natural y fatal» (Bettetini, 1982) que parece ser parte de su estatuto, ¿no nos encontraríamos ante casos en que el signo parece «recibir en sí mismo el objeto y presentarlo como tal en su individualidad»? ¿Serían los signos icónicos un tipo particular de función semiótica en donde la *presencia* primaria sobre la *significación*, dando lugar a la integración del referente en el interior del signo? (Casetti, 1980). Admitir esta idea equivaldría a admitir una cierta *naturalización* del signo icónico por su semejanza con los estadios del mundo, que supuestamente transcribiría, incorporándolos de manera directa.

Antes de responder adecuadamente a esta problemática conviene detenerse brevemente en la contraposición —heredada de Peirce— entre *icónico* y *simbólico*. En esta tradición, los símbolos se basarían en una convención social, mientras que los iconos lo harían sobre una relación de semejanza objetiva con el referente.

Determinados autores, como Battacharya (1984), han tratado de trascender esa oposición, integrándola en la distinción entre: a) *representaciones que usan una serie de relaciones espaciales para representar otras cosas del mismo tipo* (mapa congruente como iconicidad), y b) *representaciones espaciales de entidades no espaciales o relacionadas* (casos en los que un icono representa clases de objetos que no tienen idénticos mapas). Este segundo tipo es el que se refiere a las *representaciones simbólicas*. De acuerdo con esta idea, toda representación icónica *esquemática* sería simbólica, pues englobaría relaciones espaciales conectadas interiormente por un parecido de familiaridad (cuando un árbol esquemático representa a la categoría general /árbol/).

Como punto de partida para nuestra aproximación semiótica al mundo de las imágenes, hemos supuesto que los signos icónicos se distinguían de las otras categorías signícas por el hecho de utilizar un significante *bidimensional*. Si a esto unimos el que una parte de este continente signíco parece asentarse sobre una cierta *naturalidad* de la relación que se establece entre los signos y los objetos representados por ellos, a través del fenómeno de la analogía de las apariencias, dicha circunstancia supondría que las imágenes no guardan la misma correlación con su contenido que, por ejemplo, las palabras, y que la *convencionalidad* que sustenta la significación en las lenguas naturales no sería predicable de los fenómenos icónicos.

Tres son las principales teorías que han intentado avanzar por ese terreno, propuestas, respectiva y en orden cronológico, por Charles Sanders Peirce, Charles Morris y Umberto Eco.

Morris señaló que un signo podía considerarse icónico en la

medida en que tuviera las mismas propiedades que su *denotata*. De ser esto así, los únicos signos icónicos auténticos serían los *dobles* de los objetos significados. No es de extrañar que el mismo Morris admitiese la existencia de escalas de iconicidad, lo que permitía hablar de signos icónicos «en ciertos aspectos».

Eco, por su parte, propone reformular esta idea al indicar que los signos icónicos tendrían la propiedad de articular una estructura perceptiva *semejante* a la que articularía el objeto representado por el signo, a través de una selección de estímulos que permiten construir una estructura perceptiva que presenta idéntico significado que la experiencia real denotada por el icono.

Ambos partían de Peirce, para quien un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza. O con otra expresión, icónico es un signo que está en lugar de algo, simplemente porque se le asemeja. Ello obliga a analizar más de cerca la noción de semejanza.

Ya vimos el carácter problemático de este concepto. En un sentido amplio, puede hablarse de *semejanza* establecida a través de la *comparación* (por copresencia, recuerdo o confrontación) o a través de la *analogía* (ya sea ésta material o puramente convencional).

Remitiéndonos al campo de la geometría, el concepto de semejanza hace referencia a un fenómeno bien preciso: la igualdad de dos figuras, salvo en el tamaño. Esto implica la realización de una operación que subraye ciertos aspectos (igualdad angular) y vuelva irrelevantes otros (tamaños diferentes), revelando la presencia de unas reglas que deben ser aprendidas y reposan sobre bases *convencionales* (como es el caso de los niños pequeños para los que el tamaño es algo absolutamente pertinente). Otro tanto sucede en los casos de *isomorfismo* peculiar, como son los *grafos* que expresan relaciones. Por tanto, *la semejanza se produce y debe aprenderse*, lo que pone de manifiesto su carácter convencional. La aparente *inmediatez* de los signos icónicos deja paso, así, a codificaciones culturales que aseguran el funcionamiento significativo de las realizaciones icónicas. Es en ese sentido en el que Umberto Eco desde un radicalismo antirreferencialista busca asentar la idea de que los signos icónicos no deben su significación a una pretendida «naturalidad», sino al hecho de que, al igual que los restantes tipos de signos, funcionan en torno a la idea de *convención social*.

Una primera constatación de la validez de su posición la encuentra Eco, de la mano de Gombrich, en el hecho de que a lo largo de la historia, determinados artistas han ido produciendo

«imitaciones» de la realidad, que si hoy las consideramos altamente realistas, no fueron reconocidas ni aceptadas como tales en el momento de su producción. La interiorización progresiva de determinadas formas de transcribir la percepción de la naturaleza termina filtrando ésta a través de un *modelo icónico* determinado.

Si esto es así, *representar icónicamente un objeto no es sino transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen. ¿Cómo se define culturalmente un objeto? A través de los códigos de reconocimiento que sirven para identificar los rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido.* De hecho es así como se seleccionan los elementos fundamentales de lo percibido. Los códigos de reconocimiento (o perceptivos) *tienen en cuenta los aspectos pertinentes que en un contexto dado permiten diferenciar los objetos entre sí.* Por tanto, no puede decirse estrictamente que las imágenes representen objetos, sino marcas semánticas, unidades del contenido culturalmente definidas.

Una vez seleccionados esos aspectos pertinentes del contenido, han de ser adecuadamente comunicados y para eso existe lo que denominaremos un código de *representación icónica*, cuya finalidad es establecer qué artificios gráficos se corresponden con los rasgos del contenido o con los elementos pertinentes destacados por el código de reconocimiento.

Conviene precisar que esos artificios gráficos son susceptibles de referirse tanto a lo que se ve del objeto como a lo que se sabe de él o a lo que se ha aprendido acerca de él. Es decir, el signo icónico puede poseer, entre los rasgos del contenido expresado, propiedades ópticas del objeto (visibles), propiedades ontológicas (presuntas) o meramente convencionalizadas (aquellas conocidas como inexistentes, pero que han sido convertidas en modelo en tanto en cuanto son eficazmente denotativas).

Esta manera de afrontar el problema de la significación en los signos icónicos permite dejar de lado la idea de que éstos son un tipo de signos «semejantes a», «vinculados naturalmente a su objeto», etc.

Nos encontramos en presencia de signos que, como todos, están codificados culturalmente —*convencionalidad*—, lo que no implica que sean totalmente arbitrarios. Los signos icónicos ponen de manifiesto que es posible concebir una serie de signos no codificados arbitrariamente —es decir, que mantienen una relación con su contenido diferente de la que existe en las lenguas naturales—, sin que ello implique que la correlación existente no sea cultural y, por tanto, asentada en una convención.

No conviene, sin embargo, caer en posiciones radicales que desliguen la imagen de toda referencia. Así, conviene mostrar cómo algunos autores que asumen como presupuesto el «convencionalismo» no vacilan en subrayar el hecho de que los productos visuales suelen actualizar operaciones referenciales, a condición de entender que dicha referencialidad puede concernir tanto a la experiencia del mundo físico como a los elementos procedentes de lo que Gombrich denomina datos perceptivos («mundo óptico» y «apariencia»), y que dependen de variables tan complejas como la experiencia anterior, el interés, las expectativas, e incluso el ajuste del sistema perceptual del observador a las situaciones cambiantes. En una palabra, «no hay razones para denegar las convenciones, pero éstas pueden fundarse sobre bases referenciales» (Calabrese, 1980).

De manera aún más matizada, el propio Gombrich (1987) ha subrayado la idea de que para plantear de manera adecuada el debate entre naturaleza y convención es necesario proceder a modificar la perspectiva de la discusión, reformulando dicha antítesis en términos de la existencia de un continuo entre las facultades naturales y las que denomina «casi imposibles de adquirir». De ese modo, mediante la sustitución de la idea de «parecido» por la de «equivalencia», es posible llegar a reconocer que el significado de una imagen quizá dependa menos del «parecido» (que aseguraría el reconocimiento de las formas) que de la captación de esa «promesa de significado» que parece acompañar a toda organización plástica. La imagen, como dice Gombrich, orienta la proyección que nuestra mente, «ávida de significados, no cesa de buscar e integrar». Ello no impide, sin embargo, que las representaciones denominadas «realistas» presenten la virtud nada despreciable de que, al incorporar a la imagen una serie de rasgos «que en la vida real nos sirven para descubrir y contrastar el significado, permiten [que el artista pueda] prescindir de un número cada vez mayor de convencionalismos».

Abundando en esta perspectiva, Eco plantea la necesidad de mantener una teoría de la significación —a la hora de analizar el mundo de las imágenes— especialmente atenta al peso del *contexto* en el funcionamiento del sentido, no perdiendo nunca de vista el carácter *transitorio* del contrato signico que suelda la relación entre elementos expresivos y de contenido.

3. EL CONCEPTO DE PUESTA EN ESCENA

De todos los elementos presentes en un film, quizá sean los relacionados con la puesta en escena los que más directamente permanecen en la memoria espectral. Después de haber visto un film puede resultar, en efecto, difícil recordar (salvo tras repetidas visiones o revisiones en moviola) los movimientos de cámara, los juegos de montaje, la estructura de los diálogos o la distribución exacta de la música en la banda sonora. Siempre recordamos, sin embargo, cuestiones como el vestuario fastuoso de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), el color matizado de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), la iluminación de fuertes contrastes en *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), la luz chirriante de *La caza* (Carlos Saura, 1964), o la imagen de inocente perversión con que Marilyn Monroe deja que el vapor emitido por los respiraderos del metro le levante las faldas en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955). Todos ellos son elementos que tienen que ver con la puesta en escena.

El término *puesta en escena* viene del teatro y significa montar un espectáculo sobre el escenario. Aplicado al trabajo fílmico, describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre. El desplazamiento metafórico del término teatral hacia el discurso fílmico tiene, sin embargo, cierta lógica. En efecto, el texto del guión, como el texto dramático, es montado espectacularmente para ser captado por la cámara. En ese sentido, no es de extrañar que la noción de puesta en escena fílmica incluya no sólo aquellos aspectos propios de lo cinematográfico (movimientos de cámara y escala y tamaño de los planos), sino también todos aquéllos compartidos con el espectáculo teatral (iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, reparto, dirección y movimiento de los actores, etc.).

En el caso del cine, sin embargo, la base fotográfica que le sirve de fundamento ha dado lugar a una serie de equívocos que conviene aclarar. El primero y más importante es el que tiene que ver con la cuestión del realismo.

Ya hemos avanzado en la primera parte de este capítulo los problemas teóricos que comporta la noción de representación como semejanza, noción sobre la que se basa la idea de realismo, que la amplía hasta límites que hacen equivalente semejanza y reproducción.

En efecto, un caballo puede ser «realista» porque se parece a

un caballo de los que existen en la realidad, del mismo modo que una forma de actuar de un personaje puede parecer «no realista» (en cuyo caso, la norma general es definir el trabajo del actor o actriz como «teatral») por el hecho de que las personas reales no actúan así en la vida diaria. Sin embargo, como antes avanzamos, lo que no fue realista en el momento de su aparición puede serlo en otro momento, del mismo modo que unas actuaciones actorales, como las de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929), consideradas como realistas en el momento del estreno del film, resultan hoy absolutamente distanciadoras y nada realistas. El carácter excesivamente melodramático e irreal de *Marcelino pan y vino* (Ladislao Wajda, 1954) no puede ser considerado como exceso si se piensa, por ejemplo, que responde al punto de vista de un franciscano contando la historia a una niña a punto de morir para hacerle incluso atractiva y no dolorosa la idea de la muerte, etc. Siendo, por tanto, un problema de códigos culturales, lo importante será analizar los elementos que componen la puesta en escena, de acuerdo con la función que cumplen en el interior de la estructura del film, sea éste narrativo o no, al margen de la cuestión del realismo.

En efecto, la puesta en escena tiene la capacidad de permitir ir más allá de la concepción normalizada que poseemos acerca de qué es la realidad construyendo, por ejemplo, un mundo imaginario, sin necesario referente real pero, sin embargo, totalmente verosímil, capaz de dejar en suspenso la descreencia de los espectadores a través de una forma diferente de producir efecto de realidad.

Recordemos la historia que, según se cuenta, le sucedió a Meliès. Al parecer, un día que estaba filmando en la Plaza de la Ópera, el motor de la cámara se atrancó justo cuando estaba pasando un tranvía delante del objetivo. Meliès arregló rápidamente el problema del motor y siguió filmando, pero para cuando esto sucedía, el tranvía ya había desaparecido. Cuando reveló el film, descubrió que el tranvía se convertía como por arte de magia en un coche fúnebre. Las imágenes filmadas eran reales; sin embargo, el resultado se alejaba de la realidad. Nadie ha visto, efectivamente, que un tranvía experimente una mutación tan espectacular en cuestión de segundos. Sea cierta la anécdota o no, lo que sí puede asegurarse es que casi todo el cine realizado por este hombre, proveniente del teatro de music-hall, se basa en la elaboración premeditada de este tipo de efectos.

Si pensamos en un film como *El hotel eléctrico* de Chomón, veremos que una filmación plano a plano (procedimiento que

luego sería adoptado por el film de animación), permitía con elementos reales fragmentados crear una falsa continuidad fantástica en la que una máquina afeitada sola, las camas y los muebles se mueven por su propio impulso, etc., sin salirnos, en apariencia, del mismo encuadre, equivalente, en este caso, a la embocadura de un teatro.

Sean, pues, los procedimientos meramente tecnológicos o no, ya desde los orígenes del cinematógrafo fue claro para los cineastas que la forma en que los componentes aparecían en la pantalla eran parte esencial de su propuesta de sentido. El cine permitía, por ello, reproducir mediante trucaje o por montaje, los cambios de decorado, iluminación, etc. hasta límites impensables en un escenario teatral.

4. LOS COMPONENTES DE LA PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena engloba elementos diversos. Por una parte están aquellos que remiten al diseño global de la producción (iluminación, decorados contruidos o naturales, vestuario, maquillaje, iluminación), por otra, los que se refieren al componente humano (reparto y dirección y distribución de los actores en el encuadre); por último, también tiene que ver globalmente con la constitución de un espacio y un tiempo determinados. Los citados en segundo lugar son, aunque muy comunes, secundarios respecto a los otros dos, ya que para que exista un film no es necesario que haya actores ni siquiera figuras humanas, o que las haya sólo en tanto elementos físicos sobre un paisaje. En el capítulo anterior citábamos el caso del célebre film de Geodfrey Reggio, *Koyaanitqatsi* (1983), en el que sólo imágenes acompañadas por una excelente partitura de Philip Glass (no hay textos, gráficos, ni voces), permiten, sin embargo, construir una estructura portadora de sentido.

El diseño de producción es quizá la parte más importante, por cuanto de él depende en gran medida la coherencia final del film. Un ejemplo, muchas veces citado, es el de Cameron Menzies en *Lo que el viento se llevó*. Pese a los varios cambios de director (George Cukor, Sam Wood, Victor Fleming), el montaje final no deja ver la inscripción de diferentes direcciones de actores y de diferentes formas de entender la composición, gracias a la función unificadora que el diseño de Cameron Menzies otorgó a las diversas fases del rodaje.

4.1. *El escenario*

El escenario, o setting, es parte fundamental de la puesta en escena. En alguna medida funciona generalmente como una especie de contenedor de lo que ocurre en el film, pero puede, en ocasiones, situarse en primer plano y formar parte de lo que se cuenta. Pensemos, por ejemplo, en el hangar vacío que ocupa el plano final en la penúltima secuencia de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) o en la totalidad de los planos del ya citado *Koyaanitqatsi*.

El escenario puede ser natural o artificial, es decir, construido especialmente para la ocasión. Es este segundo caso, 1) puede buscar una verosimilitud extrema, intentando reproducir por todos los medios un efecto de realidad (caso de los films medios inscritos en el modo de representación institucional) o fingirla mediante transparencias, superponiendo en laboratorio imágenes tomadas por separado (caso, por ejemplo, de *La guerra de las galaxias* [George Lucas, 1976]) o bien 2) asumirlas como tales decorados explícitos (caso de *El gabinete del doctor Caligari* [Robert Wiene, 1921] o de *Karl May* [Sieberberg, 1974]).

Tanto sin son naturales como si son contruidos, realistas o estilizados, en color o en blanco y negro, interiores o exteriores, los escenarios pueden funcionar de multitud de maneras y asumir un papel dramático o narrativo. Incluso determinados componentes individualizados (sean éstos humanos o no) dentro del escenario pueden por sí solos ser portadores de una específica función semántica: por ejemplo, la cajita con la cubierta de rayas transversales en *Un chien andalou*, la pelota de la niña en *M* (Fritz Lang, 1931), el cactus que sustituye a la rosa que nunca ha visto la protagonista en *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), el abuelo, «muy correcto» que acompaña a Paul McCartney en *¡Qué noche la de aquel día!* (Richard Lester, 1964) o el extraño submarinista que aparece por todas partes buscando el polo norte en *Help!* (Richard Lester, 1965). Estos elementos pueden cumplir una función por su sola inclusión como parte del decorado (los libros que lee Fernando Fernán Gómez en *Feroz* [Manuel Gutiérrez Aragón, 1984], todos, algo redundantemente, de Jean Piaget, informan de las razones por las que el personaje acogerá al oso en su casa), o por su carácter recurrente. La cortina de la ducha en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1961) será, la primera vez que aparezca, un simple elemento del decorado; más tarde connotará el recuerdo del crimen, por cuanto Norman Bates la utiliza

para envolver el cadáver. La bicicleta insistentemente fotografiada en *Yo confieso* (Alfred Hitchcock, 1953) servirá para descargar la tensión del espectador cuando, en un punto álgido del llamado *suspense*, caiga con estrépito fuera de campo, etc.

4.2. Vestuario y maquillaje

Al igual que los componentes del escenario, los vestidos y el maquillaje ocupan un lugar importante en la puesta en escena. El vestuario puede ser neutro o buscar un efecto de naturalización y verosimilitud (por ejemplo, en un film histórico o que intente reconstruir un determinado ambiente de época) o una estilización que, sin ser realista, construya una tipología de personaje (el sombrero y el poncho mexicano en el *western*, el frac y la capa en las películas de Drácula, los trajes espaciales en *Star Trek*, el bombín y el bastón de Charlot, el látigo y la chaqueta de cuero usada que lleva Indiana Jones); puede servir para definir edad, clase social, raza o nacionalidad o servir para caracterizar actitudes de los personajes (la ropa masculina que viste Joan Crawford en *Johnny Guitar* [Nicholas Ray, 1954] la define como mujer fuerte e independiente, frente a la imagen recatada de Grace Kelly en *Sólo ante el peligro* [Fred Zinneman, 1952]). Los ejemplos podrían multiplicarse. Lo importante, sin embargo, es subrayar el hecho de que el vestido puede cumplir una función específica como elemento articulador de significado.

Lo mismo ocurre con el maquillaje. Su función primordial es caracterizar la imagen que los actores presentan en el encuadre. Puede ser *neutro*, es decir, cumplir sólo el papel de «naturalizar» un rostro bajo los focos (eliminando reflejos, ayudando a refinar rasgos que la potencia de la luz podría difuminar, etc.), o *marcado*, para indicar actitudes, o estados de ánimo de los personajes, o provocar un determinado efecto en la percepción de los espectadores. En *Sed de mal* (Orson Welles, 1957), por ejemplo, es el maquillaje lo que convierte a Quinlan, el comisario mexicano, en alguien repulsivo, frente a la aséptica normalidad del policía americano que interpreta Charlton Heston. Gran parte del poder de atracción de las composiciones actorales de Alec Guinness (no en vano conocido como el actor de las mil caras) se basan en el maquillaje; pensemos, por ejemplo, en *El quinteto de la muerte* (Alexander Mackendrick, 1955). Otro tanto ocurre con Orson Welles en *Campanadas a medianoche* (O. W., 1965) o Marlon Brando en *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), actores que,

a los 48 y 46 años de edad respectivamente, dan cuerpo a ancianos verosímiles por efecto de la posticería. El maquillaje puede también definir una tipología (el falso bigote pintado de Groucho Marx, la peluca rizada de Harpo) o desrealizar a un personaje (el rojo de clown en las mejillas de los locos que interpretan el papel del coro en *Marat-Sade* [Peter Brook, 1966], frente al maquillaje naturalista del resto del reparto). Puede incluso no existir maquillaje alguno como forma de producir un efecto específico de desnudez (caso de *La pasión de Juana de Arco* [Carl Dreyer, 1928]).

4.3. Iluminación

La luz es extremadamente importante en la puesta en escena. Puede ser también, como el maquillaje y el vestuario, neutra y servir sólo para que el encuadre sea percibido con nitidez. La mayoría de las veces, sin embargo, cumple una función dramática y de composición. Puede delimitar o definir objetos, lugares y personajes mediante el juego de luces y sombras, realzar o difuminar determinados componentes del encuadre o forzar la percepción que de ellos se tenga desde un particular punto de vista caracterizador. La aparición de los personajes de «mujer fatal» en el cine negro va siempre asociada a un ambiente de nocturnidad y fuertes contrastes de luz y sombras, mientras que los que representan el lado virtuoso de la existencia se relacionan con la claridad diurna y una iluminación más fuerte.

La iluminación funciona como dispositivo retórico de puesta en escena según su *calidad, dirección, fuente y color*.

La calidad se refiere a la intensidad. Una iluminación intensa define claramente la oposición de luces y sombras, mientras una iluminación tamizada por filtros crea un espacio de luz difusa que difumina contornos y neutraliza contrastes.

La dirección de la luz se refiere al lugar desde donde surge y es proyectada sobre el objeto presente en el encuadre. Dicha dirección permite producir efectos determinados en la composición. Una luz vertical, cayendo desde arriba sobre el personaje o iluminándolo desde abajo, puede construir una imagen fantasmagórica o inscribir en su rostro un aura mística de elevación casi religiosa (pensemos, por ejemplo, en la luz que ilumina el rostro de José Nieto en la escena de su inverosímil «conversión» en *Espíritu de una raza* [José Luis Sáenz de Heredia, 1940], o en la que hace otro tanto con el rostro de Maria Falconetti en la citada *La pasión de Juana de Arco*).

La fuente puede ser diegética o no diegética, realista o no realista, cumplir un papel de referencia cultural (en determinados encuadres de *Barry Lindon* [Stanley Kubrick, 1974], por ejemplo, es aparentemente una vela, remitiendo a la iluminación de la pintura de Georges Latour), inscribir en el encuadre una exterioridad fuera de campo (Gene Kelly iluminado por la luz de una farola ausente en la pantalla en *Cantando bajo la lluvia* [Stanley Donen/Gene Kelly, 1950]) o mostrarse a sí misma como tal fuente, explícitamente artificial (la luz del foco sobre el rostro de Dick Powell cuando es interrogado en comisaría en *Historia de un detective* [Edward Dmytryk, 1941], etc.). Del mismo modo, la iluminación puede utilizarse para colorear naturalista o estilizadamente un encuadre.

Probablemente sea este elemento lumínico el más importante en la puesta en escena cinematográfica. Calidad, dirección, fuente y color pueden, juntos o por separado, configurar tanto la composición como el carácter significativo de un plano o del film en su totalidad.

4.4 Reparto y dirección de actores

Determinados films no funcionan pese a contar con un excelente diseño, un guión inteligente y una fotografía e iluminación adecuadas, por el hecho de poseer un reparto disfuncional. En efecto, la elección de los actores o actrices que deban dar presencia física a los personajes es también parte integrante de la puesta en escena. Las sucesivas versiones del guión de Hecht y MacArthur *Primera plana* (*The Front Page* [Lewis Milestone, 1932], *His Girl Friday* [Howard Hawks, 1940], *The Front Page* [Billy Wilder, 1974] y *Switching Channels* [Ted Kotcheff, 1988]) deben sus diferencias fundamentalmente, aparte de detalles mínimos de guión para adaptar la historia a la época histórica del rodaje, al hecho del reparto. Entre Adolphe Menjou, Cary Grant, Walter Mathau y Burt Reynolds, por citar algunos de los que asumen idéntico papel en el reparto, no sólo hay divergencias generacionales y de escuela de interpretación, sino que, en tanto tipos físicos de actor, han construido tipologías de personajes muy diferentes entre sí. Lo mismo puede decirse de las parejas Edmond O'Brien/Jack Lemmon y Rosalind Russell/Kathleen Turner en las versiones respectivas de Milestone y Wilder (primer caso) y de Hawks y Kotcheff (segundo caso). No se trata de que en unos films la composición sea creíble y en otros no. El realismo no tiene nada que ver.

La elección de un actor o actriz, a veces impuesta por imperativos de financiación, puede condicionar el resultado final, por el hecho de no funcionar en relación con el resto de los elementos de la puesta en escena. Cuando Luchino Visconti eligió a Marcello Mastroianni para interpretar el personaje de Mersault en su adaptación de *El extranjero* de Albert Camus (1967), muchos críticos pensaron que sería un fracaso. Un rostro tan conocido como el de Mastroianni no podía hacer creíble a esa especie de *uomo qualunque*, difícilmente individualizable en razón de su propia indefinición. Sin embargo, el actor italiano funcionó a la perfección, hasta el punto de acabar siendo, quizá, el mayor acierto del film. El reparto y las formas de interpretación, en consecuencia, deben ser abordados en relación con su funcionalidad en cada film concreto.

Un actor o actriz, al dar cuerpo y voz a un personaje, cumplen tres tipos diferentes de función: como *persona*, como *papel* y como *actante*. La primera función remite a la producción de un efecto de realidad como resultado de su actuación. Ningún efecto debe ser confundido con algo real; sin embargo, podemos analizar la «superficialidad» o «profundidad» psicológica de un personaje en tanto efecto construido. De ese modo se hace posible distinguir entre personajes *planos* y *complejos*, personajes *lineales* o *contrastados*, *estáticos* o *dinámicos*, etc. En todos estos casos el personaje puede ser abordado desde la perspectiva del *carácter*, es decir, en tanto aparente entidad psicológica, o desde la de su *comportamiento*, es decir, como mero soporte de las acciones que se suceden en el film. En el modo de representación institucional, la primera perspectiva es fundamental. En films más radicalmente conscientes de su estatuto retórico, ni siquiera se da (caso de *El año pasado en Mariembad* [Alain Resnais, 1961], *El hombre que miente* [Alain Robbe-Grillet, 1965] o *India Song* [Marguerite Duras, 1975]). La segunda función remite a su ubicación jerárquica en el desarrollo de la historia (personajes *protagonistas*, *antagonistas* o *secundarios*), a su relación con los otros personajes (*activos* o *pasivos*, *autónomos* o *influyentes*) o a su forma de intervención en las acciones (*modificadores* o *conservadores*), etc. La tercera función remite a su consideración a partir de un modelo abstracto dentro de un esquema que dé cuenta de la lógica de las acciones (por ejemplo personaje *objeto* o *sujeto*, *destinador* o *destinatario*, *ayudante* u *opositor*).

Decíamos que un personaje se construye a partir de una actuación. Ésta se compone de elementos visuales (presencia física en el encuadre, gesticulación, expresión facial) y sonoros (voz, tona-

lidad). A veces una actuación se basa sólo en el aspecto visual (en todo el cine mudo, por ejemplo) o sólo en el sonoro: en *Eh, Joe* (1965), primera incursión de Samuel Beckett en el terreno de la televisión, Joe es sólo una presencia muda y la voz que nos habla desde la banda sonora remite a un personaje nunca presente en el encuadre. Por lo general, sin embargo, imagen y sonido son parte de una misma composición actoral, de ahí que el doblaje, por definición, sea siempre, en la práctica, una perturbación, por cuando sólo puede traducir el significado de las palabras pero no el tono ni el «grano» de la voz que las emite. De cualquier forma, si no percibimos el doblaje como perturbación se debe al hecho de que la relación imagen/sonido funciona en el film en tanto resultado de una construcción y no como *a priori*. En el film *Bilbao* (Bigas Luna, 1978), el personaje de Ángel Jové prácticamente no abre la boca durante los casi cien minutos de proyección, y la voz off que se supone la suya propia, es la de otro actor, Mario Gas. Ello no implica, sin embargo, que dentro del film funcione como ajena.

5. TIEMPO Y ESPACIO DE LA PUESTA EN ESCENA

Todos los elementos anteriormente citados son importantes, bien de manera aislada, bien a través de su combinación con otro u otros elementos a la hora de producir un determinado efecto individual o dentro del conjunto del film. Conviene ahora detenerse en la forma en que dichos elementos están presentes en el film, lo que nos lleva necesariamente al problema del espacio y el tiempo.

La imagen proyectada sobre la pantalla es plana. Es el uso de la luz y las sombras lo que, por la puesta en escena, *compone* un espacio pictórico y, a través de determinados recursos, *produce como efecto* un simulacro de espacio tridimensional. De esa forma la mirada espectral, tanto desde el punto de vista del movimiento físico de los ojos, como desde que se refiere a la atención que prestamos a lo que sucede en la pantalla, está materialmente forzada a seguir una dirección estipulada por la interacción existente entre la composición bidimensional y el efecto representado de tridimensionalidad.

En efecto, la mirada se mueve guiada por ciertos movimientos, luces, colores, distribución y tamaños. Un elemento móvil atraerá más la atención que uno estático. En un plano, por ejemplo, donde vemos a una pareja paseando sobre una plaza llena de palo-

mas con una catedral al fondo y personas sentadas en mesas de café, los ojos seguirán el deambular de los paseantes; basta, sin embargo, que las palomas empiecen a volar para que los ojos se desplacen de inmediato hacia ellas. Cuando los elementos que se mueven dentro de un encuadre son varios (como sucede en la mayoría de los casos), nuestra atención se dirigirá a unos u otros de acuerdo con las expectativas que previamente tenemos acerca de la importancia de unos u otros respecto a lo que, consciente o inconscientemente, esperamos del desarrollo de la acción. *Esto quiere decir que no vemos siempre lo que hay, sino lo que buscamos ver.*

El juego de luces y colores funciona de manera similar. Cuando, por ejemplo, en *La ley de la calle* (Francis Ford Coppola, 1983) aparecen los «rumble fishes» coloreados sobre una pantalla en blanco y negro, nos vemos forzados a fijar nuestra atención en esos diminutos peces que luchan por matar la imagen que reflejan en la superficie de la pecera. Una parte del encuadre más iluminada que otra obligará asimismo a dirigir la mirada sobre los elementos que reciben mayor cantidad de luz. Ello no quiere decir, sin embargo, que la parte más importante sea ésta. En *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949), en la secuencia de la primera aparición de Orson Welles, lo principal del plano está situado precisamente en la zona de sombra; *es aquello que no vemos, pero deseamos ver*, lo que obliga a dirigir la mirada hacia la oscuridad que olisquea un gato, y de la que por una panorámica vertical, de abajo arriba, surgirá, cínico y sonriente, el especulador supuestamente asesinado.

La distribución y tamaño de los elementos también dirigen la mirada del espectador, obviamente. Una figura hablando en el centro del encuadre desvía la atención de lo que está situado a los bordes o en el aparente «fondo» de la pantalla. Sólo si alguno de esos otros elementos se mueve, atrae de nuevo nuestra mirada.

En los films basados en la simple articulación de formas móviles sobre la pantalla (muchos de los encuadrados dentro de las llamadas «vanguardias históricas» o los más modernos de Philippe Garrel, por ejemplo), la atención está regulada por la bidimensionalidad. En la mayoría de los casos, sin embargo, lo está por el efecto de representación de las tres dimensiones. Dicho efecto se construye de acuerdo con un determinado uso y combinación de sombras, luces, movimientos y tamaños. En el impresionante plano final de *Annie Hall* (Woody Allen, 1976), la connotación de vacío del espacio de la cafetería donde Alvin y Annie han tenido su último y definitivo encuentro, se produce por la existencia de

otro espacio exterior que vemos en el fondo del plano, con gente caminando por la calle. La vida sigue impertérrita su ritmo habitual, ajena al cínico estoicismo con que la voz off de Alvin asegura que aunque su hermano crea ser una gallina no le manda al psiquiatra porque necesita los huevos. La profundidad espacial se crea por la relación de dos elementos, tamaño (menor en los semáforos o edificios, mayor en las mesas y sillas vacías de la cafetería) y movimiento. Eso es lo que se define como *diferentes planos de profundidad* en un encuadre. En efecto, sólo la pantalla en blanco ofrece, en sentido estricto, un plano único de profundidad.

Todos estos juegos retóricos de composición articulan una específica manera de forzar la mirada espectral de acuerdo con una función dramática, poética o narrativa particular en cada film concreto.

De la misma forma que el espacio, la *temporalidad* desempeña un papel importante en la puesta en escena. Sólo los planos de muy corta duración nos permiten mirar la totalidad de la composición a la vez. Por lo general, sin embargo, la simultaneidad debe ser aprehendida sucesivamente. Mirar un plano consume tiempo. La temporalidad, pues, puede ser utilizada como elemento fundamental de guiar la concentración de nuestra mirada. Volviendo al ejemplo antes citado de la pareja paseando en la plaza con palomas, primero vemos a los paseantes, luego, las palomas, atraídos por su repentido vuelo. Cuando éstas han desaparecido de campo, y suponiendo que los paseantes se hayan detenido, podemos fijarnos en las figuras sentadas en las mesas de la plaza o en la arquitectura de la fachada de la catedral. De ese modo la inscripción de la temporalidad de la visión impone no sólo qué mirar en cada momento, sino en qué orden aprehender la totalidad del plano.

6. CUATRO COMENTARIOS DE PUESTA EN ESCENA

Tras lo expuesto anteriormente, estamos ahora mejor situados para abordar el problema de la puesta en escena en cuatro films concretos. Los dos primeros comentarios la abordarán en el caso de la narratividad cinematográfica; el tercero en el de un cine que simula asumir el carácter hegemónico del modo narrativo institucional «relato» para subvertir su significado. Por último, nos centraremos en un caso del llamado «cine documental».

Aunque el cine pueda escapar de esa fatalidad sintagmática de la narración—como decía Roland Barthes—, aproximándose a los

usos y maneras del lenguaje poético, en nuestro hábito de ir al cine parece quedar implícito el hecho de que vamos a él para que nos cuenten historias. No obstante, la narración no es una adquisición natural del cine desde sus inicios. Es en cierto sentido una construcción histórica, lograda al mismo tiempo que su consolidación como industria del espectáculo, y que el teórico e historiador Noël Burch ubica en torno a la fecha de 1910 y a la obra de primitivos americanos como Edwin S. Porter y David W. Griffith. Lo que algunos llaman prehistoria del cine (el periodo 1895-1910) basaban, fundamentalmente, su atractivo cara al público en la propia invención de la maquinaria —cámara tomavistas y aparato de proyección— que provocaba una ilusión de realidad, mediante la captación del movimiento en su materialidad. Las primeras películas del cinematógrafo eran postales en movimiento que transmitían el comienzo y fin de una acción (salida de los obreros de la fábrica, llegada del tren a la estación, barcas saliendo del puerto...). Lo que hará la institución cinematográfica, a partir de la creación de Hollywood, es tratar de transmitir al espectador la falsa realidad de esa ilusión. Boris Eichenbaum, en un artículo de 1927, centrará el problema de la evolución del cine en dos fases: de la invención a la toma de conciencia del instrumento:

Conviene distinguir dos fases en la historia del cine: la invención del instrumento, gracias al cual ha sido posible reproducir el movimiento en la pantalla, y su utilización para transformar la película cinematográfica en film. En el primer estadio, el cinematógrafo no era más que un aparato, un mecanismo; en el segundo, se ha convertido en una especie de instrumento en las manos del operador y el director. Estos dos aspectos, evidentemente, no son fortuitos. El primero es el resultado natural de los perfeccionamientos técnicos de la fotografía; el segundo, resultado natural y obligatorio de las nuevas exigencias artísticas. El primero corresponde al dominio de las invenciones que han progresado según las leyes de su lógica propia; el segundo puede clasificarse entre los descubrimientos: el instrumento puede ser *utilizado* para reglamentar el nuevo arte, un arte cuya necesidad se presentía desde hace tiempo.

Jacques Aumont da tres razones fundamentales para que el encuentro entre el cine y la narración tenga lugar:

A) *La imagen móvil figurativa*. Esta característica del cinematógrafo hace que el solo hecho de mostrar un objeto reconocible

en la pantalla sea un *acto de ostentación*, implicador de que alguna cosa se quiere decir a propósito de dicho objeto.

B) *La imagen en movimiento*. Como hemos visto en las páginas anteriores, lo representado en el cine lo es en *devenir*, en una progresión lineal de antes-después que acaba siendo asociada a la ley causa-efecto propia del relato.

C) *La búsqueda de una legitimidad*. Para que el cine se convirtiera en un espectáculo de masas debía ser previamente reconocido como arte por las clases dirigentes. Los modelos de verosimilitud del teatro y la novela burgueses proporcionan al cine su imprescindible marchamo de calidad para ser aceptado.

El hecho de que el cine se acercara, en sus primeros años de existencia, a los grandes modelos narrativos establecidos —la Biblia y ciertas novelas populares, como *La cabaña del tío Tom*, por ejemplo— dice mucho sobre la posibilidad de ser narrativa. Ahora bien, estos modelos son abordados de forma radicalmente diferente a como hoy estamos acostumbrados a disfrutarlos. En primer lugar, la longitud de estos films apenas superaba los diez minutos de proyección, lo cual obligaba, necesariamente, a representar en ellos únicamente los momentos culminantes de la acción narrativa, supliendo con carteles —o, más frecuentemente, con la figura del explicador al lado de la pantalla— las lagunas del relato. En este Modo de Representación Primitivo (M.R.P.) *no existe clausura de la diégesis*: la narración no se explica por sí misma a los ojos del espectador. Por otro lado, la *distancia de la cámara* con respecto a lo que ante ella se representa es considerable, reproduciendo, en cierta forma, la embocadura de un escenario teatral a la italiana visto desde el patio de butacas. *Se privilegia el espacio/tiempo del espectador en la sala, frente al espacio/tiempo del film*. La situación de dicho espectador es siempre exterior a la acción del film, no se implica en ella. Por otra parte, la *cualidad no centrada de la imagen* —que puede animarse, aleatoriamente, desde cualquier ángulo: andén de la estación, tráfico en la calle...— unida a la *autarquía/unicidad de cada encuadre* (acción que empieza y acaba en el interior de un cuadro fijo), contribuye a ese carácter de *postal animada*, vista a cierta distancia, propio del cine primitivo.

Noël Burch opone al M.R.P. el Modo de Representación Institucional (M.R.I.), propio del cine narrativo clásico, cuyas principales adquisiciones y mecanismos persuasores cristalizan, como ya hemos dicho, en torno a 1910 y a la obra de Porter y Griffith. En el M.R.I., los personajes empiezan a moverse por un *espacio pictórico habitable* —y no ya frontalmente ante una tela pintada—

propiciador de la clausura diegética en la que el ojo del espectador se orienta sin necesidad de glosa alguna del explicador. *La cámara se aproxima a los rostros y las acciones*, sirviendo de vehículo para *puntos de vista* sobre los acontecimientos narrados. *La imagen queda centrada*, buscando puntos concretos de anclaje visual, dinamizando la solidificación del encuadre primitivo, concebido no ya como un elemento autárquico, equivalente a la toma de vistas, sino como eslabón en una cadena significativa. La propuesta de Burch puede quedar resumida en el siguiente esquema:

M.R.P.:	M.R.I.:
1. Autarquía/unicidad de cada encuadre. 2. Centrado de la imagen. 3. Distancia de la cámara. 4. No clausura de la diégesis.	1. Encuadre como eslabón en una cadena significativa. 2. Cualidad no centrada de la imagen. 3. Aproximación de la cámara. Vehiculación de diferentes puntos de vista. 4. Clausura de la diégesis. Creación de un espacio pictórico habitable por los personajes.

El M.R.I. establece, pues, una reglamentación codificada de las imágenes cinematográficas —con vista a que el espectador las perciba como una continuidad espacio-temporal lineal, transparente y sin rupturas— y puede ser definido como el conjunto de las directrices (escritas o no) que, históricamente, han sido interiorizadas por los cineastas y los técnicos como la base irreductible del lenguaje cinematográfico en el seno de la Institución, y que han permanecido constantes a lo largo de cincuenta años, independientemente de las importantes transformaciones estilísticas que hayan podido existir en su desarrollo.

Dice Burch: «Había que hacer invisible, por artificio, lo que no lo era “naturalmente” para convencer particularmente al espectador de que se podía fragmentar el espacio profilmico (que no fue, en una primera época, sino el del proscenio teatral) y hacerle admitir que estos fragmentos, desfilando sucesivamente ante él, en un espacio siempre idéntico (la “ventana” de la pantalla) podían constituir un espacio *mentalmente continuo*. Lo que no era (casi) más complicado que esto: para llegar a una credibilidad

novelesca, era necesario, por una parte, poder filmar objetos o personajes de cerca —aislar un rostro, una mano, un adorno (como lo hace el discurso novelesco)—, pero *evitando* desorientar al espectador con relación a su propio análisis “razonado” (instintivo, en realidad, pero compatible con la razón inmediata) del continuo espacial en causa en aquel momento, evitando del mismo modo atraer su atención sobre los artificios por los que se alcanza esta ilusión de la continuidad».

Centrándonos en el ámbito de los personajes, a partir de sus miradas y movimientos, podemos distinguir cuatro relaciones fundamentales. Si se trata de un solo personaje mirando, nos encontramos ante un *punto de vista*. Así, en *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), un desplazamiento de la cámara en picado sobre el protagonista durante su discurso electoral en el Madison Square Garden queda justificado, en el plano siguiente, por el punto de vista de su enemigo político, el senador Jim Gettys, desde el palco (foto 12). Cuando entran en juego dos miradas —por ejemplo, una conversación entre dos interlocutores—, la relación de una con respecto a la otra es de *campo-contracampo* (o *contraplano*). Un ejemplo clásico lo tenemos en la emocionada despedida de Rick e Ilsa en el aeropuerto, perteneciente a *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). La posición de los personajes y la dirección de sus miradas es perfectamente simétrica (fotos 13-14 y 15-16). Obsérvese, en B2, la *continuidad* del gesto cariñoso de Rick en el plano anterior (mano acariciando suavemente la mejilla y el mentón de Ilsa).

Cuando el personaje está en movimiento, puede desplazarse en relación a los bordes del encuadre, con lo cual tenemos la *entrada y salida de campo*. La atribulada madre de familia de la película de Griffith *The lonely villa* (1909), sale de campo, con su hija, por el lado izquierdo del encuadre (foto 17) para entrar, en el siguiente plano, por el lado derecho (foto 18). La continuidad del movimiento —que relaciona dos habitaciones contiguas a través de la puerta de comunicación— es perfecta, y el ojo del espectador la percibe como si se tratara de un único desplazamiento. Si las evoluciones del personaje tienen lugar en el interior del encuadre, las transiciones de un plano a otro se producirán mediante *raccords de movimiento*. Así, Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen/Gene Kelly, 1952) cierra el paraguas, llevándoselo al hombro a guisa de fusil en 19, continuando el movimiento en el siguiente plano (foto 20). Igual sucede, momentos después, con el gesto de la mano en el sombrero (fotos 21-22).

En los dos últimos ejemplos, para que la continuidad del movi-

miento sea perfecta —*invisible* como «recosido» de dos planos distintos para el ojo del espectador—, las magnitudes escalares de A y B no deben ser muy diferentes. Griffith mantiene, exactamente, la escala del plano de conjunto en A3-B3. Donen-Kelly la alteran mínimamente: del plano americano (A4) al de conjunto (B4) y, nuevamente, del plano medio corto (A5) al plano de conjunto (B5). Si el *raccord* se hiciera entre dos planos de escala extrema (por ejemplo, de plano general a plano de detalle), la molestia visual para el espectador sería considerable. Esto no quiere decir que algunos realizadores no puedan utilizar dicha molestia como un efecto expresivo más.

La palabra clave para entender el mecanismo del *raccord* es la de *sutura*. Sutura de espacios, de movimientos, de miradas..., que se traduce, para el espectador, en la sensación de *continuidad perceptiva*, de *invisibilidad de la puesta en escena*. Esa perfecta transitividad entre el objeto y su expresión llevó a algunos teóricos idealistas del hecho fílmico (André Bazin, Henri Agel) a la afirmación de que el cine traducía la realidad perceptiva de lo invisible, convirtiéndose la pantalla en una mágica ventana abierta al mundo, sin mayores mediaciones.

Particularmente importante resulta el dispositivo del *raccord* de miradas, esencial en el cine narrativo institucional. Tal dispositivo interpela directamente al deseo del espectador: ver y ver cada vez más. La pantalla debe provocar nuestra mirada, y el *raccord* de miradas intentará por todos los medios que nuestro ojo se identifique con el de alguno de los personajes. En un film podemos, simplemente, ser testigos de un *intercambio relacional* de miradas. En *The school teacher and the waif* (D. W. Griffith, 1912), el abuelo de Nora recibe la notificación de que su nieta debe ser escolarizada y, esgrimiendo el papel oficial, la llama desde el interior de la vivienda (foto 23). Nora contesta desde el exterior (foto 24), con la mirada vuelta hacia el lado izquierdo del encuadre, en perfecto *raccord* visual. La *sutura* de ambas miradas ubica espacialmente al espectador —que percibe así casa y patio como espacios contiguos— y, al mismo tiempo, traduce una diferencia, muy explícita a lo largo del film: la oposición orden (interior) frente a libertad (exterior).

El raccord, pues, une, mientras que el sintagma narrativo relaciona. Si evocamos ahora la serie sintagmática de imágenes que vimos en el capítulo segundo, nos daremos cuenta de hasta qué punto la alteración en el orden de las dos últimas fotografías (cadáveres-grupo airado) cambiaría el *sentido* último de la serie. Finalizando con los hombres en actitud de rebeldía, las significa-

ciones potenciales de la cadena quedarían abiertas. Si adjudicamos el último lugar a la fotografía del montón de cadáveres, el sentido de la serie ya no es abierto, sino cerrado: la rebelión conduce, indefectiblemente, a la muerte. El proceso narrativo, como un sutil mecanismo de relojería, obliga a una determinada imbricación de sus elementos constituyentes, sin la cual el control del sentido se nos escaparía. Como ejemplo final de lo que en cine es una pertinente *unión y relación* de imágenes —implicación del punto de vista, leyes de la causalidad— vamos a centrarnos, nuevamente, en *Casablanca*. El espectador ya ha sido testigo de la triunfal aparición de Ilsa (Ingrid Bergman) en el café de Rick (Humphrey Bogart). Ilsa se dirige a Sam (Dooley Wilson), el pianista negro, lo saluda y le ruega que interprete la canción («As time goes by») que, en el París anterior a la guerra, había ambientado su idilio con Rick. No sin reticencias —se trata de una canción prohibida en el café por su dueño, tras el abandono de Ilsa—, Sam empieza a cantarla, acompañándose al piano. Acude Rick furioso, recordándole la prohibición (foto 25). Rick todavía no ha visto a Ilsa, pero los expresivos ojos de Sam, vueltos hacia el lado derecho del encuadre, se encargan de guiar su mirada (foto 26, seguimos dentro del mismo plano). Rick levanta los ojos (foto 27) y se produce el emocionante cambio de plano sobre el rostro de Ilsa (foto 28), mediante el cual Curtiz condensa —ayudado por la brillante orquestación que Max Steiner hace de la canción de Sam— toda la herida abierta del tiempo transcurrido, los amores devastados y la soledad irremediable del protagonista. El petrificado rostro de Bogart (foto 29) recibe —y con él nosotros, espectadores— la demandante mirada de Ilsa como un impacto.

En ese mecanismo retórico se fundamenta la llamada «magia del cine narrativo»: en el hecho de implicar nuestra mirada en la acción, de ser testigos privilegiados de imágenes que, tal vez, se ocultan para mejor mostrarse a la luz del deseo. En 27, el espectador es consciente de lo que va a encontrar la mirada de Rick. El *raccord* de mirada une, casi fatalmente, un plano con otro, pero antes, los ojos de Sam han designado un fuera de campo que nos fuerza a seguir viendo, a permanecer atentos a la pantalla —causa/efecto, mirada/objeto— para que el fluir de las imágenes nos complete, por un momento, la *visión parcial* (mirada imaginaria al campo ausente) cuya *mostración* es clave esencial y motor desencadenante del relato cinematográfico.

Como ha escrito Paul Bonitzer: «La fotografía normal está como fragmentada, no sólo sobre una porción de espacio, sino también sobre el flujo continuo del tiempo; fija un instante, una sección

vertical del tiempo. Igualmente, opera en duración continua. Por el contrario, el fotograma de cine retiene en su trama los ángulos, los pliegues de una duración fabricada, articulada, dramatizada. La visión parcial se sitúa en el ángulo del espacio y del tiempo cinematográficos..., y es así indicio de la causa, de la causa del deseo. Mantiene el deseo por el deseo (o el temor) de ver.»

6.1. *Primer comentario:*

La puesta en escena de la narratividad en Ciudadano Kane

Al igual que sucede en el campo de la novela a partir de la gran crisis abierta tras el naturalismo literario (Company, 1986), el cine narrativo va a asumir, con *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), dos nuevas características dinamizadoras de su estructura: *la pérdida de la omnisciencia* —relato lineal en tercera persona, desde fuera de la acción, que lo sabe todo de sus personajes— y, unida a ella, *la fractura del sujeto de la enunciación*, hasta ahora único e indivisible, canalizándose la información narrativa a través de diferentes *perspectivas*. Si la novela contemporánea se caracteriza por el deslizamiento de sus mecanismos de sentido hacia problemas derivados de la materialidad misma de la escritura y de la especificidad del lenguaje, del cine que surge con *Ciudadano Kane* se propondrá un trabajo riguroso sobre los *puntos de vista* que rigen la acción.

En una primera ojeada, la materia básica de la ficción en *Kane* está constituida por el encadenamiento de diferentes narraciones de personajes que forman parte de la acción. Todas ellas tienen, como punto en común, el estar centradas sobre un mismo personaje (el prepotente Charles Foster Kane) y todas, igualmente, tratan de desvelar la motivación última de sus actos —su *destino* individual— a través de la interpretación de una misteriosa palabra (*Rosebud*) que pronunció antes de morir.

Orson Welles (1915-1985) llega a Hollywood para realizar su primer film en 1940. Como escritor y hombre de teatro al frente de su propia compañía (*Mercury Theatre*), había protagonizado el mayor pánico colectivo de la historia de la radio con su ya mítica retransmisión *verista* de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, el 30 de octubre de 1938. Un hombre capaz de hacer creer que los marcianos invadían Nueva York estaba, forzosamente, destinado a ocupar un lugar en la mayor industria mundial del espectáculo, y la productora RKO le propone un ventajósísimo contrato, que Welles firma el 21 de agosto de 1939, mediante el cual se le daba

total carta blanca para la realización de la película, estableciendo un control absoluto sobre el montaje final de la misma.

La RKO (Radio Keith Orpheum Corporation) era una *Major Company* en el Hollywood de la época, surgida —como era, por otra parte, habitual— de la unión entre un grupo productor (Radio Pictures, de Joseph P. Kennedy) y un grupo distribuidor (KAO, Keith-Albee-Orpheum Corporation), a los que, posteriormente, se sumaría la firma RCA, con capital financiero de las bancas Rockefeller y Morgan. A lo largo de sus casi treinta años de existencia (1928-1957), la RKO desarrolló una política de cine de géneros, alternando producciones costosas y de prestigio (como los dos primeros films de Welles) con otros de bajo presupuesto, destinados a ser amortizados en los circuitos de programa doble (los films fantásticos de Jacques Tourneur, producidos por Val Lewton, por ejemplo, y otros llamados de serie B).

Aunque, por su misma inexperiencia cinematográfica, Welles asumirá funciones que no le correspondían —la colocación de las luces en el decorado, por ejemplo—, en líneas generales se benefició de la racionalización del trabajo propia de los rodajes en estudio. Así, contó con Van Nest Polglase —nombre habitual de la casa— como director artístico, Gregg Toland en la fotografía y Bernard Herrmann en la música.

Más de un año después de la firma del contrato, y tras desestimar el proyecto inicialmente concebido —una adaptación de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad—, Welles comienza el rodaje de *Ciudadano Kane*, que se extenderá a lo largo de cuatro meses (30 julio-23 octubre de 1940). El estreno tendrá lugar el 1 de mayo de 1941 en el Palace Theatre de Nueva York. El film cosechará abundantes críticas laudatorias y un estrepitoso fracaso de público, algo que sería ya una constante en la carrera del realizador.

En un ámbito dominado por el *look* (o imagen de marca) de las productoras y la comercialización del film basada en los oropeles del *star-system*, Welles se autoproclama la única *star* de su película: el cineasta se erige en *patrón y dueño del sentido*. Gérard Leblanc, en un análisis economicista de la película que hoy nos hace sonreír por su ingenuidad, acierta, sin embargo, al relacionar la causa del fracaso taquillero de *Ciudadano Kane* con esos *rasgos autorales* desmedidos de la obra que entran en abierta contradicción con la *puesta en escena invisible*, característica, como ya dijimos, del modelo institucional en que pretendía inscribirse.

Desde el punto de vista técnico, *Ciudadano Kane* utiliza siste-

máticamente lentes de focal corta que proporcionan a las imágenes del film una *profundidad de campo* insólita hasta entonces, donde todos los elementos del campo visual son nítidamente percibidos por el espectador. Los primitivos del cinematógrafo ya las habían utilizado anteriormente, pero si en ellos constituía un *plus* de realidad que, añadido a la reproducción del movimiento, estaba en la base misma de la concepción del dispositivo espectacular del cine como *ventana abierta al mundo*, el redescubrimiento que Welles hace de la focal corta (18'5 mm) confiere una nueva expresividad a las imágenes. Para algunos críticos, como, por ejemplo, André Bazin, se trataba de una acentuación de la impresión de realidad que el cine posterior a 1928, al incorporar el sonido y la película pancromática, había relegado.

Empero, una observación detenida del film nos demuestra hasta qué punto Welles utiliza la profundidad de campo no tanto como *prolongación de la realidad en la pantalla*, sino como manera eficaz de practicar una segmentación dramática y simbólica del campo visual, del espacio entre los límites del encuadre. Veamos algunos ejemplos:

— En la cena de Kane con la redacción del *Inquirer*, la profundidad de campo es plasmación del punto de vista del protagonista. Su mirada posesiva *abarca* a todos los miembros del periódico como objetos de su propiedad (foto 30).

Leland y Bernstein hablan, en plano medio, mientras Kane evoluciona en el escenario con las coristas. Dos magnitudes escalares (plano medio y plano de conjunto) coexisten en el interior del encuadre. Al efecto de relieve sonoro —voces en primer término, música y canciones en el segundo— se le añade la combinación de *valores descriptivos y dramáticos* en una misma imagen (foto 31).

— Leland despierta de su borrachera en la mesa de redacción del *Inquirer*. La botella de whisky, en primer término —y muy mermada en su contenido— es trasunto visual de su estado etílico. La relación causa (botella)-efecto (embriaguez de Leland) queda así condensada en una sola imagen. Una tercera indicación —la de que Kane está redactando la continuación de la desfavorable crítica teatral de Leland— nos es suministrada por la puerta de cristal entornada y el teclear de la máquina de escribir como ruido de fondo (foto 32).

— En el intento de suicidio de Susan Alexander, todas las determinaciones visuales del mismo (frasco de comprimidos, vaso y cucharilla) están condensadas en el primer término del encuadre, mientras Kane y el mayordomo entran por la puerta de la

alcoba (foto 33). Si pensamos, por ejemplo, en la secuencia del suicidio del protagonista masculino de *Vaghe stelle dell'Orsa* (Luchino Visconti, 1965), en una redundante e innecesariamente larga serie de planos, y lo comparamos con el escueto plano único en el film de Orson Welles, entenderemos hasta qué punto la *puesta en escena espacial* puede sustituir a la *puesta en serie temporal*, típica del discurso narrativo

En 31 y 32 percibimos, igualmente, otra innovación técnica: el uso de techo en los decorados. Concebidos, en principio, como *naturalización del espacio*, su valor simbólico de *aplastamiento de los personajes* queda evidenciado en algunos planos, como el correspondiente a una situación tensa entre Kane y Leland (foto 34), subrayándose el efecto por una angulación de cámara muy baja, en contrapicado, angulación que realzará, en otro momento, el poder político de Kane, durante su discurso electoral (foto 35).

Como toda *escritura moderna*, la de *Ciudadano Kane* problematiza y cuestiona las nociones de narrador omnisciente y de sujeto de la enunciación. La peculiar estructura del film nace de la propia heterogeneidad de sus opciones estilísticas, del *enfrentamiento y oposición* existente entre sus diferentes segmentos. Michel Marie señala que todo el funcionamiento textual del film descansa en la articulación entre un prólogo (sin narrador), un noticiario documental (con comentador), las historias de los narradores y un epílogo, igualmente sin narrador, que supone un retorno al sistema del prólogo. Para Marie, toda la obertura del film pone a prueba la posición clásica del espectador ante la pantalla. La manera en que es interpelado por la película se vincula con los diferentes registros de su escritura.

Podemos delimitar en el film —entre su prólogo y su epílogo— seis diferentes segmentos que explícitamente se manifiestan como tales al inscribirse en su textura con marcas específicas que los delimitan. Dichos apartados corresponden al noticiario documental (D) y a las diferentes narraciones de personajes que intervienen en la acción (N1 - N2 - N3 - N4 - N5):

N1: Thatcher (Diario).

N2: Bernstein.

N3: Leland.

N4: Susan.

N5: Raymond.

Tanto el prólogo como el epílogo carecen de *mediador narrativo*. En ellos habla el narrador, *donante del relato*, el *autor implícito* del mismo, tal y como éste es producido por el espacio textual: esa mirada todopoderosa de la cámara que, a su vez,

introduce la mirada del espectador desde el exterior al interior del castillo de Xanadu y viceversa, en una perfecta simetría visual. En el prólogo y el epílogo, las imágenes adquieren una singular carga expresiva: el *autor implícito* deja en ellas las *marcas enunciativas* [m. e.] de su *discurso*, a través de metáforas (una palabra plena, *Rosebud*, plasmación simbólica de toda la vida de Kane) y metonimias (el trineo como *parte* que representa a *todo* el conjunto del film). En oposición al discurso del autor implícito, se situaría el registro del *relato* (diferentes puntos de vista de los personajes) con valores esencialmente narrativos y descriptivos.

Gérard Genette define el discurso subjetivo como aquel discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un yo, pero este yo no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en que se pronuncia el discurso, marcando su empleo «la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe». Inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador: «a decir verdad, ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimientos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos».

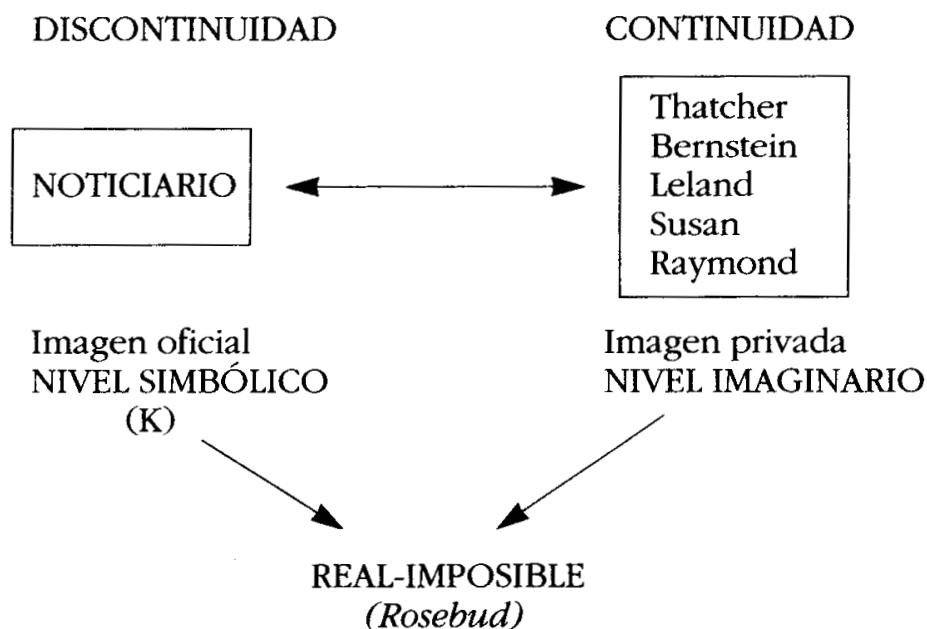
No debemos, empero, maximalizar el comentario que Genette hace de Benveniste a propósito de los conceptos de relato y discurso. Si el prólogo y el epílogo del film son dominio del yo enunciadador, en el eslabonamiento de las diferentes narraciones, Welles es *más o menos* riguroso con la lógica del punto de vista. Lo es, por ejemplo, cuando Leland habla de la *première* operística de Susan Alexander. El punto de vista de su mirada se sitúa en posición frontal al escenario. Cuando es Susan quien narra este mismo acontecimiento, la cámara se ubicará al fondo del escenario, ante el apuntador y el público (a los que vemos de frente). No lo es cuando dentro de uno de los relatos se introducen puntos de vista ajenos al narrador o, incluso, cuando éste desaparece de lo que está contando. Por otra parte, en cada una de las narraciones emerge —mediante el juego de las angulaciones de cámara, la iluminación, el uso de los objetos...— esa *voluntad de dominio* del autor implícito. Podemos decir, pues, que la diferencia entre la subjetividad del discurso y la objetividad del relato estaría centrada en las diferentes gradaciones de intensidad que en ambos requiere el «yo» de la enunciación.

Tras la visión del documental sobre la vida de Kane, el inicio de la investigación de Thompson en torno a la palabra *Rosebud* viene subrayado por un torrente de luz blanca que sale de la cabina de proyección (foto 36). Sobre la pantalla en blanco debe inscribirse, pues, un *significante* que todavía desconocemos. Frente a la abundancia de signos gráficos a lo largo del film —cartas, titulares de periódicos, carteles...—, el único que no puede ser leído es, precisamente, el que ha motivado la investigación: ese objeto de la infancia, irrecuperable y desprendido para siempre del sujeto. Símbolo de una ausencia —de la madre, de la supuesta inocencia de la niñez—, no aparecerá en el film más que para ser quemado, convirtiéndose así en humo y cenizas la palabra del misterio y la revelación.

Como ha escrito Marie-Claire Ropars (1984), «el retorno al sentido no puede engañarnos: lo que denuncia es su ausencia misma. No existía el secreto de Kane, ése es el único secreto revelado por el narrador: porque para la infancia perdida no hay tiempo recuperado. El enigma sí que ha engendrado el relato, pero para destruirse a sí mismo; una vez desvelado, remite a su propia irrisión, como a la irrisión de su búsqueda: aquí se sitúa lo que separa el prólogo del epílogo, es decir, de hecho, todo el film —este espacio abierto, progresivamente abandonado por la voz del narrador, y dejado libre para una investigación de la que sólo organizará, por la disposición de los diferentes relatos, el cierre y el fracaso».

Dice Michel Marie (1980) que lo propio del sistema textual de *Ciudadano Kane* es jugar sobre la oposición de registros secuenciales contradictorios. Así, el noticiario documental propone, en su discontinuidad, tan sólo una reafirmación tautológica del título del film: «soy un ciudadano americano». Nos encontramos en un *nivel simbólico* de representación, ejemplificado en esa gigantesca *K* de hierro forjado que corona la verja de Xanadu. Frente a esto, los diferentes relatos de los narradores establecen, entre sí, una perfecta continuidad —se inician donde el narrador anterior lo dejara— y, al traducir una imagen privada de Kane (la dualidad especular entre éste y sus amigos, colaboradores, amante, mayordomo...), plantean un *nivel imaginario* de acercamiento al personaje. Finalmente, lo único que no puede ser aprehendido por nadie es el objeto perdido de la infancia, *real* (por imposible) que se desprende como puro resto incinerable. El film, cerrándose con la visión del inexpugnable castillo de Xanadu —bastión que encierra al personaje en los abismos de su soledad— también nos

habla de esa imposibilidad de acceder al conocimiento de un destino individual y de la escisión entre el sujeto y el «yo», claves esenciales ambas de la escritura contemporánea.



6.2. Segundo comentario:

La puesta en escena de la mirada en Vértigo

Veamos ahora otro ejemplo de puesta en escena de la narratividad. En este caso nos centraremos en uno de los más conocidos films de Alfred Hitchcock, *Vértigo* (1958), retitulada en la época de su estreno español como *De entre los muertos*, a partir del análisis realizado por Company/Sánchez-Biosca (1986).

Film que narra la historia de una fascinación, *Vértigo* utilizará el ojo como eje vertebrador, en tanto inscripción de una función (la mirada) y en tanto metáfora del dispositivo que regula la puesta en escena cinematográfica. Frontera entre el vacío que constituye al sujeto y el exterior hacia el cual se proyecta, el ojo es en Hitchcock una especie de «*No trespassing*» tras el cual es peligroso indagar, pero continuamente vulnerado. Por ello, es al ojo inyectado en sangre adonde se dirige la cámara mientras suena el tema musical con que da comienzo el film, y es de su interior de donde surgen dos rótulos: *Vértigo* y Alfred Hitchcock. Punto de convergencia, pues, de los dos movimientos inaugurales, el ojo aterro-

zando (el izquierdo) va a ser el tema del film. Más allá de él, las concéntricas y obsesivas espirales que dibuja la banda de Moebius; mas acá, el contracampo denegado, la superficie de una ilusión. ¿De dónde nace el terror de esa mirada? ¿De dentro o de fuera? ¿O es acaso el objeto en que se pose quien va a desvelar el terror originario? Historia de una fascinación, *Vértigo* es también, y sobre todo, el relato de un descenso (hacia la negrura fundacional) y de un ascenso (a la posición erecta, como ha señalado Eugenio Trías, 1982). Es, pues, esa basculación de la mirada entre el terror y la ilusión donde el film se constituye, lo que permite leerlo como expresión de la aventura espectral hacia el vacío esencial, constitutivo del sujeto.

La clave del film reside, efectivamente, en la mirada, en sus simetrías y disimetrías, en sus deslizamientos y convergencias. A la mirada fija de Scottie durante la primera parte del film, responde Madeleine con otra mirada perdida, como perdida estará la del protagonista ante la demanda de Judy en la segunda parte. Veámoslo con detenimiento.

Scottie (James Stewart), atraído por Madeleine (Kim Novack), intenta relacionar todos los elementos del relato (ficticio, aunque él lo ignora) de su vida en busca de sus posibles referentes reales (historia de Carlota Valdés, sueños de Madeleine). Sin embargo, su búsqueda se estrella contra un espacio inmóvil, bidimensional, petrificado para la visión (pictórico o pictorizado). Elocuente y modélica al respecto es la primera secuencia del museo: los objetos —ramo de flores, peinado—, guiados por el ojo de Scottie, quedan apresados en la superficie plana, ilusoria, de un cuadro, tornándose signos de signos, cuyo referente último no le es dado descifrar.

Pero también hay aquí disimetría. Si la mirada de Scottie busca insistentemente a Madeleine, ésta no se la devuelve. Su mirada, vacía como la de una visionaria en ocasiones, reclama en otras un punto de fuga que escapa a la visión de Scottie. De este modo, en las secuencias dialogadas, Madeleine no mira al vacío (hacia su interior), tampoco a Scottie (lo que cerraría el círculo), sino fuera de campo. Este «off» sin continuidad, reiteradamente evocado, es sin duda el lugar del espectador. Denegada la estructura profunda de la alternancia plano-contraplano (no la superficial), el espectador es el único destinatario, mucho antes de su capacitación para la lectura, de las miradas sobreactuadas de Madeleine, porque la mirada desviada, descentrada, no puede ser atrapada por el personaje, pero tampoco por nosotros. Asistimos, así, a una puesta en escena de las claves de un enigma para cuya solución no estamos, por el momento, capacitados.

Lo dicho viene a subrayar, una vez más, la no identidad *mirada filmica/punto de vista*, pues, aunque hemos adoptado el de Scottie, la enunciación proclama siempre su autonomía. Véase, a título de ejemplo, la mirada desprendida, una mirada que no remite rigurosamente a un punto de vista, en la primera escena de *Ernie's*, momento de la aparición triunfal de Madeleine como un puro objeto de representación, mostrado en su condición de tal; o el plano de la floristería, en el que la superficie del espejo rompe la unidad de visión Scottie/espectador y denuncia el carácter fraudulento de la imagen de Madeleine.

La segunda parte del film se articula como inversión de la primera parte a través de una discordancia entre la mirada demandante de Judy y la mirada absorta de Scottie. El patetismo de ambas aparece reflejado durante la cena en *Ernie's*, en donde Scottie *alucina* a Madeleine a partir de la imagen de una de las comensales entrando en la sala. Aquí el espectador conoce ya, de un modo privilegiado, el significado último y la funcionalidad de dichas miradas, gracias a la enorme concesión con que, momentos antes, ha sido obsequiado: un insólito *flashback*, desvelador del enigma; un *flashback* que construye un tipo de intriga distinto— pasional, deseante— sobre las cenizas de la trama policíaca y criminal.

6.2.1. Interiorización de la ficción

Refiriéndose a la pintura romántica, decía Jean-Pierre Oudart (1971) que en ella se produce una especie de *exclusión/inclusión* del sujeto en la representación, por medio de una lectura fantasmática de los cuadros-paisaje como transformación continua de la posición que la escena frontal primitiva le asignaba. Reproduzcamos una cita nada gratuita: «...excluido de la representación, el espectador está implicado fantasmáticamente en ella en tanto se inscribe como sujeto mediante un dispositivo escénico que enmascarará cada vez más su origen teatral en un sistema figurativo que inscribirá sus efectos de real como efectos de realidad óptica (reflejos, luces y sombras, desglose de planos, etc.), constituyendo los trazos de la inscripción del sujeto bajo la forma de una falta».

Éste y no otro es el tipo de inscripción de Scottie en el abismo pictórico que se abre ante él, porque su ojo ha quedado electrificado, poseído por el vértigo y el abismo, y reclama a voces su materialización. Por ello, el sueño que secciona la narración posee las marcas de una inclusión proyectiva en la que la identificación-

alienación *con/en* el objeto amado se manifiesta como vuelta al lugar de origen, a la falla, al vértigo. Resulta elocuente que dicho sueño aúne el relato que hiciera Madeleine de una tumba abierta, la caída del torreón, el ramo de flores de Carlota Valdés y el tema del vértigo como corolario, concluyendo con la absorción de la silueta del protagonista por el vacío de la propia pantalla en blanco.

En todas las fases condensadoras de la pesadilla, sin embargo, Scottie inserta dos detalles que no pueden por menos de extrañarnos: por un lado, el medallón de Carlota, ubicado en el centro de la imagen y privilegiado sobre el resto de los objetos mediante un *travelling* de acercamiento; por otro, una suerte de *collage* de efecto metonímico por el cual la escena que desfiló ante nuestros ojos poco antes (junto a la ventana, Scottie y Elster) queda modificada por la interpolación de la imagen de Carlota, en lugar —evidentemente— de Madeleine, abrazando a Gavin.

Esta extrañeza aumenta al comprobar su justeza en la resolución de la trama argumental, ya que los dos planos citados apuntan a la clave interpretativa del film. En el primero, porque el medallón es el dato que permitirá a Scottie identificar a Judy con Madeleine y comprender el enredo en que se ha visto envuelto. En el segundo, porque Carlota Valdés es, además del fantasma de Madeleine que Scottie asume como suyo, el producto de una ficción, la de Gavin Elster y el símbolo que la representa. Por lo demás, en la primera secuencia del museo, los detalles en que aquél fijaba su atención establecían una binaridad *objeto real/objeto representado*, de la cual quedaba excluido dicho medallón: presente en el conjunto, nada hacía que nuestra mirada se dirigiera hacia él; sin embargo, es el único dato que retiene Scottie en su pesadilla. Nada del ramo de flores ni del peinado (desvanecidos en el conjunto): sólo el medallón, objeto que permitirá la apertura a un desenlace cuando el lapsus sentimental de Judy le lleve a lucirlo ante un Scottie que *ahora es suyo, y no del personaje que se vio forzada a representar*. La pesadilla se ha convertido en una trampa: como discurso que emerge del inconsciente, no plegado a las convenciones narrativas del punto de vista, el sueño permite emitir marcas de enunciación y, al mismo tiempo, atribuir las al personaje (a su inconsciente), encubriéndolas en el desdoblamiento del sujeto que lo caracteriza. Mirada y punto de vista no coinciden nunca mecánicamente en el cine de Hitchcock. ¿Qué mejor manera, pues, de encubrir la mirada que asignársela, mediante el subterfugio del sueño, al propio personaje? Ejemplos no faltan en la filmografía hitchcockiana. Pensemos en el sueño de

Recuerda (1945). Por el contrario, el sueño de *Marnie* (1964) sólo adquiere forma en el trance de la curación, ya que previamente ha sido censurado por el sujeto. (Véase lo que decimos a propósito de este film en el capítulo sexto de este libro.)

6.2.2. El (des)enmascaramiento de la ficción

Todas estas audacias parecen confirmar que *Vértigo* es un film atrevido. No por su desprecio de la verosimilitud, ni tampoco por revelar la identidad real de Judy casi una hora antes de concluir la proyección. Su osadía radica particularmente en la planificación, cuyo lema es poner en escena aquello que el espectador no puede interpretar, sembrar el texto de signos cuyo sentido el espectador deberá de producir operando de manera retrospectiva. Tal vez por ello sea éste el modelo de film que reclame una segunda visión. *Psycho* (1961) y, particularmente, la secuencia de traspaso de funciones de M. Crane a N. Bates constituiría otro ejemplo, así como el famoso segmento 10 de *Con la muerte en los talones* (1959) que se desarrolla en las oficinas del FBI. En esa dirección apuntan las miradas desviadas de Madeleine a las que hemos hecho referencia antes o el espacio pictórico que desmiente la corporeidad de la ficción; del mismo modo lo hace también el sueño-pesadilla del protagonista y sus marcas o «instituciones». Hay, con todo, una secuencia que presenta un interés central, ya que no sólo señala la puesta en escena de la ficción desde su comienzo, sino que incluye, representándolo en su interior, a su propio artífice, Gavin Elster. Personaje marginal en cuanto a su aparición en el relato, él es quien mueve los hilos de lo que va a desfilar ante nuestros ojos (y los de Scottie) durante una hora de película. El film, a través de una sutilísima puesta en escena, explicitará la dimensión teatral del discurso que lo constituye, al mismo tiempo que sugiere el papel asignado al protagonista mismo en una magistral secuencia de la que nos ocuparemos enseguida. Los parámetros que organizan esta secuencia del primer encuentro de los dos viejos amigos se basan en la dialéctica abierta entre las soluciones cambiantes de montaje y el contenido explícito de los diálogos, que van barriendo diversos temas hasta desembocar en el que ha de disparar la historia. En síntesis, dos son las variantes de montaje utilizadas, con todas sus posibles transiciones: la alternancia plano-contraplano y la inclusión de ambos personajes en campo; su diferencia será tanto más significativa por cuanto la organización formal de la banda sonora es invariable (podría

haberse adoptado un sólo procedimiento, ahorrando con ello tiempo, dinero y comodidad del espectador), y los saltos de un modelo a otro están rigurosamente formalizados. Glosemos rápidamente la secuencia, ya que su gran extensión haría farragoso un *découpage*.

La secuencia se inaugura con un tema banal de conversación (banal para la intriga): el negocio de Gavin. La planificación incluye sistemáticamente a ambos personajes en el encuadre. La referencia al antiguo San Francisco, en donde existía color, emoción, poder, etc., señala un cambio brusco a la alternancia plano-contraplano, considerablemente suavizada por el desplazamiento físico de Scottie por la habitación. Nuevo tránsito: una frase de este último lo desencadena (*«Ahora, dime lo que quieres»*). La cámara describe una panorámica de acompañamiento al movimiento de Elster que concluye con un encuadre en profundidad de campo, en el que Scottie ocupa el primer plano mientras su amigo evoluciona por el fondo, sobre un entarimado, y reencuadrado por el marco de la habitación (foto 37). Ubicado como en un escenario teatral, Elster narra la historia de su esposa anunciando su temor de que alguien le haga daño. A la pregunta de rigor de Scottie, el marido pronuncia la frase: *«Alguien que murió»*. Dicha frase está refrendada con un doble movimiento —de Elster hacia la cámara y de la cámara hacia Elster—, creando un efecto contrapuntístico que señala su nuclearidad, aislando así al personaje (foto 38) de un encuadre que los incluía a ambos y forzando a un salto posterior a Scottie solo. El elemento tensional ha sido creado precisamente por la conducción compleja de los variantes, rompiendo la binaridad inicial. Un *travelling* de retroceso los encuadra de nuevo juntos (foto 39) cuando Elster introduce un tono amistoso en el diálogo (*¿Tú crees que una persona que ha muerto...?*). La desconfianza de Scottie está de nuevo puntuada por la alternancia plano-contraplano. Cuando parece que la propuesta que ha de hacer Elster sobre la base de su ficción no tendrá lugar, una segunda panorámica, acompañando su movimiento, vuelve a introducir a Scottie en un campo compartido. (*«Sin duda crees que es una invención mía»*, dice Elster.) Otra nueva panorámica, invirtiendo el movimiento anterior, lo lleva al entarimado, sacando a Scottie de campo. Entonces, cuando la aceptación de la historia por parte de Scottie está garantizada, Elster se despacha a su gusto relatando los trances y ausencias de Madeleine, siempre reencuadrado y rodeado de una escenografía pictórica que reproduce escenas del antiguo y bohemio San Francisco, mientras el montaje alterna planos de ambos per-

sonajes, permitiéndonos comprobar la reacción que producen las palabras del marido, así como su discurso teatralizado sobre el amigo. Elster cree llegado el momento de reclamar la ayuda de Scottie, y, cuando éste pretexto haberse retirado, el primero pronuncia una frase («*Necesito un amigo*»), coincidente con una nueva panorámica de acompañamiento de derecha a izquierda, que inscribe en el mismo *campo* ficcional a ambos personajes. «*Esto es muy delicado*», añade Elster (foto 40).

Hemos podido ver de qué modo el sistema convergencia/divergencia de ambas figuras en el encuadre resaltaba la implicación del protagonista en un relato que, con sutileza, el film nos ofrecía como explícitamente teatralizado, ficticio y fraudulento.

6.2.3. La puesta en escena de lo siniestro

Eugenio Trías explicaba, en su trabajo citado, que el tema central de *Vértigo* era lo siniestro, llegando incluso a demostrar por su análisis que el arte moderno apura en su uso las fronteras del asco, único límite impuesto a la creación. Vamos a ver, a continuación, de qué modo están planificadas dos secuencias del film en función rigurosa de dicho concepto, convirtiendo a la segunda de ellas en versión siniestra de la primera.

Se trata de los dos viajes a la misión. En el primero de ellos, Scottie conduce a Madeleine para lo que cree su «*curación*»; en el segundo, Judy ha de servir para consumir la operación de Scottie, ofreciéndose como segunda oportunidad. Ambos viajes bien pudieran ser elididos sin por ello debilitar lo verosímil del relato, e incluso beneficiándose con ello su fluidez narrativa. Sin embargo, no sólo no se eliminan, sino que están planificados de modo idéntico: mismo número de planos y mismo emplazamiento de la cámara, aunque con desembocadura distinta (a un cruce en el primero; a la misión, con su amenazadora torre, en el segundo). Hay algo, no obstante, que varía sustancialmente de uno a otro. Una primera diferencia residiría en el brusco desplazamiento que nos hace reconocer el espacio por el que transitamos: la nocturnidad. En efecto, incluso el comienzo de ambas secuencias es significativo: surgiendo de una virginal pantalla en blanco y fundiendo en encadenado con la puerta del apartamento de Scottie en el primer caso, la oscuridad del segundo encadenado nos aterroriza por su diferencia en la repetición. Entre la luz y la oscuridad, entre una secuencia y su doble demoníaco, la sombra de un crimen, de una metamorfosis, de un mito. Las diferencias no acaban ahí. Segunda

diferencia: el primer viaje está acompasado con el tema musical de la bahía, tema ligado a la pintura de Madeleine y a las *Puertas del Pasado*; el segundo, con una crispante música que no encuentra eco alguno en el film. Tercera diferencia: los diálogos. Inexistentes en el primer viaje, en el segundo remiten insistentemente al pasado («¿A dónde vas?», pregunta Madeleine; Scottie responde: «*Aún he de hacer una última cosa... y me veré libre del pasado*»), haciéndolo gravitar sobre el presente. Cuarta y última divergencia: ligera variación en el montaje de los planos, que apunta hacia el desplazamiento del punto de vista que tiene lugar entre las dos mitades del film. Reproduzcamos el *découpage* de la primera secuencia:

1. Plano general en picado sobre la carretera. Fundido encadenado a
2. Plano medio frontal de Scottie y Madeleine.
3. Corte directo a carretera, vista desde el coche.
4. PM corto de Madeleine.
5. Contrapicado de los árboles en plano subjetivo.
6. Como en 4.
7. PM corto de Scottie (frontal).
8. Como en 4.
9. Como en 7.
10. Como en 4. Fundido encadenado a
11. PG. Llegada a un cruce.

En la segunda secuencia, observamos las siguientes variaciones: la escala del plano se acorta de plano medio corto a primer plano, connotando una mayor implicación dramática de los personajes y responsabilizando a sus intenciones del drama que viven (los dos lo saben todo, sólo que Judy no sabe que Scottie lo sabe). Los planos 4 y 6 encuadran a ambos personajes, y no sólo a Madeleine, en la segunda versión. De este modo, el peso de la secuencia se desplaza hacia ambos, puesto que las claves del enigma ya no las posee (a diferencia de la primera vez) sólo Madeleine. Por último, parece evidente que lo que ahora es de temer son las intenciones no verbalizadas de Scottie, que acaba de comprender el engaño. Es el plano 9 el que imprime la más radical transformación a la secuencia, desplazándola al punto de vista de Judy con criterio de exterioridad hacia la conducta de Scottie. Este punto de vista connota su temor a ser descubierta, su horror al reconocer el trayecto que una vez hizo. Así pues, el plano que comentamos refleja exactamente la posición de Judy, señalando

una variación de 90 grados con respecto al de la primera secuencia (plano lateral, no frontal, foto 41). Dicho *raccord* aparece justo cuando Scottie pronuncia la frase fatídica: «Y me vere libre del pasado.»

6.2.4. Escisión del sujeto, vacío de la ficción

En su recreación del fantasma de Madeleine —a través del maquillaje, peinado, vestuario, etc. de Judy—, Scottie pretende acceder a un puro objeto de deseo que se revelará como tal más allá de su metalenguaje imaginario y de la parcializadora pulsión fetichista que lo constituye. Ese anhelo del objeto total es cifra de un deseo aniquilante —por lo absoluto—, frente al cual la puesta en escena del film revela, con extrema crueldad y lucidez, la futilidad de unas demandas afectivas instauradas *en/desde* la cotidianidad: desolada ternura de Midger, vacío tras la máscara de la propia Judy. Con ello, accedemos a la que, tal vez, sea la principal verdad de la película, enunciada a partir del sistemático vaciado de la ficción que la sustenta. Sabemos, al final, que lo único que consigue Scottie, tras tanta compleja peripecia, es curar su vértigo. En otras palabras, cobra conciencia de la escisión que lo constituye como sujeto. No de otra forma cabe leer esa frase, patética hasta el dolor, pronunciada por Scottie en la última escena del film: «¡Cuánto te he llorado, Madeleine!». No nos lamentamos, junto con el protagonista, por la pérdida de lo que creímos nuestro para siempre y fue tan sólo sombra emanada de nosotros mismos, sino por esa *absoluta falta de un objeto* que caracteriza el deseo inconsciente y constituye esencialmente al sujeto. En la mascarada sexual de las llamadas relaciones hombre-mujer, a éste no le faltan los objetos —catalogables, incluso, en buenos y malos según las categorías kleinianas—, pero quien carece de objeto es el deseo inconsciente en cuanto tal.

«Es demasiado tarde, ella no puede volver», dice Scottie. La definitiva pérdida de Madeleine —fantasma y recuerdo— deja al protagonista absorto en su propio vacío, tras la invocación a Dios por parte de una ominosa monjita. La mirada lanzada hacia el objeto de deseo, además de imposible, estaba hecha con unos ojos que no le pertenecían.

6.3. Tercer comentario:

La puesta en escena como denegación de la mirada en Falso Culpable

Veamos ahora un ejemplo de lo que Zunzunegui (1986) ha llamado, «microcircuitos del sentido», a través, nuevamente, de una secuencia de un film de Alfred Hitchcock, *Falso culpable* (1957).

Uno de los temas de mayor interés suscitados por el análisis de los textos cinematográficos lo constituye aquel que hace referencia al conjunto de problemas que suelen englobarse bajo la denominación de la *construcción del punto de vista*, a través del cual la estrategia de la enunciación se desarrolla para conducir al espectador del film por caminos variados y múltiples, hacia la nada inocente operación de interpretación de lo mostrado por las imágenes. Este punto de vista, a menudo, se constituye y se presenta como filtrado a través de un personaje que se coloca en posición de intermediario entre cámara y espectador, ofreciendo una posición estructural que este último es susceptible de ocupar durante un intervalo determinado de tiempo —y que puede variar desde un breve lapso temporal hasta la totalidad del desarrollo de un film—, otorgándole un *lugar* desde el cual contemplar la escena. Este supuesto «lugar de la inocencia», que le permitirá acceder a la visión de unos acontecimientos debidamente travestido de participante inmerso en el desarrollo de los mismos, es, por ello, al mismo tiempo, un «lugar de manipulación» para el sujeto enunciativo. En efecto, dicho sujeto enunciativo —presentando el plano como resultado de la mirada del actor, del personaje— busca ocultar la estrategia de la enunciación, las operaciones que convierten el film en objeto de sentido, en máquina de significación, en definitivo lugar de una verdad que sólo accede a esta categoría en tanto es, simultáneamente, una mentira.

Conviene precisar que esa posición estructural no sólo se configura a partir de planos que, tomados desde el mismo lugar que ocupa el sujeto de la mirada, vendrían a confundirse con su campo de visión. De hecho, posiciones de cámara no identificables directamente con la visión de tal o cual personaje, pueden desempeñar similar papel, con tal que se inscriban en un contexto de legibilidad que permita la imputación de ese plano como *designación* de un sujeto que de una u otra forma lo sustenta. Abundantemente utilizados por el cine clásico institucional, los planos que se presentan a sí mismos como resultado de la mirada de un actante no

deben ser asimilados demasiado rápidamente con una forma privilegiada de identificación afectiva con el personaje que mira. Dar a ver, en efecto, supone, muchas veces, la cruda manifestación de la profunda escisión que se abre entre quien mira y lo mirado. Mostrar se convierte, así, en una doble operación; por una parte, coloca físicamente al espectador en el lugar del que mira; por otra, tiende un lazo significativo que nos permita identificarnos con lo mirado, antes que con el personaje desde cuyo *locus* se observa la escena. El espectador se mueve en una tensión permanente entre el hecho de mirar y el hecho de ver, y es, principalmente, lo que *ve*, aquello que ocupa la pantalla, lo que es capaz de suscitar su capacidad de identificación. Por eso, podemos decir que la identificación, entendida en un sentido amplio, tiene que ver, sobre todo, con el hecho de que el espectador sea capaz de encontrar *en el relato* un lugar habitable, que le permita cubrir la función que Barthes definía con el aforismo siguiente: *Soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo*.

Para constituirse, la mirada del espectador pasa por el vacío de la cámara subjetiva —el caso extremo sería *La dama del lago*, de Robert Montgomery (1946)— como vía de anclaje en la mirada de tal o cual personaje. Pocas experiencias, en efecto, son más subyugantes que la de *mirar*, dejándonos conducir en nuestro escudriñamiento de la pantalla por el irrefrenable flujo de unas miradas capaces de marcar un recorrido al que resulta difícil escapar y dotadas del poder no sólo de señalar un lugar en el campo de la imagen en la que se muestran, sino también de generar, por su propia fuerza magnética, el surgimiento de un nuevo campo, de una nueva imagen que prolongue el texto cinematográfico en una expansión imparable.

Sentadas las bases anteriores, diremos rápidamente que, en sentido estricto, desde el punto de vista de la inscripción de la mirada, todo film combina diversos tipos de planos: desde los denominados planos subjetivos, hasta aquellos que sólo son predicables de la omnipotencia del sujeto enunciativo, pasando por los que Jean Mitry denominó «planos semi-subjetivos». Pocos cineastas han comprendido tan bien como Hitchcock el hecho de que, como dice Mitry, «*la expresión cinematográfica es la constante complementariedad del objeto y del sujeto, la visión descriptiva a la que las imágenes subjetivas vienen a prestar una incidencia personal*». De hecho, en su cine pueden encontrarse numerosas escenas construidas sobre el principio de la alternancia A-B-A-B, donde A supone la descripción del personaje que mira y B la de los objetos o personajes mirados. Esta estrategia de enunciación

sirve tanto para que el espectador se identifique con el actor que mira, como para que las miradas de éste se constituyan en *índice* de una realidad que va a constituirse en espectáculo para quien observa, aunque esa formación tenga lugar, más adelante, desde un punto de vista que, a lo largo del desarrollo filmico, puede descomponerse en una dispersión que termina por escapar al control de la mirada que generó el surgimiento de la realidad filmica en tanto objeto espectacular.

Las miradas de los actores, por tanto, son vectores de sentido, designaciones significativas. La elección de tal o cual punto de vista, de tal o cual lugar desde el cual visualizar cada momento de una escena es, en consecuencia, fruto de una estrategia, mediante la cual el film nos arrastra a través de un camino, de un recorrido de lectura donde la libertad de espectador es definitivamente anulada o, al menos, considerablemente anestesiada.

La secuencia de la segunda visita al abogado en *Falso culpable* ofrece una ilustración ejemplar de no pocas de las estrategias fundadoras del sentido en buena parte del cine que lleva la firma del cineasta británico. A lo largo de treinta planos y catorce posiciones de cámara, se construye un microcircuito a través del cual la propuesta de significado de la secuencia es filtrada de una manera muy precisa. Recapitulemos brevemente la historia que nos narra el film: Christopher Emmanuel Balestrero (Henry Fonda), modesto músico de club nocturno, se ve acusado de haber perpetrado una serie de atracos de los que es completamente inocente. Detenido y posteriormente puesto en libertad provisional, entra en contacto con un abogado (Anthony Quayle). La escena que nos ocupa recoge el segundo encuentro entre «Manny» Balestrero y Rose, su mujer (Vera Miles), con dicho abogado.

Plano 1-Posición de cámara A.

Henry Fonda (H. F.): No sabe la impresión que nos ha hecho saber que Lamarca y Mollinelli habían muerto. Parece que estuviesen conspirando contra nosotros...

(Ruido de fondo del Metro que pasa en el exterior.)

Plano 2-Posición de cámara B.

H. F.: ... pero así ha pasado y no hay remedio. Había otro muchacho jugando aquella tarde y los señores Ferrero nos ayudarán a encontrarlo. Lo encontraremos. ¿Verdad, Rose?

(Rose Balestrero [Vera Miles] asiente, ausente, con la cabeza.)

Plano 3-Posición de cámara C.

Anthony Quayle (A. Q.): Sí, mala suerte. Pero no hay que desa-

nimarse. Sigán recordando hasta que puedan encontrar otros testigos. Hay que dar con el boxeador si es posible.

Plano 4-Posición de cámara B.

A. Q.: Y en último extremo están los Ferrero que pueden servirnos de testigos.

Sí, han prometido que nos prestarán la ayuda que puedan utilizando el registro del hotel y lo que recuerden. ¿Verdad, Rose?

V. M.: Sí.

Plano 5-Posición de cámara C.

A. Q.: Como es lógico y natural el fiscal procurará echar abajo su coartada por todos los medios. Cuenta con la identificación de los testigos y todos aseguran que es usted el atracador. Es posible que tengan que volver a Cornwall en busca de más pruebas a su favor.

Plano 6-Posición de cámara D.

A. Q.: Ahora, el segundo día. El 18 de diciembre. (en off).

(Balestrero, al inicio del plano, mira a Rose [V. M.] volviendo la cabeza.)

Plano 7-Posición de cámara C.

A. Q.: ¿Ninguno de los dos recuerda algún hecho o circunstancia que pueda sernos útil?

Plano 8-Posición de cámara D.

(Balestrero [H. F.] piensa en ello.)

Plano 9-Posición de cámara C.

A. Q.: 18 de diciembre.

Plano 10-Posición de cámara D.

H. F.: En vísperas de Navidad yo salía un poco. Tenía dolor de muelas y se me hinchó tanto la cara que no me gustaba salir de aquella manera.

Plano 11-Posición de cámara C.

H. F.: Trabajaba en el club pero en las horas libres no salía de casa.

A. Q.: ¿La hinchazón se notaba?

Plano 12-Posición de cámara D.

H. F.: Sí, mis compañeros me gastaban bromas continuamente.

Plano 13-Posición de cámara C.

A. Q.: ¿Cuándo fue eso?

H. F.: Dos semanas antes de Nochebuena.

A. Q.: ¿Fue al dentista?

H. F.: Sí, varias veces.

A. Q.: Ya... Entonces él puede...

Plano 14-Posición de cámara D.

A. Q.: ... declarar. Y si hubiese cometido el atraco el 18... (off)

Plano 15-Posición de cámara C.

A. Q.: ... de diciembre la hinchazón se habría notado.

H. F.: Naturalmente

A. Q.: Ajá. Pero no ha hablado de eso ninguna de las señoritas que le han identificado....

(Balestrero [H. F.] niega levemente con la cabeza.)

A. Q.: ... Sí. Creo que nos dará una buena base para apoyarnos. Y Rose puede confirmarlo.

(Comienza a oírse de fondo el ruido del Metro)

Plano 16-Posición de cámara E.

V. M.: Sí..., supongo.

Plano 17-Posición de cámara F

(Comienza la música, hasta ahora ausente de la secuencia. Sonido agudo continuo que más adelante modulará para convertirse, en combinación con unos pizzicatos, en una interrogación angustiosa. Continuará hasta el fin de la secuencia.)

Plano 18-Posición de cámara G.

(Balestrero mira hacia su esposa.)

Plano 19-Posición de cámara H.

(Crece en intensidad el sonido del Metro que pasa en el exterior de la oficina.)

Plano 20-Posición de cámara F.

A. Q.: El detalle de la cara hinchada...

Plano 21-Posición de cámara G.

A. Q.: ... nos va a ser muy útil. (off)

(Balestrero, tras mirar a su esposa, vuelve la cabeza al frente.)

Plano 22-Posición de cámara F.

(A. Q. inicia el gesto de incorporarse.)

Plano 23-Posición de cámara I.

[Panorámica de acompañamiento de derecha a izquierda]

(A. Q., del que vemos, en primer término, la espalda, se levanta de la silla y, abandonando su lugar tras la mesa, va a colocarse detrás de Balestrero y Rose)

A. Q.: ¿Tiene el nombre del dentista?

H. F.: Debo tenerlo en casa. Le llamaré en cuanto llegue.

A. Q.: También voy a llamar a un perito calígrafo porque...

Plano 24-Posición de cámara J.

A. Q.: ...su letra...

Plano 25-Posición de cámara K.

[Panorámica vertical de arriba abajo]

A. Q.: ...y la del hombre que cometió el atraco tienen que ser comprobadas.

Plano 26-Posición de cámara J.

[Música]

Plano 27-Posición de cámara K.

[Música]

Plano 28-Posición de cámara L.

A.Q.: Bueno, ahora les aconsejo que piensen en los días de Cornwall detenidamente. Consigan el nombre del boxeador. Recuerden algún detalle. Nos veremos pasado mañana. ¿Eh?

H. F.: Sí, señor.

A. Q.: Bien.

(Balestrero se levanta y se encamina hacia la puerta acompañado por O'Connor. Rose permanece sentada, perdida en sus pensamientos.)

H. F.: ¡Rose!

(Rose se incorpora dirigiéndose hacia la puerta.)

Plano 29-Posición de cámara M.

A. Q.: Adiós, señora Balestrero. Ganaremos el caso. Se lo aseguro.

V. M.: Adiós.

(Rose, tras cruzar por delante de su marido y de O'Connor, sale por la puerta.)

Plano 30-Posición de cámara N.

A. Q.: ¿Es su carácter?

H. F.: No, no lo entiendo.

A. Q.: Sería conveniente que la viera un médico.

H. F.: La llevaré, ¿le parece urgente?

A. Q.: No lo sé, no soy médico. Pero juraría que está bastante mal.

La escena, como tal, se divide en dos partes bien diferenciadas. Una primera, formada por los planos primero, segundo y cuarto, en la que nos situamos en la oficina del abogado y comprobamos la disposición espacial de los personajes; y doce planos más, en los que la alternancia entre dos posiciones de cámara convierte la escena en un toma y daca, en un campo-contracampo cuya sucesión rítmica se lleva a cabo en función de las reflexiones en voz alta del abogado y Balestrero, en busca de pruebas que eximan a este último de su presunta culpabilidad. Esta cadena de campos-contracampos es puesta en escena en torno a una simetría que no debe nada al azar. Si en el campo observamos al abogado encuadrado entre las espaldas de Henry Fonda y Vera Miles, en el contracampo, la cámara se situará en el lugar del

abogado, de tal manera que el espectador es conducido a mirar, o bien desde el punto de vista de este último, o bien desde otra posición simétrica a la anterior. Esta doble posición le coloca en una especie de lugar imaginario, que duplica el que corresponde al actor privilegiado de la escena. Anthony Quayle queda así definido como una especie de doble o delegado del espectador. De esta manera, el espectador ocupa el puesto de Anthony Quayle, o su simétrico con respecto a los personajes centrales del film, en los sucesos que se desarrollan ante sus ojos. La posición de Anthony Quayle se sitúa, pues, como *condición de legibilidad* de la escena. Este mecanismo tiene por finalidad desposeer en toda la secuencia a Henry Fonda de su papel neurálgico de lugar a través del cual pasa el conocimiento del espectador. La puesta en escena de esta mirada es importante en el film por cuanto, por primera vez a lo largo de su desarrollo, abandonamos la posición privilegiada ofrecida por el protagonista para mirar *con y desde otro personaje*. En efecto, en un film construido en torno a un personaje, y tan férreamente atado a su punto de vista que incluso las escenas que suceden fuera de su ámbito de conocimiento se justifican mediante intervenciones milagrosas —la secuencia de la detención del verdadero culpable, cuyo rostro sustituye progresivamente al de Henry Fonda mientras éste reza—, la elección de un desplazamiento de la mirada no es nada gratuita, por cuanto el cambio de punto de vista permite al espectador compartir el descubrimiento de la locura de Rose desde una situación capaz de resaltar su novedad. El espectador es invitado a descubrir, por persona interpuesta y, lo que es más importante, a través de una mirada virgen, una situación que resultaría mucho más inverosímil narrativamente de haberse imputado al punto de vista de Henry Fonda. Lo que es nuevo para un personaje (nivel de lo verosímil) es también nuevo para el espectador (nivel del espectáculo). De este modo, *Falso culpable* funde de modo ejemplar el enunciado y la enunciación en la transparencia del fluir fílmico. Esta primera parte de la secuencia posee, sin embargo, más puntos de interés. A medida que crece el entusiasmo del abogado ante la posibilidad de encontrar pruebas exculpatorias (el flemón de Henry Fonda), se hace más llamativo el mutismo de Vera Miles, de tal manera que, en un primer nivel superficial le corresponde, en paralelo, un texto, primero latente y luego dominante, que se pone de manifiesto por la creciente inquietud de Anthony Quayle ante la indiferencia de la mujer. La escena comienza a cambiar de sentido y, progresivamente, la atención del espectador es conducida, a través de la sucesión implacable de planos y

contraplanos, hacia el verdadero tema de la secuencia: la locura de Rose (Vera Miles).

Si en determinados films, como, por ejemplo, *Muriel* (Alain Resnais, 1964), la velocidad de los cambios de plano en la primera secuencia impide la comprensión de lo que los diálogos explicitan, puesto que la atención solicitada por la imagen es diferente de la exigida por la banda de sonido, en esta secuencia de *Falso culpable*, es la insistencia de la mirada, la repetición del encuadre (los quince primeros planos sólo contienen cuatro posiciones de cámara, de las que dos de ellas ocupan doce planos), la que impide seguir los razonamientos del abogado. La disociación del sentido, producida por la diferenciación entre el sonido —la conversación sobre la posibilidad de conseguir testigos que prueben la inocencia de Fonda— y la imagen —la presencia ausente de Vera Miles—, respeta las leyes del cine institucional, sin fragmentar el espacio de la narración, al contrario, estructurándolo en torno a una mirada y a su doble. El espectador es así confrontado a un descubrimiento que sólo es posible en la medida, justamente, en que el juego de plano-contraplano le coloca, a la vez, ante una realidad —la locura de Vera Miles— y su comprobación por un personaje —Anthony Quayle—, que la enunciación ha elegido para justificar su acceso a la escena.

De hecho, en toda esta primera parte de la secuencia, Anthony Quayle mima, ante los ojos del espectador, el acceso al conocimiento de aquello a lo que éste es invitado a descubrir, desempeñando el papel de conductor de sentido que el film produce para el público. Nuestra inquietud, primero, y reconocimiento posterior de la situación anormal de Rose, surge materialmente de la de Anthony Quayle, de tal manera que somos llamados a compartir, mediante la estructura simétrica de la planificación, dos tipos de hechos: la locura de Rose y la comprensión de dicha locura por parte de un personaje. Este último hecho es el que permite que el espectador acceda, sin género de dudas, al carácter nodal que posee el hecho de la locura de Rose, por encima de las primeras direcciones a que la escena parecía apuntar (una mera conversación profesional).

El último plano de la primera parte de esta secuencia nos instala definitivamente en el corazón del discurso. Anthony Quayle interpela directamente con la mirada a Vera Miles: «*Tenemos testimonio de su esposa.*» Por primera vez, un primer plano hace su aparición en el tejido fílmico: Vera Miles contesta con un dramático «*¡Claro!, ¿por qué no?*», que parece brotar desde la indiferencia absoluta ante el drama de su esposo (plano 16). El siguiente

encuadre, que nos mostrará al abogado en primer plano, cierra para el espectador el círculo de las sospechas, al permitirle visualizar no sólo lo que Anthony Quayle ve, sino obligándole a participar de su reacción. La fractura que introduce en la escena el primer plano de Vera Miles deniega definitivamente el camino de solución al problema de Balestrero, que el desarrollo de la secuencia parecía ir diseñando. La emergencia del verdadero discurso se presenta irremediabilmente haciendo bascular todo el significado del relato del lado de la locura de Vera Miles, mostrando, casi de pasada, que el precio de la inocencia de Balestrero pasa por la ya inevitable pérdida de la razón de su esposa. Éste será el momento elegido por la puesta en escena para devolver, por un breve espacio de tiempo, el punto de vista a quien lo había capitalizado con anterioridad a lo largo del film, Henry Fonda. A un primer plano de éste —visto desde la posición de Anthony Quayle—, en el que a instancias de la mirada del abogado vuelve la cabeza para mirar a su mujer por primera vez en la secuencia, le sigue un primerísimo plano de Vera Miles, visualizado desde un ángulo tal que se convierte en automática materialización de la mirada de Fonda. De esta manera, el film autoriza a Balestrero a reconocer la locura de su mujer, pero sólo cuando el espectador ya lo ha realizado con anterioridad. Terminada la secuencia, el punto de vista podrá reconducirse de nuevo sin fallas hacia el protagonismo de Henry Fonda.

Por segunda vez en la secuencia, el campo sonoro viene definido por el paso de un tren fuera de campo —el despacho del abogado parece estar situado en las proximidades de un paso elevado del Metro, tal y como se puede apreciar en términos visuales y sonoros en el plano de apertura de la secuencia—, dramatizando el brevísimo intercambio de miradas. Tanto la de Anthony Quayle, como la que éste provoca posteriormente en Henry Fonda, parecen expresar una de las verdades fílmicas que articulan la secuencia: cualquiera que sea el ángulo que se elija para mirar, el resultado será el mismo: la inevitable comprobación de la locura de Vera Miles. Un círculo visual se ha tejido en torno a esta última, definiéndola como objeto central del discurso que surge bajo la historia.

Cuando, tras un breve cruce de réplicas entre Henry Fonda y Anthony Quayle (planos 20,21,22), el plano 23 nos muestre cómo el abogado, levantándose de su asiento y rodeando la mesa, se coloca a espaldas de sus clientes, el film nos sitúa ante uno de sus momentos centrales: Anthony Quayle abandona su silla, *que permanece ocupada por la cámara*, para acabar situado frente a esta

última. De esta manera, el espectador asiste al desdoblamiento del personaje a través del cual ha venido mirando la escena, al que ve abandonar su lugar, que queda, así, convertido en lugar confesado de la enunciación. De idéntica manera que en el juego comentado de campos-contracampos (posiciones C y D), este plano 23 supone una nueva formulación de la dificultad de reunir el punto de vista y la identificación afectiva: para que ésta se produzca, el punto de vista del actante deberá ser abandonado para mostrar al personaje como objeto de la mirada del sujeto enunciativo. La enunciación es, entonces, puesta al desnudo, mostrando cómo los planos que parecen originarse en la mirada de un personaje pueden terminar incluyéndolo. Es imposible, por tanto, predicar la justificación de lo que vemos de tal o cual sujeto de lo narrado. Sin embargo, esa puesta al desnudo no dura más allá de un plano. Desde el plano 24 al 27 vuelve a surgir la alternancia entre la mirada de Anthony Quayle y el objeto de esa mirada: la locura de Vera Miles se impone como única realidad capaz de colmar satisfactoriamente el significado de lo que vemos. El circuito se recompone y el espectador vuelve a encontrar el acomodo debido en el interior del campo del discurso, tal y como éste se define para el personaje nodal de la secuencia. Los tres últimos planos acaban de cerrar —bajo el ruido del Metro que pasa nuevamente— la operación de construcción de una propuesta de sentido. De la composición triangular que cierra el plano 28, aún podemos esperar que los dos personajes masculinos sean capaces de rescatar de su locura a Vera Miles. Dicha consolación será negada, radicalmente, por los planos siguientes. Cuando, en el plano 29, Vera Miles cruce ante los dos hombres para perderse definitivamente fuera de campo, su salida física marcará su expulsión del campo significativo del film hacia un espacio exterior en el que no hay salud posible. Las dos miradas de los hombres se anudan, finalmente, en un fuera de campo constituido, así, como lugar ajeno al sentido que ha venido siendo representado, a lo largo de toda la secuencia, por la presencia objetal y monolítica de Vera Miles. En efecto, lo que el film ha mostrado en este breve fragmento no ha sido sino la existencia de algo irreductible que aquél debe terminar excluyendo de su propia materialidad. Algo en torno a lo cual se crea el significado, pero que no alcanza a producirlo por sí mismo. De ahí, la particular estrategia enunciativa escogida por el film para esta secuencia. No debe nada al azar el hecho de que, a lo largo de su desarrollo, *todos los planos puedan, o bien referirse a la mirada de Anthony Quayle, o contenerlo a él mismo en el encuadre*. Tampoco es azaroso el que la única excepción a esta regla de

oro (el plano 19, que corresponde al punto de vista de Henry Fonda), lo sea en tanto permite encajar esta secuencia dentro del desarrollo global del film y, lo que es decisivo, otorgar la capacidad de mirar y, por tanto, de producir sentido, al otro personaje activo de la escena.

Así, la locura de Vera Miles, su exclusión del campo fílmico y del territorio del sentido, viene expresada de la forma más cinematográfica posible. Nos encontramos ante un personaje a través del cual no se vehicula el desarrollo de la ficción. Para ella, no se constituye ningún espectáculo. Lo que el film le deniega —pobre mujer perdida en el pozo de su locura— no es otra cosa que el *derecho a mirar*.

6.4. *Cuarto comentario:*

La puesta en escena y el efecto referencial

Por último, abordaremos el problema de la puesta en escena en un caso referido a la reconstrucción de un espacio referencial aparentemente idéntico, la guerra civil española, desde la perspectiva abiertamente ficcional y desde el llamado «documental» (Talens 1985; 1987).

Aunque pueda parecer que la memoria filmada de la guerra civil española se caracteriza por su escasez, pocos acontecimientos han atraído más la atención de los cineastas de todo el mundo que la absurda tragedia que convirtió España, durante tres largos años, en un laboratorio estratégico dedicado a contener el avance del comunismo. Tal circunstancia hace especialmente importante el análisis de los films dedicados a tal acontecimiento, no solamente por razones históricas —que ya lo justificarían de por sí—, sino también por la capacidad de brindar textos a los estudiosos de la historia y de la evolución del discurso cinematográfico.

La Primera Guerra Mundial había ya atraído a un gran número de realizadores interesados en el nuevo medio, dado el carácter de inmediatez y realismo que la imagen era capaz de ofrecer a los medios tradicionales del periodismo escrito y de la radio para comunicar los acontecimientos que estaban sucediendo en Europa. No obstante, fue con la guerra civil española, tras la invención de cine hablado, cuando tales posibilidades pudieron ser explotadas. Por primera vez en la historia del cine gentes de todas partes del mundo, los unos directamente en el escenario de la guerra con sus cámaras al hombro, y los otros físicamente lejos de éste, decidieron invertir sus energías ocupándose sistemáticamente

te del tópico de la guerra civil española. Sus intenciones eran tanto informativas (elaborando reportajes) como abiertamente industriales (produciendo films para la distribución comercial en salas).

Desde nuestro punto de vista actual, este material muestra hasta qué punto ambas posibilidades no eran absolutamente alternativas, sino complementarias, de tal manera que hicieron explícitas la arbitrariedad de la oposición entre film documental y film de ficción, lo cual nos permite integrar las dos prácticas, no tanto como dos discursos diferentes, sino como dos modalidades distintas de operar desde el interior de un solo discurso.

Los inventores del cine fueron legión, si bien los honores y la gloria han sido atribuidos casi exclusivamente a los hermanos Lumière. Algunos de estos inventores no pertenecían a la industria del espectáculo, y estaban interesados por encima de todo en documentar los acontecimientos. Tales son las experiencias de Pierre Jules César Janssen y su «pistola fotográfica» para captar con la cámara el planeta Venus moviéndose a través del Sol. Tal es también la «linterna mágica» de Earward Muybridge, que creó la ilusión de los caballos en pleno galope. Si bien estos casos no nos permiten hablar de cinematografía de forma estricta, no cabe duda que fueron la base para su nacimiento posterior, con una finalidad y una dirección bien definidas: el reproducir la realidad en movimiento. Los primeros rollos de los hermanos Lumière no ocultaron un principio constructivo tan obvio. De hecho, fueron los primeros —incluso en ausencia de planificación, sin usarla como un procedimiento explícito de composición— en inscribir en la materialidad de la pantalla la presencia invisible de un ojo exterior que, ocupando un espacio desde fuera, suplantaba nuestro ojo, seleccionando qué ver y desde dónde. Recordemos la famosa secuencia de los los fotógrafos saludando con el sombrero y mirando directamente a la cámara en el Congreso de fotografía de Neuville-sur-Saône (1895). La funcionalidad que Edison y Nickelodeon le dieron al nuevo invento desplazó el punto articular desde una operación mecánica —reproducir la imagen— a un efecto signifiante —presentar la imagen como realidad. No solamente esto originó lo que Noël Burch (1987) ha llamado «Modo de Representación Institucional», sino que también estableció las bases para el nacimiento de una dicotomía potencialmente más peligrosa: la que existe entre lo que se ha llamado film de ficción y film documental. De hecho, la ruptura de la enunciación que comienza con Edison y, a través de Porter, alcanza su consagración definitiva con la técnica de montaje de Griffith, no puede ser asimilada al modo de representación nacido con Lumière-Méliès.

En éste, la explicitación del proceso de producción, su puesta en escena, injerta dentro del discurso mismo una mirada metadiscursiva capaz de discernir en el objeto qué es lo que lo constituye como tal: el ser no un hecho, sino una interpretación (Sánchez-Biosca, 1985; González-Requena, 1986; Talens, 1986).

Desde la perspectiva epistemológica subyacente al modelo de Porter-Griffith, podríamos hablar de ficcionalidad frente a no ficcionalidad, no a partir de los mecanismos de composición, sino desde la referencialidad pura y simple. No se debe al azar el que el concepto de documental —y su caracterización implícita como discurso directo, supuestamente sin *mise-en-scène*— se originara en los años veinte desde el interior del M.R.I., para clasificar y explicar un tipo de films iniciado con *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922). Resulta curioso que el propio Flaherty rechazara siempre la calificación de documental, aplicada a su trabajo. En efecto, su film no buscaba tanto filmar el estado de decadencia de los Inuit bajo la dominación blanca, sino restituirles su originalidad y majestad mientras aún era posible. Para ello utilizó todos los trucos y subterfugios que el nuevo medio le permitía, construyendo una puesta en escena tal, que el espectador viera a estos personajes como seres próximos y «vivos». En fecha relativamente reciente, un cineasta canadiense, Claude Massot, ha intentado, con su cámara al hombro, reconstruir, en la medida de lo posible, el proceso de elaboración del film de Flaherty, acudiendo a la memoria del rodaje, existente entre los más ancianos de la comunidad que aún sobreviven. El resultado es un film, *Saumialuk, «le grand gaucher»* (1980) —alusión al apodo con que los Inuit bautizaron a Flaherty por su condición de zurdo y por su enorme estatura—, donde si algo queda claro es, precisamente, el enorme trabajo de ficcionalización que el realizador hubo de llevar a cabo para poder producir un efecto aceptable de realidad. Con la ayuda y la aquiescencia de sus improvisados actores —entre los que se encontraba, dicho sea de paso, su propia mujer en el papel de la falsa esposa del protagonista—, recreó medio igloo para permitir la colocación de las luces, y contó una historia llena de humor, acorde con el carácter de divertimento que la filmación tenía para él y para los Inuit. Que *Nanook of the North* se haya convertido en el punto de referencia para el llamado cine «documental» no deja de ser, por ello, sino un síntoma del carácter ideológico implícito en dicha noción; una noción que, estableciendo la dicotomía ficción/documentalidad, explica el que, en el interior del M.R.I., sea posible hacer una distinción entre *Broken Blossom* (Griffith, 1922) y el film de Flaherty. No obstante, en la Unión Soviética, por ejem-

plo, la diferencia entre *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925) o *La madre* (Pudovkin, 1926) por un lado, y *El hombre con la cámara* (Dziga Vertov, 1930) o *The extraordinary adventures of Mr. West in the Bolsheviks Land* (Lev Kuleshov, 1924) por otro, pueden ser descritas en términos no necesariamente relacionados con el binomio citado. Es importante mencionar, no obstante, lo significativo que resulta el que Eric Barnow (1974) titulara *Documentary, a History of the Non-fiction film* su conocida monografía sobre el tema.

El problema que plantea este desplazamiento no es nuevo. Pierre Bordieu había ya especulado sobre la relación existente entre el surgimiento del modo capitalista de producción en la sociedad burguesa y la institucionalización de la ficción en el arte. En efecto, si la decodificación de los elementos discursivos de base depende de la decodificación de su uso artístico, la práctica artística se convertiría en el feudo de una minoría privilegiada —la única que poseería el suficiente conocimiento para imponer el control de los códigos—, lo cual reproduciría en este terreno su dominación de clase.

El intento contemporáneo de romper con este estado de cosas condujo, no obstante, a una salida ambigua: la incidencia «realista» sería posible únicamente a través de la eliminación de la ficcionalidad. Este principio, que se había originado a partir de una reducción del mucho más complejo naturalismo de Zola (Company, 1986), estableció la distinción entre un estatuto de naturalidad verdadero (documental) y otro falso (ficcional), que da validez a una supuesta transparencia discursiva. El cine no ha sido una excepción. No obstante, no existe film sin montaje, ya sea intencional en términos de puesta en serie, o de *mise-en-scène*. El montaje implica intervención y manipulación del material para poder elaborarlo. Un noticiario es considerado verdadero si es creíble. La verdad, en consecuencia, es el resultado de un efecto producido en el espectador mediante un proceso constructivo retórico, a través del cual la articulación de imágenes y sonidos adquiere estatuto de verosimilitud. En su negación de la supuesta transparencia discursiva, este proceso parece poner en entredicho la existencia del «documental» mismo.

No obstante, el afirmar que cada discurso forma parte de la ficción, puesto que está estructurado para convencer de algo mediante una historia —verdadera o no en el nivel referencial—, no resuelve nada. Las diferencias entre el llamado «film documental» y un film de ficción son evidentes. Sin embargo, es preciso analizar en dónde se sitúan esas diferencias. Esto, que no es tanto un pre-

supuesto anterior y externo como un producto discursivo, nos conduce inevitablemente a hablar no del referente (con existencia autónoma fuera del discurso), sino de un efecto referencial (producido), cuando buscamos un elemento de validación analítica.

Esta perspectiva tiene la ventaja de transformar la vieja oposición entre diferentes realidades referenciales por la oposición entre formas de producir diferentes percepciones a través de diferentes efectos. De esta manera puede entenderse cómo es posible hacer un documental con materiales que son referencialmente ficcionales, y un film de ficción con materiales que son referencialmente verdaderos. En ambos casos, el sentido del texto no depende de los materiales, sino de la operación que los articula como globalidad.

La consecuencia más inmediata de esta transformación consiste en que somos conducidos a la necesidad inevitable de aplicar un análisis textual a los dispositivos fílmicos, en vez de tratar los temas en el nivel del argumento o de sus horizontes histórico-sociológicos. Esto no niega la importancia del estudio de los temas o de estos horizontes, al contrario, hace que su estudio sea más productivo. Es la articulación específica de la estructura lo que produce los temas y los horizontes.

Si asumimos estos presupuestos teóricos con respecto al gran número de films hechos durante, o a propósito de la guerra civil española, la primera cosa que descubrimos es hasta qué punto la guerra, a primera vista (en apariencia) el argumento principal de los films, no es más que un pretexto para hablar de otras cosas, que son las que los estructuran y les otorgan un significado. Lo contrario es también válido: la mayoría de las comedias hechas en el lado de la España controlada por el ejército rebelde, aunque se presentan a sí mismas como de entretenimiento, están estrechamente asociadas al tema de la guerra, incluso aunque no suelen hablar de él. Es lo que ocurre con muchos de los films realizados en la zona del gobierno de Burgos durante el periodo 1936-39, como *La canción de Aixa* o *Carmen de Triana*, ambas de Florián Rey, o *Suspiros de España* y *El barbero de Sevilla* de Benito Perojo. Esta tipología de films pseudopopulistas desarrolló un modelo ya establecido antes del comienzo de la guerra civil con títulos como *Morena Clara* (Florián Rey, 1835) o *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935). Tras el término de la contienda, y durante la década de los años cuarenta, este modelo coexistió con el más explícito «modelo cruzada». En efecto, una gran parte de las llamadas «comedias de evasión» del periodo son incomprensibles si no se relacionan con la ausencia omnipresente

de la guerra civil. Veamos algunos ejemplos de ambas tipologías.

Spanish Earth (1938), dirigida por Joris Ivens y producida con fondos norteamericanos, está considerada como uno de los «documentales» más fieles al conflicto desde el punto de vista histórico.

El film fue hecho, no obstante, no tanto para «informar» del conflicto al público y al gobierno americanos, mostrando los horrores de la guerra, sino para «convencerlos» de participar en favor de la República española contra la rebelión militar iniciada por el general Franco. Se esperaba este apoyo a pesar de la existencia del «American Embargo Act of 1936», que siguió al «Neutrality Act of 1935», basándose en que el Senado y el Congreso habían decidido una política de no intervención.

Este punto de partida explica por qué Ivens tuvo necesariamente que usar algunos aspectos del modelo discursivo del cine institucional americano, en algunos de sus presupuestos estéticos de base, a la hora de realizar el film. Para ser comprendido, uno debe hablar un lenguaje comprensible, adecuado al horizonte de las expectativas de la audiencia. En efecto, *Spanish Earth* escoge un argumento ficcional sencillo, pero significativo, para poder funcionar como vehículo de su discurso documental: Juan, un soldado del ejército republicano, vuelve por un corto periodo de tiempo a su pueblo, lejos del frente. Esta anécdota mínima permite a Ivens mostrar la vida de cada día de las gentes que, incluso viviendo cerca de los horrores de la guerra, trabajan la tierra con energía y coraje, y creen en la posibilidad de un futuro mejor, a pesar de las bombas y de la destrucción.

El valor simbólico atribuido a la tierra influiría favorablemente a los espectadores norteamericanos, cuyo inconsciente colectivo ha solido atribuir a la tierra un estatuto fundamental como elemento mítico de su propia constitución en tanto país. De otra manera no sería posible comprender esa especie de parahistoria americana, vía Hollywood, que es el *western*, en el que normalmente las luchas y los enfrentamientos entre ganaderos y familias sedentarias que cultivan su pedazo de tierra, que suelen de servir de línea argumental, son resueltos a favor de los últimos. Desde esa perspectiva resulta coherente que trabajar la tierra y vivir de sus frutos se convirtiese en categoría fundacional. Recordemos cómo uno de los *best sellers* más populares de aquellos años, *Gone with the wind*, de Margaret Mitchell —convertido en 1939 en un film de éxito por Victor Fleming— establecía Tara como el punto central de su mitología.

Por otro lado, la presencia de Juan en *Spanish Earth* como personaje-eje subraya la necesidad de individualizar una historia

colectiva, inscribiendo en su desarrollo un solo protagonista, una especie de antihéroe —es decir, un héroe—, capaz de simbolizarla.

Lo que, como documento, trataba de ser el testimonio de un conflicto explicable en términos políticos, tenía que ser camuflado como una historia con un argumento y un protagonista, desplazando de esta forma su énfasis al modelo «comprensible» de un film de ficción. No tiene importancia el que en este caso el héroe fuese el símbolo de una colectividad. Tal como Marx había teorizado, el problema de la Historia no es conocer quién es el sujeto, individual o colectivo, sino cuál es el motor que la mueve.

El film, hecho en 1937, ofreció una imagen optimista del desarrollo de la guerra, de tal manera que la victoria de los republicanos parecía posible. Esta perspectiva hubiese sido imposible de mantener en 1938. El inteligente trabajo de Ivens no alcanzó su objetivo por razones que son suficientemente bien conocidas. No obstante, esto no debería hacernos olvidar que *Spanish Earth* era, de hecho, un film articulado subliminalmente en torno a algunos conceptos y a un sistema de valores que eran ajenos al público español, puesto que pertenecían a la tradición cultural americana. Así, ésta era probablemente la única posibilidad que tenía Ivens para hacerlo sin ser acusado de bolchevismo y propaganda política —que es lo que finalmente sucedió. Ivens hizo referencia a un sistema de valores, asumidos por la sociedad americana como suyos, que estaban en juego en España en aquel momento preciso. De esta manera, en *Spanish Earth*, a causa de su estrategia ideológica para convencer al público americano, la guerra civil española, como tema argumental, no pasa de ser un elemento marginal.

Lo mismo puede decirse de *Spanija*, film editado en la URSS por Esfir Shub, durante la Segunda Guerra Mundial, en parte con materiales tomados de archivos y en parte con material filmado por Roman L. Karmen. El film, presentado en la URSS de Stalin, articula su discurso en torno a las diferentes posiciones tomadas por los anarquistas, trotskistas y comunistas con relación a la guerra civil española. Curiosamente, su narración acaba abruptamente con la salida de las Brigadas Internacionales del puerto de Barcelona en 1938, dejando sin tocar la última parte de la guerra. Una vez que los protagonistas que interesaban al público soviético desaparecían de la pantalla, la guerra desaparecía con ellos.

Al igual que en el ejemplo anterior, *Spanija* utiliza la guerra civil española como un pretexto para hablar de una problemática diferente, en este caso el conflicto entre la Tercera y la Cuarta

Internacional, y a favor de la primera de las dos. Es evidente que la diferencia de público para el cual fue hecho el film, y la diferente tradición fílmica en la que se inserta como dispositivo textual —Esfir Shub había trabajado como editor en films de Dziga Vertov—, determina la distinción de su estructura en relación con el film de Ivens. Pero esto no cambia nuestra argumentación general. El hecho de no haber protagonistas individualizados articulando la historia que se está narrando, contrariamente al modelo narrativo de Hollywood, no implica que no haya protagonistas como sujetos de la historia en el film. A la vez de seres humanos, hay opciones políticas específicas. Más que un film sobre la guerra civil española, *Spanija* es un film sobre las razones oficiales que enarboló el estalinismo para justificar su condena del trostkismo en el terreno internacional.

En este sentido, *Sierra de Teruel* (André Malraux/Max Aub, 1937), *The Good Fight* (EE.UU., 1984) y *Espíritu de raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1940) son, quizá, tres de los films que hacen explícito el carácter pretextual de la guerra civil española como tema argumental.

El primero es conocido también con el título *L'Espoir* —curiosamente «humanizado» e «individualizado» en la versión inglesa, titulada *Man's Hope*. Aunque la autoría se le otorga generalmente a André Malraux, el film fue, de hecho, el resultado de un trabajo de colaboración entre Malraux y Max Aub, cuya impronta ideológica en el resultado final no puede ser olvidada (Company/Sánchez-Biosca, 1985). Basado en un fragmento de la novela *L'Espoir* de André Malraux, el film se articula en torno a una pequeña anécdota, casi marginal en la novela. En la primera parte, un grupo de aviadores de las Brigadas Internacionales tienen que bombardear un campo de aterrizaje del ejército rebelde. Después del bombardeo, uno de los aviones es derribado por el fuego enemigo, y se estrella en una montaña de la Sierra de Teruel. La segunda parte del film narra la recuperación de los cuerpos por miembros de la milicia republicana. La impresionante secuencia final del descenso de los soldados heridos por los caminos empinados de la Sierra, y su entrada en el pueblo, es quizá el mejor ejemplo de cómo diluir la noción de protagonista-sujeto —individual o colectivo— en un punto de vista popular, es decir, cómo desplazar el punto de articulación discursiva desde la mera *pronunciación* a la *enunciación*. Éste es probablemente el único caso en el cual un film sobre la guerra civil española plantea, de modo abierto, las motivaciones reales de la guerra, a pesar del carácter ficcional del guión. A través del desplazamiento que ope-

ra en la historia, mediante la disolución de una narración centrada en el individuo en la situación social que lo enmarca y contextualiza, el objetivo discursivo del film se ve desplazado hacia un terreno político desde el cual poder ofrecer una visión ideológica correcta de qué es lo que estaba en juego en el conflicto armado. No obstante, cuando el film fue montado, al final de la Segunda Guerra Mundial, se le añadió un prólogo —supuestamente con el consentimiento explícito de Malraux—, que cambia completamente su significado. Alguien, mirando a la cámara, habla a través de un micrófono de radio, elogiando la acción de los protagonistas, relacionándolos con los resistentes franceses en su lucha contra Hitler y el gobierno de Vichy. Este extraño prólogo convierte *Sierra de Teruel*, en su versión estándar, en un film sobre la Resistencia, en el cual la guerra civil española no es más que un trasfondo metafórico.

The Good Fight, hecho por los supervivientes de la Brigada Lincoln durante la presidencia de Richard Nixon, mezcla imágenes de archivo de la guerra civil española con entrevistas actuales a los brigadistas. Si bien la mayor parte del film está dedicada a mostrar escenas de la guerra civil, se hace obvio que, tal como indica el título, no trata tanto de la guerra como de las razones ideológicas que justificaron la participación de varios miles de norteamericanos en las filas del gobierno republicano español. En efecto, el film termina con las imágenes de una manifestación de protesta de los brigadistas frente a la Casa Blanca durante la década de los años setenta. Más que un film sobre la guerra civil, *The Good Fight* narra la supervivencia de una cierta tradición de izquierdas en Estados Unidos hoy día. Noël Bucker, Mary Dore, David Paskin y Sam Sills, responsables del film, lo exponen claramente al responder a las críticas lanzadas por Robert Rosenstone en su artículo «History. Memory. Documentary: A Critique of *The Good Fight*» publicado en la revista *Cineaste*. Al contestar a los ataques de Rosenstone —quien afirma que el film pretende no perder una audiencia condicionada por la estética de Hollywood, una audiencia que, en general, prefiere la nostalgia a la historia y la emoción al pensamiento— afirman explícitamente haber trabajado para un público americano: «Por supuesto el público condicionado por la estética de Hollywood es el público al que queríamos dirigirnos (...) Al proyectar el film por diversos lugares del país, espectadores no de izquierdas expresaron su consternación por la imagen que el film ofrece de los radicales. “¿Pretenden decir, nos preguntaban a menudo, que apoyábamos a la parte equivocada y los comunistas a la parte correcta?” Un film no puede nunca revi-

sar la orientación política de una persona, pero si plantea un problema a una mente honesta, puede al menos romper la amnesia colectiva americana.»

El tercero de los films mencionados es, desde esta perspectiva, de un interés particular, a pesar de su carácter abiertamente reaccionario y manipulador. La complejidad fílmica que Sáenz de Heredia incorpora a un guión bastante simple y maniqueo, escrito por el general Franco —que aparece en los créditos bajo el seudónimo de Jaime de Andrade—, hace de *Espíritu de una raza* un texto apropiado para el análisis de los mecanismos estrictamente formales que el cine puede utilizar para poner en escena la mistificación de la Historia.

El carácter emblemático que el film reclama para sí se hace explícito no sólo a través del texto que aparece en transparencia al final de los créditos —«La historia que vais a presenciar no es un producto de la imaginación. Es historia pura, veraz y casi universal, que puede vivir cualquier pueblo que no se resigne a perecer en las catástrofes que el comunismo provoca»—, sino, fundamentalmente, con las fotos fijas que abren y cierran el film, y por la imagen de un paisaje bucólico al amanecer, saliendo materialmente de los planos que le sirven de apertura. Las fotos fijas reproducen cuadros de españoles descubriendo el Nuevo Mundo en 1492 y de barcos de la Marina imperial española. Como resultado de la posición interconectada de ambas imágenes, parece que la idea de quietud, idilio y bucolismo está relacionada con el mundo de la grandeza imperial, simbolizada por los cuadros de los descubridores y de los barcos. El paisaje tiene también su complemento simétrico al final del film en la imagen de la bandera franquista. Entre esta pareja de emblemas que se relacionan entre sí:

Mundo imperial = campo bucólico y tranquilo = bandera franquista

el film desarrolla su argumento: la historia de la reconquista de un pasado glorioso, supuestamente amenazado por las nuevas ideas democráticas.

Para nuestro propósito aquí, es necesario dejar de lado las connotaciones explícitamente freudianas que ofrece el argumento para analizar la «historia familiar» del guionista —tema estudiado en varias ocasiones por Román Gubern. No es que el tema no sea abordable ni interesante desde el punto de vista histórico o clínico, sino que, al hacerlo, se confunde el guión literario con el film, y se solapa la estricta funcionalidad ideológica del trabajo cinematográfico. De hecho, gran parte del efecto manipulador del film

radica en la forma en que una puesta en escena más o menos correcta otorga una cierta credibilidad subliminal a los simplismos del guionista. Lo importante en el film, como tal, es la manera en que la guerra civil es utilizada como pretexto para construir una metáfora definitoria de la Historia de España en términos generales, una Historia que es vista, desde esta perspectiva, como la de una familia en desacuerdo continuo. En ella las peleas constantes entre dos hermanos pueden ser controladas únicamente mediante la intervención de la madre, que abraza amorosamente al hijo bueno y al malo.

La anécdota familiar con la que comienza el film está conectada con el tema de la guerra civil mediante dos series de fundidos encadenados y *collages*, en los que una voz en off habla sobre la «tormenta comunista y atea» que, «amenazando la familia, podría eventualmente destruir la nación». El inicio bucólico del film, tras el ya citado cartel, es muy similar al que abre *Blockade* (William Dieterle, 1938). Es interesante subrayar cómo el mismo dispositivo de usar un tema para hablar, indirectamente, de otra cosa diferente no explicitada en el plano argumental, aparece también en otro famoso film del mismo productor de *Blockade*, Walter Wanger. Ese otro film, hecho durante la guerra fría, es *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1955). En él, el argumento de ciencia ficción no es sino un pretexto para desarrollar de manera subliminal un discurso acerca del peligro de infiltración comunista en la sociedad norteamericana, es decir, el mismo razonamiento usado como base de las argumentaciones del maccarthysmo.

Volviendo a *Espíritu de una raza*, la primera serie de *collage*-fundidos encadenados termina con la boda de la hermana del protagonista, tomada mediante un plano general del interior de la iglesia. Un *travelling* lateral, que avanza de derecha a izquierda de la pantalla, muestra a la madre, a la novia y al novio sumidos en una especie de rapto místico, y al padrino (identificado en la siguiente secuencia como un republicano), aburrido y mentalmente ausente. La cámara corta a una toma en plano medio lateral de los hermanos: José y el pequeño, vestidos ambos de soldados, siguen los acontecimientos con un rapto místico similar al de la novia, la madre y el novio. Pedro, el republicano, vestido de frac, se abanica descuidadamente con su sombrero de copa y muestra el mismo gesto de aburrimiento que el padrino. Cuando, unos planos más adelante, el padrino se dirige a Pedro y le pregunte si es difícil vivir en una familia como la suya, éste responde: «No crea que mucho; los hermanos, el uno en Cádiz, el otro destinado en África o en provincias, rara vez coincidimos en Madrid. Respecto a

mi madre, el problema se anula. Ya sabe que las madres son un poco el poder moderador.»

La segunda serie de *collages*-fundidos encadenados nos conducen al principio de la rebelión militar. Coincidiendo con la imagen borrosa de la madre recibiendo la extremaunción, la voz en off relaciona la anécdota familiar con la Historia de España —«En los años que siguieron, el vendaval político arrastraba irremisiblemente a la nación hacia el abismo comunista. Como si el reto de los dos hermanos tuviese un signo profético y fatal, *así iba a dividirse la familia española*» (cursiva nuestra). La muerte de la madre, emblematizando aquí la más amplia y más general noción de España, es lo que da origen, simbólicamente, a nivel textual, a la guerra civil.

Todo lo que sigue, hasta la secuencia final, con la llegada de las tropas franquistas a Barcelona tras la derrota republicana, parece referirse —de manera mistificadora, pero explícita— al tema de la guerra civil. La secuencia final, no obstante, desplaza de nuevo el hilo conductor hacia un nivel más emblemático y general, utilizando de manera brillante un procedimiento que, en términos poéticos, ha sido definido como diseminativo-recolectivo (Alonso/Bousoño, 1951). Así, el film mezcla en *collage*: a) la imagen de la escultura de Don Quijote y Sancho que se encuentra en la Plaza de España de Madrid; b) la imagen del retrato oficial de Franco, sobreimpresionada en transparencia a la de las tropas entrando en Barcelona; c) la imagen de José a caballo, a la cabeza de sus legionarios; d) la imagen de Pedro —tomada desde abajo e iluminada por una luz que se asemeja a la de las Vírgenes de Murillo— traicionando a los republicanos y lamentando sus pecados «sórdidos y materialistas» [*sic*]; e) la imagen del padre de los protagonistas de la novela familiar, al morir en la guerra de Cuba; f) una serie de otros personajes diseminados a través de la parte central del film: el doctor que ayudó a José después de su falsa muerte por fusilamiento, el viejo indiano regresado de Cuba para participar en la guerra junto a los rebeldes, el muchacho que escapó de Madrid, el prior herido por los milicianos y la imagen del hermano más joven, muerto en una playa cerca de Barcelona.

La asociación evidente que establece el *collage* entre todos estos hechos se ve subrayada por la voz en off, que repite las palabras del padre a su hijo José, al principio del film, precisamente en el momento en que éste cabalga en el desfile de la victoria:

«— Papá, ¿qué son los almogávares?

— Eran guerreros elegidos, los más representativos de la raza española; firmes en la pelea; ágiles y decididos en el manio-

brar; su valor no tenía límites y daban muestras de él en todo momento.

— ¿Cómo no hay ahora almogávares?

— Cuando llega la ocasión, no faltan; sólo se perdió tan bonito nombre, pero almogávar será siempre el soldado elegido, el voluntario para las empresas arriesgadas y difíciles, las fuerzas de choque o asalto.»

El trabajo textual del film desplaza así el tema de la guerra civil de su posición central, transformándola en un ejemplo metafórico de otro discurso más general y falsificador de la Historia de España. Ésta es presentada en términos de una lucha continua entre el bien y el mal, Caín y Abel. Esta perspectiva sentó las bases de lo que más tarde sería definido como «modelo Cruzada». *Espíritu de una raza* no trata, por ello, de la guerra civil, sino del sistema de valores que debía justificar, en pleno inicio de la autarquía, la construcción de la España fascista de la posguerra.

Todo lo dicho anteriormente puede parecer bastante obvio: de hecho, nadie habla desde el vacío, y tampoco tiene lógica alguna el pretender que exista la objetividad documental —la cual no tiene la más mínima posibilidad de llegar a existir. No obstante, los ejemplos que acabamos de comentar nos permiten plantear un problema que no es tan evidente: el que nos devuelve a las formas discursivas necesarias para la producción de una imagen referencial del mundo. En otras palabras, ¿cómo distinguir una inscripción correcta de la Historia —en este caso, la guerra civil española, pero que podemos hacer extensible a cualquier otro tema— en un film, sin concentrarse en aspectos temáticos o en el significado político-social del realizador? En efecto, si aceptamos que la noción del «compromiso» es harto problemática, en cuanto considera la función ideológica como inscripción de la voluntad de un sujeto y no como resultado del dispositivo discursivo, habremos concluido que quien habla en un film no es ni una persona ni un tema, sino una estructura, es decir, un punto de vista enunciativo, construido a través de operaciones textuales específicas. Sáenz de Heredia, uno de los discípulos más brillantes de Buñuel, gran conocedor de las técnicas de montaje del cine soviético, manipula el significado de los procedimientos, tal como éstos fueron utilizados en los film originales. Si le fue posible hacerlo es debido a que, incluso aunque no existan procedimientos «inocentes», el significado no se sitúa en ellos en tanto tales, sino en la función concreta que asumen en la puesta en escena, es decir, en la relación con la articulación global del espacio textual fílmico en el cual operan y se insertan.

Los films comentados muestran hasta qué punto el análisis histórico depende del análisis textual (White, 1978; Lozano, 1987). Diluyendo la noción de documental y la ficción en un universo discursivo común, la Historia puede ser reconstruida, en ambos casos, no tanto como una presencia o una ausencia transparente, sino como una presencia ausente, es decir, como un efecto de sentido, pues, aunque el «tema» pueda ser situado en el futuro o el pasado, la enunciación fílmica funciona siempre en presente de indicativo.