

HITCHCOCK: UNA SECUENCIA EJEMPLAR

Rusk (Barry Foster) y Babs (Anna Masey) se encuentran en el portal de la casa del primero en una secuencia de *Frenesi* (Frenzy, 1972). La cámara, en travelling de retroceso, asciende las escaleras precediendo a los personajes hasta que en un momento dado, tras una panorámica en la que se separa de ellos, comienza, ya sola, un movimiento de descenso en el que, tras atravesar la escalera y el pasillo, sale a la calle para detenerse, finalmente, en un plano general del exterior de la casa.

Mucho se ha dicho de este admirable travelling, de la casi incomprensible habilidad técnica que supone, de la impecable resolución en espacio fuera de campo del nuevo crimen del estrangulador, de la brillante solución de puesta en escena que, a la vez que escamotea la visión del crimen, inscribe al asesino en su ambiente social e indica con precisión como todo sucede sin que nada se altere, sin que nada turbe la vida apacible del barrio londinense.

Pero para comprender lo que hay en ese largo plano de ejemplar como muestra de la forma de hacer de la escritura filmica hitch-

cockiana es necesario atender a lo que esta lección de puesta en escena supone en relación a otras soluciones que, inevitablemente, han sido excluidas.

En primer lugar, desde luego, la opción de no mostrar, por la que el narrador traiciona el deseo inmediato del espectador — el de ver, es decir, el de gozar de la visión del nuevo crimen—. Mas debe advertirse que tal opción presuponia dos soluciones posibles: o bien escamotear el suceso criminal por una elipsis temporal que a través de, por ejemplo, un fundido encadenado, nos condujera a una secuencia siguiente, posterior en el tiempo a la realización del asesinato, o bien realizar este mismo escamoteo conduciendo la mirada del espectador a otro lugar pero manteniendo la continuidad temporal y, por tanto, resolviendo el crimen en espacio fuera de campo. Como sabemos, es ésta la solución escogida; hay elipsis, pero sólo espacial, no temporal.

Un motivo de peso eliminaba la primera posibilidad: el plan narrativo exigía que en esta secuencia quedara significado — aunque no mostrado — el asesinato de la joven

en manos del estrangulador. En estas condiciones la elipsis temporal hubiera producido un efecto inapropiado: el de dejar al espectador en la incertidumbre sobre la muerte de la muchacha.

Pero el abanico de las soluciones posibles es siempre mucho más complejo. Dada la elección de la elipsis espacial, de la resolución del crimen en espacio fuera de campo, se abrían, todavía, dos grandes tipos de alternativas. De una parte las que suavizaran el escamoteo de la escena criminal atrayendo la mirada del espectador hacia otro suceso narrativo de interés: algo que en ese momento sucediera en la calle o bien, vía montaje paralelo, al desarrollo de la intriga siguiendo a otro personaje —por ejemplo a Blaney (Jon Finch), el bueno y desesperado falso culpable—.

El efecto de tal tipo de solución hubiera sido fundamentalmente distractivo: el deseo de carnales narrativa por parte del espectador habría diluido la brusquedad de ese acto narrativo por el que se le arrebatara la imagen del crimen. Hubiera bastado luego con, por ejemplo, mostrar al estrangulador saliendo tranquilamente de su casa para que la indicación del asesinato quedara de sobre esta-blecida.

La elección operada en el film es, como sabemos, la opuesta. Nada de importancia sucede mientras se realiza el crimen que no vemos. El relato queda en suspenso ante nuestros ojos aún cuando, obligadamente, prosigue en nuestra imaginación.

Pero dentro de este marco podemos examinar todavía una última alternativa. Aún sucediendo el crimen en espacio fuera de campo y aún ofreciéndonos mientras tanto en imagen algo insignificante, intrascendente en el plano narrativo, cabría la posibilidad de suavizar el brutal desplazamiento de la mirada que produce el escamoteo a través de la actualización del punto de vista de un personaje: la cámara podría haber salido de la casa siguiendo a una despistada portera o el plano general de la fachada podría haber sido atribuido a, quién sabe, un cartero que pasara en ese momento por allí.

Pedimos disculpas si esta casuística ha resultado en exceso prolija. Su objetivo consistía, en todo caso, en presentar una serie de soluciones filmicas que, a pesar de acomodarse aceptablemente al problema narrativo planteado, han sido descartadas en el film. Y descartadas, debemos señalarlo

pues es esto lo más importante, en beneficio de otra mucho más inusual, tanto que se sitúa en el límite mismo de ese sistema de representación clásico que instituyera Hollywood y reinara durante décadas en el cine mundial.

Todas las soluciones consignadas hubieran tenido la virtud de ocultar, con mayor o menor eficacia, la maniobra por la que el narrador niega al espectador lo que el deseo de éste reclama. La apuesta toma, pues, los tonos del desafío; la operación que niega el deseo de la mirada del espectador se hace explícita, provocativa; nada, en lo narrativo, la justifica, nada la encubre, se exhibe a sí misma como el gesto prepotente de un narrador, de un sujeto de la enunciación que juega con nuestra mirada.

Por eso, además, la elección del plano secuencia y la articulación de éste en el único y doble travelling (ascendente primero y luego descendente): la cámara, tras incentivar nuestro deseo siguiendo de cerca, por una estrecha escalera, el ascenso de los personajes hacia un crimen sexual, descubre de pronto una perversa autonomía por la que, sin que la guíe ninguna otra cosa que su voluntad de denegar nuestro deseo, abandonar a los personajes para terminar ofreciéndonos una fachada irritablemente serena, apacible.

Lo dicho hasta aquí permite justificar lo que separa a Hitchcock del sistema de representación clásico. Mas si sólo dijéramos esto incurriríamos en el error de alinear su cine en las antípodas de este sistema, en el ámbito de un cine moderno en el que la transparencia del universo clásico ha sido abolida en aras de una reflexión, en muchos casos dramática, sobre la escritura filmica, sobre el cine como espacio de un trabajo del lenguaje que desmiente toda transparencia, todo acceso no mediado a la ficción.

Sería necesario entonces, para mejor delimitar el lugar del cine hitchcockiano, establecer una segunda diferenciación, constatando ahora lo que lo separa del —dicho sea para simplificar— cine postclásico.

Una vieja regla reinaba en Hollywood —sigue todavía hoy vigente allí y en muchos otros lugares, pero a la vez, en otros, se ha generalizado la rebelión—: "la cámara no debe percibirse", es decir, el espectador debe acceder al universo de la ficción de una manera inmediata, sin que la consciencia de ningún artefacto de lenguaje mediatice este

acceso. Su transgresión, la puesta en evidencia del trabajo de la cámara, pone al descubierto la ilusión de la ficción y obliga a tomar conciencia del trabajo de escritura que la sostiene.

Pero ¿ocurre así en *Frenesi*? A primera vista, sobre todo a partir de la fría descripción verbal, todo parece indicarlo. Y sin embargo, en la visión del film sucede, de alguna manera, todo lo contrario. Esa extraña, provocadora inversión del travelling, aún cuando renuncia a cualquier coartada narrativa —algo que sucediera en otro lugar— o escénica —alguien que se desplazara en ese sentido, alguien que mirara desde otro lugar— en vez de poner sobre el tapete la problemática de la enunciación y provocar, consiguientemente,

la desarticulación de la ilusión narrativa, logra, de manera sorprendente, reforzarla. Soberbia paradoja: en su comprensión se halla la quintaesencia hitchcockiana.

Para comprenderlo debemos examinar más detenidamente el plano. Mientras los personajes ascienden la escalera, la cámara, en travelling de retroceso, sincroniza con ellos su desplazamiento resultando así imperceptible (Fotograma 1). Luego, a la altura del descansillo, detiene su desplazamiento pero no así su movimiento que, en forma de panorámica, se mantiene sincronizado con el de los personajes (Fotograma 2). Es entonces cuando se produce la inversión del travelling, que comienza a alejarse de los personajes mientras estos llegan a la puerta

SECUENCIA
DE
"FRENESI"



1



5



2



6



3



7



4



8

de Rusk (Fotograma 3) y penetran en su interior (Fotograma 4).

Insistamos una vez más: la cámara, aquí, debiera hacerse patente en el instante en que no sólo rompe (Fotograma 3) e invierte (Fotograma 4) su acoplamiento con el movimiento de los personajes, sino que incluso prolonga su propio movimiento autónomo una vez que estos han sido abandonados y sin que ni siquiera se nos proponga un nuevo foco de atención.

¿Por qué, entonces, el espectador no percibe la cámara? ¿Por qué no se reconoce desconcertado por el brusco giro de su desplazamiento? Sólo hay una respuesta posible: porque es otra cosa lo que le desconcierta, y en tal extremo que lejos de reparar en la transgresión operada por la cámara la recibe como una expresión apropiada de aquélla.

Y es que, después de todo, la sorpresa que al espectador ocupa se inscribe en el plano narrativo. O dicho en otros términos: si el espectador se sorprende en el instante en que la cámara comienza su descenso no es porque repare en ella, sino porque interpreta este descenso, este alejamiento —que se descubre ya irreversible cuando los personajes cierran la puerta tras de sí— como la condena a muerte de Babs. Ahora bien, es esto precisamente lo sorprendente, lo inesperado: que la heroína, la novia del protagonista pueda morir realmente a mitad de película. Y sin embargo toda una tradición retórica netamente hollywoodiana atestigua esta muerte inexorable: ese alejamiento de la cámara tradicionalmente ha significado la consumación en espacio fuera de campo o bien de una relación sexual, o bien de un asesinato —y de hecho ambas cosas se juegan en esta secuencia—.

Pero no es todo tan sencillo, pues Hitchcock, a la vez que pone en juego este procedimiento tan netamente codificado, lo hace de una manera desmesurada y por ello, en cierto sentido, perversa.

¿Qué sucede entonces con esta desmesura, con la excesiva prolongación de ese travelling de retroceso que no conforme con alejarse de la puerta tras la que quedaron el hombre y la mujer (Fotograma 4), desciende lentamente la escalera (Fotogramas 5 y 6), atraviesa el pasillo (Fotograma 7) y cruza, incluso, la calle (Fotograma 8)? Nos enfrentaríamos aquí otra vez con la misma cuestión: ¿no se halla obligado ya el espectador a per-

cibir la cámara por la propia desmesura de su desplazamiento independiente, transgrediendo así el uso habitual del procedimiento retórico del que hemos hablado y que se actualizara en el Fotograma 4?

Pero también aquí lo inesperado, lo sorprendente, es acusado por el espectador no en el plano de la escritura, sino en el de la narración. Para comprenderlo debemos recordar que en ese sintagma filmico tan bien codificado en el que el alejamiento de la cámara y el paso a fuera de campo de los personajes se traduce como la consumación de la expectativa narrativa formulada (el sexo y/o el crimen), en ese sintagma canónico, decimos, sólo el cierre de la secuencia confirma de manera definitiva la realización de la expectativa. Mientras tal cierre no se produce cabe siempre la posibilidad de que la cámara se detenga y un elemento externo aparezca para impedir la consumación del amor (en una comedia) o del asesinato (en un thriller).

Así pues, la prolongación excesiva de la secuencia, al posponer su fin, mantiene la ambigüedad: a la vez que el alejamiento de la cámara —y el consiguiente paso del tiempo— refuerza la sugerencia del asesinato, la prolongación insospechada del travelling genera la expectativa de que una nueva sorpresa irrumpa en la sorpresa, de que algo, después de todo, salve a la heroína. Sólo la detención final de la cámara, en el plano general de la casa, al anunciar la conclusión de la secuencia, indica definitivamente el asesinato.

Pero hasta que ésta se produce, mientras la cámara se desplaza por esa sórdida escalera, por ese algo siniestro pasillo, uno de los más largos *planos vacíos* que la historia del cine conoce mantiene el relato en una radical puesta en suspenso, en una congelación que a la vez que escribe de manera neta el vacío de la muerte concede un tiempo muerto al espectador para que interroge su desquiciado deseo. No casualmente el film se llama *Frenesí*.

Lo habíamos advertido: en la paradoja se encuentra la clave de la escritura hitchcockiana. Una paradoja que define una posición límite entre lo clásico y lo postclásico, entre la ficción transparente y su deconstrucción escritural. Ahí, en el filo de lo inverosímil, se descubre su más íntimo ser manierista.

Hitchcock: una secuencia ejemplar, en Escritos, nº 2, Caja Popular, Valladolid, 1985.

www.gonzalezrequena.com