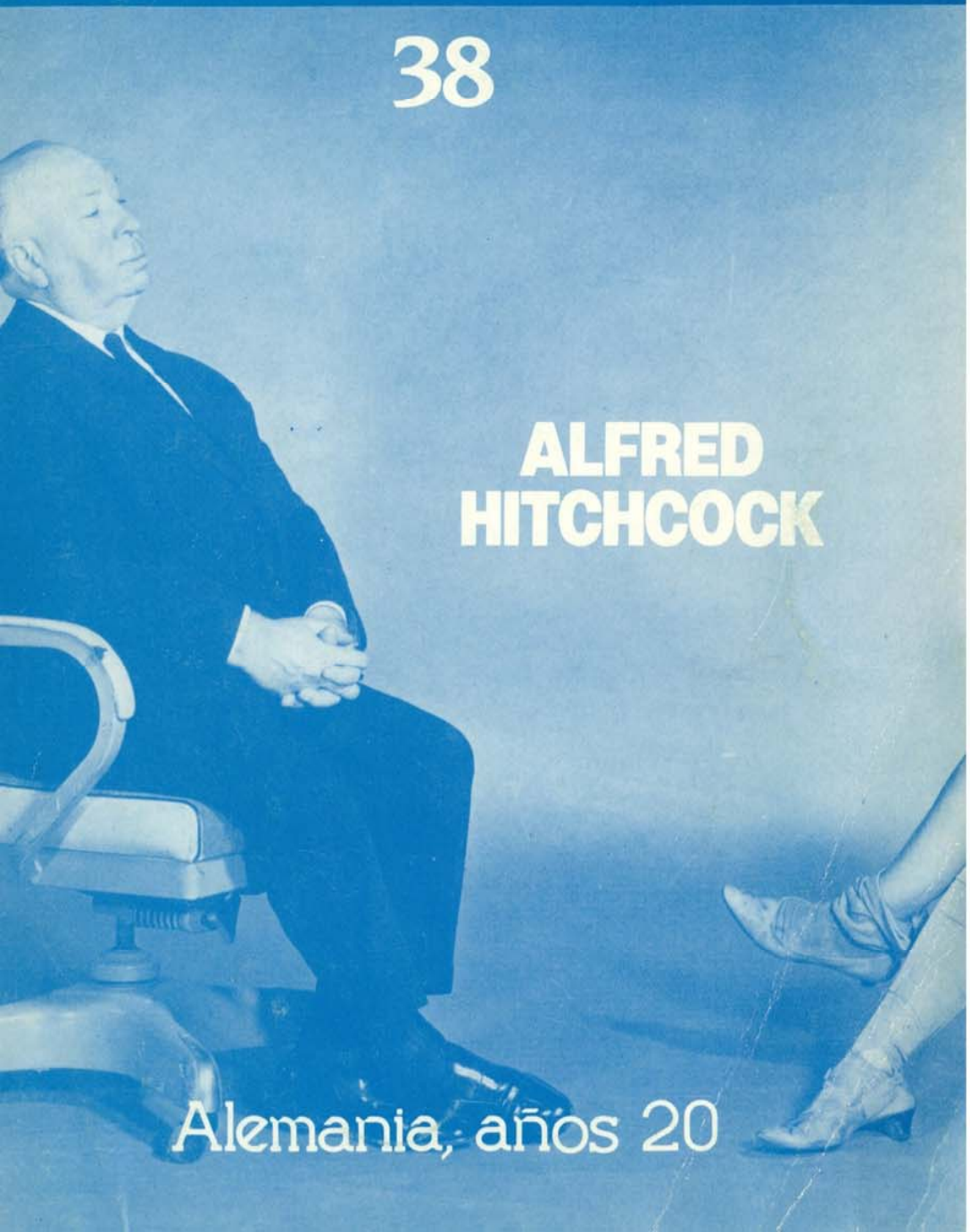
contracampo

REVISTA DE CINE

500 PTAS.

38



ALFRED HITCHCOCK

Alemania, años 20

Editor y coordinador general: Francesc Llinás
Directora periodista: Mercedes Jansa
Secretaría de redacción: Alberto Fernández-Torres y Jesús G. Requena
Consejo de redacción: Juan Miguel Company, Julio Pérez Perucha, Vicente Ponce, Ramón Sala, José Vicente G. Santamaría, Jenaro Talens, José Luis Téllez, Santos Zunzunegui.
Colaboradores: Iván Aranda, Paco Avizanda, Angel Beltrán, Ignasi Bosch, Miguel Castelo, Javier Codesal, José de la Colina, Angel Fernández Santos, José M.ª Guajardo, Román Gubern, Ferrán Marín, Francisco Moreno, Manuel Palacio, Vicente Sánchez Biosca, Javier Vega.
Diseño gráfico: José Luis Téllez

Redacción: Apartado 17.048
Imprime: Gráficas Maluar
Depósito legal: Madrid 11.280-1979

CONTRACAMPO no se identifica necesariamente con las opiniones de los artículos firmados, que pertenecen a la responsabilidad de sus autores.

contracampo
REVISTA DE CINE

SUMARIO

N.º 38 - AÑO VII - Invierno 1985

Editorial		4
ALFRED HITCHCOCK		6
La mirada indiscreta	Vicente Sánchez Biosca	7
Desplazando la mirada: Hitchcock vs. Griffith	Jesús G. Requena	20
Microcircuitos del sentido	Santos Zunzunegui	33
La imposible mirada	Juan M. Compay, Vicente Sánchez Biosca	46
Mi trabajo con Hitchcock	Ivor Montagu	55
Hitchcock visto por sus actrices		69
Métodos comparados de producción	Alfred Hitchcock	77
ALEMANIA,AÑOS VEINTE		81
Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar	Vicente Sánchez Biosca	84
Rodaje con Murnau	Robert Hertl	84
MESA REVUELTA (**Sesión continua, Héctor, Video en San Sebastián, Valladolid**)	José Vicente G. Santamaría, José Manuel Palacio, Francesc Llinás	111
INDICE 1983-84		117

Desplazando la mirada Hictchcock vs. Griffith

Jesús G. Requena

I. Empezando (centrando) la mirada

GRIFFITH.

Griffith —y hablaremos aquí de él tan sólo en cuanto primera cristalización del canon de la representación fílmica clásica— hizo mucho más que descomponer una escena en múltiples planos y en múltiples posiciones de cámara diferentes; dotó a esos múltiples planos, a esa virtiginosa sucesión de posiciones de cámara, de una lógica precisa por la cual las fracturas que éstas suponían en la continuidad perceptiva de las imágenes quedaban automáticamente borradas. Esa lógica era, sin duda, la de dramatización del acontecer narrativo; la cámara estaba siempre en el lugar justo para descubrir en cada gesto, en cada movimiento, en cada palabra —pues en el cine mudo también se hablaba— su plena significación narrativa y dramática. Así, las imágenes fragmentarias encontraban su sentido en su preciso encadenamiento, en el juego de sus interrelaciones generadas por el montaje. O dicho en otros términos: cada imagen, cada gesto y cada acción sólo alcanzaban la plenitud de su sentido en función a la mirada que las sustentaba —a cada una y al conjunto que constituían en su ensamblaje—: esa mirada proveniente de un lugar exterior a la representación, definible geométricamente en términos de perspectiva, y que era la del cineasta, pero que era también, a la vez, la del espectador.

La plenitud del sentido era también la plenitud de la mirada, pues de hecho el conjunto de la representación se orquestaba en torno a ese centro nuclear que era el del sujeto (el del sujeto de la enunciación y, a la vez, su destinatario, el sujeto-espectador).

Podríamos rastrear este mismo canon de la representación clásica en muchos otros lugares. En la pintura renacentista, por ejemplo, donde el universo representado se ordenaba, por obra de la perspectiva, en función de ese centro exterior constituido por el lugar desde el que miraba el pintor o desde el que habría de mirar el espectador. Qué lejos, sin duda, el sistema de la representación medieval, románico o gótico, siempre volcado hacia su interior, a modo de un universo simbólico que no reconocía otro centro que aquel, interior a la superficie de la representación, en el que se encontraba la figura del Pantocrator. Semejante proceso tiene lugar un siglo después en el teatro, donde la escena a la italiana acaba definitivamente con el descentramiento del espectador medieval, siempre desplazado en torno a un misterio volcado al interior de su orden sagrado o inmerso en la vorágine del carnaval, en su negación rotunda de todo centro ordenador. Frente a ellos, la escena italiana configura una representación teatral totalmente volcada —y ordenada— sobre ese vértice perspectivista que habrá de ocupar un espectador privilegiado.

Y algo semejante sucede en la novela clásica del XIX; en ella se nos ofrece un universo aparentemente desordenado pero que reposa sobre una mirada que ha adquirido el don de la ubicuidad y que, desde su perspectiva —que es a la vez la del novelista y la de su lector— dota de sentido a un mundo de personajes que, ellos sí, se encuentran siempre descentrados, desconcertados.

Finalmente, como último momento ejemplar de esta epifanía del sujeto hasta aquí sólo levemente esbozada, Hollywood, el cine clásico. La constitución de un mundo espectáculo nuevamente volcado sobre una mirada exterior pero centrada, dispensadora del sentido más allá de cualquier anecdotario del relato. Griffith: la cámara está siempre en el lugar preciso que permite a cada gesto alcanzar la plenitud de un sentido. Ford, Wellman: la solidez de un mundo sin fisuras que se traduce en las más sólidas y casi estáticas formas composicionales que en cada momento certifican el reinado de una ley siempre indiscutible. Hawks: la invisibilidad absoluta del signo, borrada por la pregnancia del gesto que se despliega en el espacio. Walsh: la apoteosis del raccord, la plenitud dinámica de una mirada que sutura el mundo en su constante aceleración...

FORD, WELLMAN.

HAWKS.

WALSH.

Es necesario, por tanto, reconocer el cine clásico como uno más de esos momentos ejemplares en los que tiene lugar, a través del canon de la representación clásica —del que la perspectiva nos ofrece su más precisa metáfora— algo que bien podría ser entendido como una epifanía del sujeto que mira y que, a través de su mirada siempre centrada, define ese lugar —su lugar— donde reposa el sentido en su plenitud —es decir: el sentido trascendental.

Es así como el mundo —tal y como es enunciado por la representación clásica— se torna nítido, absolutamente legible, transparente. Por eso el cine que nace con Griffith reconoce su metáfo-

ra en el espejo: el cine como reflejo del mundo, como ventana abierta a lo real.

Espejo y ventana, he aquí dos metáforas precisas, plenamente significativas en su complementariedad. El espejo refleja, devuelve imágenes ya existentes en otro lugar; su elocuencia, al menos aparente, estriba en la humildad de su ausencia de grosor: tan sólo una superficie donde el mundo se traza. La ventana, a su vez, habla de una apertura, pero añade también la candidez de la mirada que, desde su interior, tan sólo limitada por los cuatro batientes que la enmarcan a modo de pantalla, se abre a ese mismo mundo dispuesta a ser objeto de su fascinación.

Nada, entonces, se interpone entre lo real y la mirada. Ningún espesor, pues la ventana está abierta y el espejo es sólo una imperceptible superficie. Además, el marco se evapora en el mismo instante en que la mirada alcanza los objetos de un universo que se promete siempre ilimitable —máxime cuando la ventana, con Griffith, alcanza el don de la ubicuidad, cambia continuamente de lugar.

Todo reposa sobre ese lugar desde el que el sujeto vive su apoteosis, que se manifiesta bajo la forma de la apoteosis de su mirada.

Y ello porque mirar el mundo desde su centro (es decir: construir un mundo en torno a un centro desde el que habrá de ser contemplado) es satisfacer y borrar —aunque sólo sea por un instante— esa carencia primaria, esencial, que alimenta la pulsión escópica.

De ahí, por otra parte, la multiplicación de las posiciones de cámara. La ubicuidad es aquí la planitud que colma el déficit de todo punto de vista, de toda posición de cámara que, por su singularidad, se sabe sesgada, incapaz de apropiarse del sentido del acto en su totalidad.

Esto mismo explica, a la vez, la eclipsación del sujeto de la enunciación en el film clásico. Pues su eclipsación es la huella de esa omnipotencia que le confiere su ubicuidad. Es tal su soberanía sobre la representación que no precisa diferenciarse de ella ni identificarse, en su interior, como un punto de vista autónomo, distanciado. Su mutismo no es pues más que el gesto de su soberanía: el sujeto de la enunciación en el film clásico se manifiesta entonces tan sólo como la definición de ese lugar central donde convergen todos los trazados de perspectiva: ese lugar silencioso y soberano que será a su vez el que ocupe el espectador, participe así de su misma soberanía que no será otra que la del sujeto —de la mirada— en su apoteosis.

II. Desplazando la mirada

Pero el canon de la representación clásica reposa también sobre una silenciosa, y por eso especialmente pregnante, concepción

del lenguaje: aquella que la concibe como un instrumento sin grosor —como carecen de grosor la ventana y el espejo—, quizás maravillosamente flexible, pero neutro en cualquier caso. Seguramente por eso la perspectiva fue valorada tan sólo como un descubrimiento óptico, como un avance del hombre en la conquista del mundo y no, en cualquier caso, como un artefacto de lenguaje. Y aún hoy, a pesar de Eisntein y Eisenberg —o de Freud, Marx y Saussure— queremos seguir creyendo, al modo renacentista, que el mundo está hecho a la medida del hombre, organizado para su mirada, y que por eso la perspectiva es un fenómeno de orden natural.

Y es que el canon clásico es un seguro contra la angustia, la negación tajante de la opacidad del mundo y —pero es lo mismo, después de todo— del espesor, de la ambigüedad de lenguaje.

Basta, sin embargo, con desplazar la mirada para descubrir la fragilidad de ese universo enunciado por la representación clásica y, de un mismo golpe, la fragilidad de ese sujeto que en ella ha vivido tan hermosa como fugaz apoteosis.

Pues sin duda la transparencia de ese lenguaje que se fundía con un mundo humanamente ordenado comenzó enseguida a desmoronarse. La pintura sufrió la desazonadora experiencia manierista, donde la falsa perspectiva (que de hecho era una perspectiva doble o múltiple) multiplicaba los vértices desde donde mirar abriendo paso a una escisión esquizofrénica del sujeto. Poco después, *Las Meninas*, con su juego en espejo, desenmascararía definitivamente ese lugar imposible desde el que el sujeto pretendía dominar la representación. La arquitectura sufrió la misma experiencia a través de una masiva ambiguación del espacio, donde un centro geométrico en apariencia evidente se descubría enseguida como lugar ilusorio. Luego, el barroco terminaría por constituir la relación del sujeto con el espacio como una vivencia de desasosiego, de inestabilidad abocada al desmoronamiento.

Podríamos seguir también los pasos de este mismo proceso en el teatro (la ambigüedad manierista de Shakespeare, el desbordamiento —netamente barroco— de Calderón) hasta llegar a ese vacío absoluto del espacio escénico —y de su palabra— del que Beckett es quizá el mejor testigo. No es necesario hablar de la novela: ella misma habla constantemente de su muerte en un apasionado intento de aplazarla.

No pretendemos, desde luego, descubrir una teología en la historia de las artes —ni siquiera una negativa. Como Eugenio D'Ors o Nietzsche sugirieran, no haya teología posible allí donde se escenifica constantemente la pasión del sujeto, la permanente oscilación entre su epifanía y su desasosiego.

Queremos tan sólo, en lo que sigue, constatar, en el cine, algunos momentos ejemplares de esta experiencia de desplazamiento del sujeto, de esta pérdida del confort que la representación clásica le brindara. No se trata pues de otra cosa que de constatar como aquella ingénua mirada ha conocido, también en el cine, la

experiencia de la pérdida de su virginidad. Y ello, entre otras cosas, porque el cine es el lugar idóneo para trazar las aventuras y desventudas de la mirada.

Sería fácil rastrear las huellas de este desplazamiento del sujeto en el ámbito del cine europeo: su íntima proximidad a las vanguardias artísticas de nuestro siglo (para las que el canon de la representación clásica resultaba en absoluto impracticable, tras su última gran disolución impresionista) les hacía especialmente sensibles a este fenómeno. Podríamos entonces hablar de Eisenstein (de su reivindicación constante del cine como escritura, aún al precio de resquebrajar toda ilusión narrativa, abriendo así una tradición que llevaría a Resnais y a Delvaux, sus mejores herederos, a disolver al sujeto en los marasmos de una memoria carente de centro, lo que constituiría, a su vez, el punto de partida de ese colapso de la representación que habría de materializarse en Marguerite Duras y en Robbe-Grillet); de Dreyer (decidido siempre a condensar la distancia que separa al espectador de la representación y, a la vez, en un camino que es muy semejante al del último Eisenstein, al de Olivera o al de Bresson, a generar una poética del gesto del actor cuya autonomía y opacidad significante repugnaba toda verosimilitud); del cine expresionista (donde ninguna transparencia era posible pues el mundo común de la percepción había sido evacuado por un sistena de representación en que el gesto significante sería protagonizado por una dramática de lo escenográfico); de Renoir (rechazado todo efecto de realidad que enturbiara la materialidad misma de la puesta en escena, entendida ésta como un juego carnavalesco en el que los artificios de la representación eran siempre puestos en evidencia y a la vez expandidos, como en **La carroza de oro**, hasta interrogar la posibilidad misma de lo «real»; conocemos la brillante herencia de Renoir, que tras hacerse presente en el neorrealismo y en la nouvelle vague, encontrará sus mejores y más heterodoxos herederos en Fellini y Pasolini); de Buñuel (cuyo primer surrealismo era un frontal atentado contra la mirada clásica y cuyo cine posterior, atento siempre a la inscripción de lo inconsciente en la superficie de la representación, será el mejor testigo de la vacuidad de las pretensiones del sujeto)... Y así sucesivamente, nuestra relación se tornaría indefinida.

EISENSTEIN.

RESNAIS, DELVAUX.

DURAS, ROBBE-GRILLET, DREYER.

EISENSTEIN, OLIVEIRA, BRESSON.

EXPRESIONISMO.

RENOIR.

NEORREALISMO. NOUVELLE VAGUE.

FELLINI, PASOLINI, BUÑUEL.

Anotemos, tan sólo, un último testimonio preciso: esa pantalla que ya no es espejo ni ventana, que se descubre como una superficie blanca e impoluta en la que ya no es posible ninguna transparencia, quizás porque ante ella, en el lugar que debiera ser ocupado por el espectador y en torno al cual se ordenara el sentido de la representación, yace un enigmático cadáver. Hablamos, desde luego, de **El espíritu de la colmena**, film ejemplar que fusiona una memoria histórica borrada con un monstruo hermoso e inexplicable. Porque ¿quién puede explicar lo que sucediera tras aquel encuentro amoroso entre el monstruo y la niña de mirada ingenua (no más ingenua, sin duda, que la del espectador clásico),

ERICE.

quién podría descifrar los móviles de ese crimen a la vez necesario e incomprensible? Nadie, seguramente, porque la más arriesgada elipsis que el cine clásico conociera denegó ya para siempre, en el film de Whale, la representación del suceso, consagrándolo en la más absoluta opacidad. Se engarza así ese vacío, esa elipsis soberbia, con el vaciado de la memoria de un pueblo del que es nuevamente testigo, pero ya no ingenuo, la mirada de otra niña. La pantalla vacía, entonces, junto al cadáver del sujeto. Y frente a ella, siempre descentrada, la mirada de esa niña que descubre su horfandad a la vez que aprende a dudar de la ley.

Pero, como se sabe, existen dos historias del cine europeo. Una, la dominante, la del cine-espectáculo, es la de una pobre y constante repetición del espectáculo hollywoodense. La otra, a la que acabamos de aludir tan fugaz como irresponsablemente, está escrita brillantemente en los márgenes de la primera y su engarce con las tradiciones de las vanguardia, a la vez que ha apagado su diálogo con el cine de Hollywood, la ha conducido por unos caminos casi siempre opuestos a los del gran espectáculo de masas.

Pensamos por eso más interesante ahora rastrear las huellas de ese desplazamiento del sujeto con respecto al lugar nuclear que le brindara la representación clásica en el interior mismo de la historia de Hollywood, es decir, en ese mismo ámbito donde, de manera casi exclusiva entre las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo, el canon clásico ha conocido su último gran período de esplendor, tanto por la riqueza de textos que ha generado, como por la dimensión social que su presencia lograra alcanzar.

DONEN, KELLY.

Cantando bajo la lluvia. He aquí un aparentemente jovial discurso sobre los artefactos de la cinematografía. Una secuencia nos interesa especialmente: aquella en la que Gene Kelly conduce a la muchacha al interior de un gran plató semivacío para declararle su amor. La sube a una vieja escalera de madera, la ilumina con las luces de la noche americana y encienden un gran ventilador para que sus cabellos se vean mecidos por el viento de un atardecer apasionado. Luego la canción y la danza prolongarán esta poética estilizada de lo inverosímil. Sin duda: la deconstrucción de la escenografía en sus artefactos generadores de ilusión se detiene allí donde una determinada plenitud –la del amor, en su absoluta ingenuidad– emerge suturando definitivamente la ficción (1). Estamos muy lejos, por tanto, de la tortuosa deconstrucción que en **Fedora** terminará por abolir incluso la más plena de las evidencias de Hollywood, la del primer plano como lugar de reconocimiento del rostro de la estrella, esa evidencia absoluta que, en su repetición, desafiará al tiempo y evacuará la muerte (2).

WILDER.

Y, sin embargo, aún en su divertida jovialidad, en su ironía siempre blanca y contenida, **Cantando bajo la lluvia** es ya un acta notarial de un retorno imposible. El espectáculo comienza a tornarse imposible en el mismo instante en que deviene enunciado. Pues con ello la transparencia de la representación, si aún pervi-

(1) Un notable análisis textual de este film, en todo complementario con lo aquí expuesto, puede encontrarse en Juan M. Company y Jenaro Talens: «Cenizas del sentido». Acerca de *Cantando bajo la lluvia*, *CONTRACAMPO* nº 23, septiembre 1981.

(2) Cfr. Jesús G. Requena: «Yo fui Fedora» o «La Muerte de lo Mismo», *Contracampo* nº 21, abril/mayo 1981.

ve, es ya tan sólo en segundo grado. Ha comenzado, por ello, su resquebrajamiento.

Esta primera inflexión posee los ritmos y las cadencias de un período manierista. Junto a Kelly y Donen, Minnelli, proponiendo un trabajo sobre el color que conduce la pasión a su disolución en melancolía. (En este período de la plenitud de la pasión deberá buscarse por tanto en clásicos como el Vidor de **Duelo al sol.**) O Mankiewicz, jugando, en **Mujeres en Venecia**, a disolver los palacios en decorados y el tejido narrativo del enigma en brillantes juegos de palabras.

MINNELLI.

MANKIEWICZ

Pero es sobre todo Sirk quien, al poblar de espejos el espacio, anuncia con mayor finura la disolución del canon clásico. La plenitud manierista del cine sirkiano estriba precisamente en la aparente invisibilidad de sus enunciados deconstructores. El artefacto narrativo mantiene su pregnancia y los dispositivos de identificación atrapan con eficacia al espectador. Y, sin embargo, el juego de las fisuras se propaga en un trabajo de la puesta en escena que ambigua constantemente la aprente evidencia del sentido articulado por el relato. Así, la ausencia de distanciamiento entre el espectador y la ficción tiene por contrapartida el surgimiento de otra distancia, sin duda más lábil, pero a la vez densa en su preciosismo, que se expande en el interior de la representación, una vez que ésta se desdobla a través de los espejos y de aquellos otros procedimientos de efecto similar.

SIRK

Ejemplar es, en este sentido, el comienzo de **Imitación a la vida** —una película que, por los demás, habla del espectáculo y de sus pasiones. La pantalla, en un comienzo negra, se llena poco a poco de gruesos diamantes —evidentemente falsos, tanto por su grosor como por su desmedida cantidad— que terminan por recubrirla en su totalidad. Una pantalla, o un espejo, de brillos que ya no proceden de ningún lugar, de reflejos que no reflejan nada... salvo el propio espectáculo o, mejor, la espectacularidad vacía del espectáculo, reflejándose a sí misma sin coartada, sin referente alguno.

Aunque quizás sea aún más ejemplar el final de este extraño film que habla de la imitación de la vida pero, también, a modo de reverso aún más opaco, del fausto de la muerte.

En un momento postrero, cuando ya la comitiva que acompaña el féretro de la negra Annie ha iniciado su marcha, la cámara, hasta ahora borrada —o fascinada— por la soberbia representación funeraria a la que la propia Mahalia Jackson ha brindado su voz, opta por instalarse en el más extraño de los lugares. Tras el escaparate de lo que parece una tienda de antigüedades, de cuyos objetos sólo puede identificarse una pequeña armadura presente en el extremo izquierdo del cuadro, mostrando la comitiva tras unos cristales fragmentados por delgados listones de madera.

Es necesario decir que esta enigmática tienda no ha aprecido nunca a lo largo del film ni desempeña en él la menor función narrativa; nunca, por tanto, lograremos siquiera conocer su fachada. Y, sin embargo, la cámara se ha situado en su interior para fragmentar la imagen con los listones de su escaparate, para reencuadrarla (a modo de pantalla) con el propio marco de ese escaparate y, aún, con los oscuros objetos que lo pueblan en su parte inferior y en los laterales.

Si en esta última secuencia del film la representación —siempre fuertemente evidenciada como tal— de la Muerte se nos ha ofrecido con toda su fastuosidad y con toda su opacidad, en el último instante el texto bascula hacia la enunciación para designar una mirada vacía, sin identidad y sin función —la mirada, pues—, perpleja y opaca como la propia representación que construye y se ofrece.

Otro momento señero del desplazamiento de la mirada se encuentra en uno de los más silenciados films de Orson Welles: **La dama de Shangai.** Si la obra de Welles —como hemos tratado de argumentar en otro lugar (3)— se caracteriza por una hipertrofia omnipotente —e histérica— del sujeto de la enunciación, aquí, sin embargo, este mismo sujeto experimenta, de manera neta, la puesta en escena de su castración.

WELLES.

(3) Cfr. Requena: «La modernidad (?) de *Ciudadano Kane.* A propósito del sujeto de la enunciación», *Contracampo* nº 34, primavera 1984.

El punto de vista es constante, sistemático: el de ese personaje, encarnado por el propio Welles, que, al modo usual en el relato negro de intriga, se ve inmerso en un intrincado enigma policíaco. He aquí, pues, el lugar por el que el espectador se introduce en el universo del relato. Pero el enigma pasa enseguida a segundo plano desde que un cuerpo deslumbrante fascina definitivamente su mirada —la del personaje, la del espectador, pero también la de la cámara, es decir, y por primera y única vez en Welles, la del sujeto de la enunciación. Es tal el poder de ese cuerpo que concita las únicas luces resplandecientes de un film tan oscuro y contrastado como éste. Es el cuerpo no de una mujer, sino de la mujer: absoluto, perfecto, siempre distante, intangible. *La* mujer como ese fantasma fascinante y castrador que tan bien describiera Maupassant y luego —casi un siglo después— estudiara Lacan. Pero, también, un cuerpo mítico y fantasmático que, en el texto del film, remite a una bien precisa intertextualidad: el cuerpo, siempre inalcanzable, literalmente intangible, eternamente inmaculado, de la estrella. Es por tanto del espectáculo de Hollywood de lo que aquí se nos habla.

Todo conduce entonces, inexorablemente, a la inolvidable secuencia del laberinto de los espejos. En ese lugar donde ningún centro es posible porque las imágenes se multiplican indefinidamente en un auténtico laberinto de perspectivas contradictorias, el esfuerzo inútil, abiertamente esquizofrénico, de recentrar la mirada, de recuperar una identidad que ha sido devorada por el cuerpo de La mujer, sólo puede conducir a la muerte. Una muerte que, sin embargo, se demora al ritmo de las balas que quiebran indefinidamente los cristales sin por ello lograr descubrir el origen de las imágenes que en ellos se reflejan.

HITCHCOCK

Y es así como la castración del sujeto, otrora espectador privi-

legiado, comienza a hacerse presente en el interior de las nuevas representaciones. La pierna enyesada del mirón de **La ventana indiscreta**, en torno a la cual se desplaza una especialmente etérea Grace Kelly, es sin duda una de sus más jocosas manifestaciones. Otra, esta vez amarga, casi desesperada, tendrá lugar en **Vértigo**, donde el cuerpo de La Mujer Estrella será objeto de la más rigurosa desconstrucción, hasta ser explicitado como fantasma, es decir, como proyección imaginaria de esa carencia esencial que anida en la mirada del sujeto.

También aquí el film es absolutamente riguroso en la adopción del punto de vista del varón protagonista. Todo el artefacto clásico generador de identificación se moviliza para atrapar al espectador en el interior de ese personaje enamorado de una mujer evanescente. Y luego, enseguida, un brutal desplazamiento de mirada disocia al espectador del personaje para obligarle a constatar la imposibilidad absoluta de su deseo: la mujer amada es, literalmente, un fantasma, ni siquiera murió, pues nunca llegó a existir, nunca fue más que una *representación*. Pero el film no se detiene aquí: en un nuevo y sorprendente cambio de registro pasa a adoptar el punto de vista de la otra mujer, la que entonces encarnara al fantasma, para así brindarnos acceso a su padecimiento cuando es obligada, de nuevo, a repetir una interpretación que, sin embargo, esta vez será ya deficitaria (4).

Pues no es el cuerpo real el que importa: lo único que importa es el fantasma. Y el fantasma, sin duda, puede ser representado: pero la desabilidad de su representación es correlativa de la ignorancia de su carácter, de la virginidad de la mirada que la constituye en objeto de deseo. Así, cuando la representación es enunciada, desenmascarada, el fantasma la abandona y el objeto de deseo entra en un proceso irreversible de descomposición.

Sabotaje. Imposible recordar su artificiosa trama narrativa. Poco importa en un film cuya belleza reside en sus insólitas apuestas o, si se prefiere, en la eficaz diegetización de representaciones inverosímiles. La doble perspectiva manierista encuentra aquí algunas de sus imágenes más sorprendentes. Una de ellas es, además, el producto de una brillante ironía: el héroe y el pérfido espía aferrándose a la inmensa nariz de la Estatua de la Libertad (5).

La otra es aún más notable, pues en ella el propio artefacto cinematográfico es enunciado para disolver toda pretensión de autonomía (de clausura, en suma) del universo de la ficción. El héroe, por fin aliado con la policía, persigue al espía en el interior de una sala cinematográfica mientras tiene lugar la proyección de un film. El espacio escogido impone su propia lógica a la cámara, en un juego de campo/contracampo que combina las imágenes de la pantalla con las del patio de butacas en el que un público apacible disfruta confortablemente del espectáculo. Es así como la pantalla en la que se proyecta **Sabotaje** se constituye en espejo no sólo de sí misma sino también del espacio institucional (la sala cinematográfica) de la que forma parte. Lo que importa, sin embargo, es el juego de ambiguación de este (doble) espacio. Por ello, para mejor disolver los límites de uno y otro ámbito, la cámara de **Sabotaje** busca identificar su cuadro con el de la pantalla que observa, es decir, con el propio encuadre de la película que en la sala se ofrece.

La ventana indiscreta.

Vértigo.

(4) El déficit, sin embargo, recorre **Vértigo** de principio a fin a través de su notable articulación melodramática. Así uno de sus personajes —la diseñadora de ropa interior enamorada del protagonista— no desempeña otro papel que el de encarnar la herida (y su punto de vista) desde el comienzo del film. De ahí que cuando la herida circule y se encarne en otros personajes será ya innecesaria su comparecencia en el relato.

Sabotaje.

(5) Algo muy semejante a lo que sucederá más tarde en North by Northwest; Cfr. Requena: «En el umbral de lo inverosímil», *Contracampo* nº 23, septiembre 1981. En aquella ocasión tratamos de desarrollar un aspecto en el que ahora no podemos detenernos: el carácter manierista del trabajo hitchcokiano en el ámbito de la construcción narrativa.

Una película que, además, se nos presenta como una sucesión de inmensos primeros planos que constituyen el insólito paisaje ante el que se desplaza la negra y diminuta figura del espía en un gran plano general. Se trata, pues, de invertir los valores: el personaje propuesto como «real» en la diégesis (el espía nazi) queda convertido en una mínima sombra que ni siquiera oculta los grandes rostros, bien iluminados y moldeados en profundidad, de los personajes que, en la diégesis, no son más que imágenes de un film.

Contraste, pues, de volúmenes (sombras contra imágenes que pretenden poseer una corporeidad), de masas (inmensos rostros contra una silueta negra y diminuta), pero también, para que el artificio de la doble perspectiva alcance su plena realización, contradicción en las posiciones de cámara: la cámara de **Sabotaje** no ocupa el centro del patio de butacas, su eje de visión, por tanto, no se corresponde con el eje de proyección del film que constituye su paisaje (o, si se prefiere, con el eje de visión de los espectadores que llenan la sala). Es así como dos construcciones de perspectiva diferentes, autónomas, son entrecruzadas hasta volatilizar todo centro inequívoco (trascendente, matriz del sentido) en el que la mirada clásica pudiera asentarse.

Todo se juega pues en un sofisticado dispositivo de acoplamientos y desacoplamientos entre los dos espectáculos fílmicos que tan insólitamente han sido entrecruzados. Pues nuestro espectáculo, en cuanto espectadores de **Sabotaje**, no coincide con aquel al que atienden los espectadores diegéticos. Y, sin embargo, ambos tienden a converger en el infinito. Así, el disparo del espía coincide con el de un personaje de la pantalla y nadie, en la sala, repara en el cuerpo del espectador que se desmorona sobre su butaca pues el disparo «real» sólo ha sido marcado por una vaga mancha de humo en el borde inferior de la gran pantalla.

He aquí, pues, lo que **Sabotaje** nos brinda: la plena disolución de ese espacio pregnante, aun cuando ilusorio, que en Griffith se constituyera hasta erigirse en un universo (ficcional) dotado de la más absoluta autonomía. Si el «buen raccord» clásico fue siempre su mejor garante, es difícil no constatar como aquí el más preciso raccord de la secuencia —el del disparo— lejos de garantizar la clausura de un universo de ficción, actua como raccord (como proceso generador de un efecto perceptivo de continuidad) que atraviesa dos distintos universos ficcionales (el de **Sabotaje** y el del film que en su interior se proyecta) distintos, más ya no, en ningún caso, autónomos.

Pero antes de abandonar este fascinante film (la medida de tal

fascinación no es otra que la de su potencia para desplazar nuestra mirada) debemos anotar un rasgo decisivo que define ejemplarmente su distancia (su perversión) con respecto al canon clásico. En la secuencia que comentamos es difícil no reconocer la producción, en el ámbito específico de la representación, de un volumen de sentido (sobre el artefacto cinematográfico, sobre la multiplicación de los espacios en espejo, sobre el propio sistema de la representación clásica y sobre las ilusiones de sus universos clausurados... sobre, en suma, la presencia de un trabajo del lenguaje, de una escritura, diluyendo los aparentemente inequívocos límites que separarían lo real de lo ilusorio) totalmente autónomo con respecto al sentido articulado por el dispositivo narrativo del film. O en otros términos; un trabajo de la representación, de la vertical metafórica del texto, que no se pliega, como en el film clásico sucediera, a la estructuración del relato en tanto que matriz del sentido del film (6).

Existe, no obstante, un film decisivo a partir del cual, de alguna manera, la escritura fílmica clásica se vuelve imposible (7). Este punto de no retorno, respuesta precisa —y no menos teórica— a los tratados de perspectiva de Leonardo da Vinci es, en nuestra opinión, **La ventana indiscreta.** La importancia de este film hitchcokiano reside en el rigor —incluso geométrico— con el que aborda la inscripción, en el interior de su representación, y desplazándose definitivamente con respecto a él, del sistema espacial sobre el que se sustentara la representación clásica.

La ventana, abierta de día y noche (sólo una vez será cerrada, pero por medio de unas cortinas que actuarán a modo de telón; en todo caso el deseo de mirar del personaje obligará a su apertura inmediata), actuará como la explícita plasmación de la pantalla cinematográfica. A un lado, el espectador, privilegiado por su cómoda posición de voyeur, pero a la vez paralítico, incapaz de despegarse de su butaca. Al otro lado, una serie de imágenes fragmentarias, como son siempre las cinematográficas. Así, el protagonista, desde su centro de observación, será el vértice desde el que se otorgará el sentido a las múltiples imágenes proyectadas.

Hasta aquí, el cano clásico —y la configuración espacial que lo soporta— enunciado con absoluta precisión. Pero, como ya advertimos, el fin de su mutismo soberano será el comienzo de su desarticulación. Por ello la cámara, allí donde no se pliega totalmente a la mirada del personaje, tendrá a trazar, con su eje de visión, una línea perpendicular sobre la que es definida por la mirada de aquel. Una línea, por ello, que atravesará, en su desplazamiento, la que sustenta el dispositivo clásico de la visión (de la representación).

Pero no es sólo esto. Una serie de microdispositivos distanciadores interceptan puntualmente la identificación con el protagonista: se trata de introducir, en los momentos apropiados, la distancia suficiente que obligue al espectador a constatar su incipiente locura, la pasión desmedida de su mirada devoradora. Una locura que, por lo demás, resulta contagiosa: poco a poco cada uno de los personajes resultará impregnado por ella (excepto uno, sin duda, pero la mirada de ese policía alimentará su locura en la visión de las huellas de la entrega —a otro— de la mujer).

La ventana indiscreta.

(6) Hemos tratado de demostrar la presencia de un trabajo semejante (del orden de la representación en la producción de un volúmen de sentido totalmente autónomo con respecto al generado por la articulación narrativa) en Requena:
Si en ambos casos este trabajo manierista de la representación no entorpece nunca el desarrollo y la legibilidad del dispositivo narrativo (que responde, por lo demás, a pautas de género fuertemente codificadas), se hace necesario, sin embargo, constatar una notable diferencia entre ambos cineastas: lo que en Sirk casi roza la invisibilidad para una mirada no sofisticada en Hitchcock en cambio, resulta mucho más evidente, especialmente por lo que se refiere a su gusto por los alardes escenográficos (pero, como se sabe, los alardes escenográficos constituyeron, también ellos, una de las pasiones de los marieristas del XVI).

Por otra parte, nuestro personaje, en su parálisis, se nos descubre incapaz de introducirse plenamente en el universo de la ficción: la pantalla se dobla en dos ventanas entre las que media siempre el foso del patio, un espacio vacío pero infranqueable. El deseo que anima su mirada no puede pues materializarse. Queda así suprimida la inmediatez del universo ficcional que es una de las manifestaciones de la transparencia de la representación clásica. Además, su película, ese relato construido con fragmentos a los que trata desesperadamente de dar un sentido unitario, se descubre en la materialidad de su fragmentación, es decir, como una serie de imágenes discontinuas, carentes de raccord, entre las que median las más impertinentes elipsis. Los primeros planos, aun cuando son posibles, se evidencian aún más en su discontinuidad: precisan, para su realización, de un pesado y grueso teleobjetivo.

Diríase que así Hitchcock nos ofreciera la más meditada y sistemática deconstrucción de ese sistema de la representación clásica que encontrara su primera cristalización ejemplar en Griffith y que luego prolongara su reinado durante más de tres décadas. El que ese mismo sistema de representación sea el empleado por Hitchcock para su desenmascaramiento no debe llamarnos a equívoco; tal es la regla manierista: pervertir, evidenciar el canon clásico desde su mismo interior.

Psicosis.

Existe en Hitchcock un plano ejemplar: aquel, en **Psicosis**, del inmenso ojo de Anthony Perkins que, iluminado y fascinado por la luz que procede del agujero por el que espía, contempla a la bella —y, también ella, pecadora— mujer que se desnuda en la habitación contigua.

Ese ojo, que es sin duda el del espectador, se presenta, sin embargo, como lo hiciera la mirada del protagonista de **La ventana indiscreta**, perpendicular a nuestra propia mirada. Es difícil una mayor y más explícita enunciación del desplazamiento del sujeto: nos vemos mirando y, a la vez, nos vemos mirados pues, en otro nivel del texto (en el narrativo) nos encontramos todavía identificados con esa mujer amenazada.

Es de la pasión y del riesgo de mirar de lo que aquí se nos habla. Por eso ese ojo recortado por el haz de luz procedente del agujero que su mirada penetra es una de las imágenes más preñantes y abstractas que el cine ha conocido. El ojo como abstracción, suspendido en el acto apasionado y viscoso de la mirada.

Luego todo se desencadena. Es necesario olvidar la anécdota narrativa para comprender que la antológica secuencia de la ducha es, en su totalidad, generada por esa mirada. Es ese ojo, es esa mirada quien goza descuartizando —y fetichizando— el cuerpo de la mujer en multitud de planos fragmentarios. Pues aquí la fragmentación de la planificación se convierte en la más expresiva sinonimia plástica del descuartizamiento. El cuchillo que a la vez rasga y penetra el cuerpo de la mujer no es después de todo más que la metáfora de esa mirada. Y el tiempo, en su flagrante distorisión, ya nada debe al tiempo verosímil del relato: es el tiempo —onírico, fantasmático— en el que se desenvuelve la pasión devoradora de esa mirada. ■

Microcircuitos del sentido

Santos Zunzunegui

Uno de los temas de mayor interés suscitados por el análisis de los textos cinematográficos lo constituye aquél que hace referencia al conjunto de problemas que suelen englobarse bajo la denominación de la *construcción del punto de vista*. Punto de vista a través del cual la estrategia de la enunciación se desarrolla para conducir al lector del film (del texto visual, en general), por caminos variados y múltiples, hacia la nada inocente operación de interpretación de lo mostrado por las imágenes.

Punto de vista que, muchas veces, se constituye y se presenta como filtrado a través de un personaje que se coloca en posición de intermediario entre el autor y el lector, ofreciendo una posición estructural que el receptor del discurso visual es susceptible de ocupar durante un intervalo determinado de tiempo —y que puede variar desde un breve lapso de tiempo hasta la totalidad del desarrollo de un film—, otorgándole un *lugar* desde el cual contemplar la escena.

Lugar de la inocencia para el espectador que, de esta manera, accederá a la visión de unos acontecimientos debidamente travestido en participante de los mismos; y lugar de manipulación para el enunciador del texto, que busca —presentando el plano como resultado de la mirada del actor, del personaje— ocultar la estrategia de la enunciación, las operaciones que constituyen al film en objeto de sentido, en máquina de significación, en definitivo lugar de una verdad que sólo accede a esta categoría en tanto en que es, al mismo tiempo, una mentira.

Conviene precisar que esa posición estructural arriba citada no sólo se configura a partir de planos que, tomados desde el mismo lugar que ocupa el sujeto de la mirada, vendrían a confudirse con

www.gonzalezrequena.com