

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

El rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción

Autor/es:

Muñoz, Carlos

Citar como:

Muñoz, C. (1989). El rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción.
Nosferatu. Revista de cine. (1):26-29.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40738>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

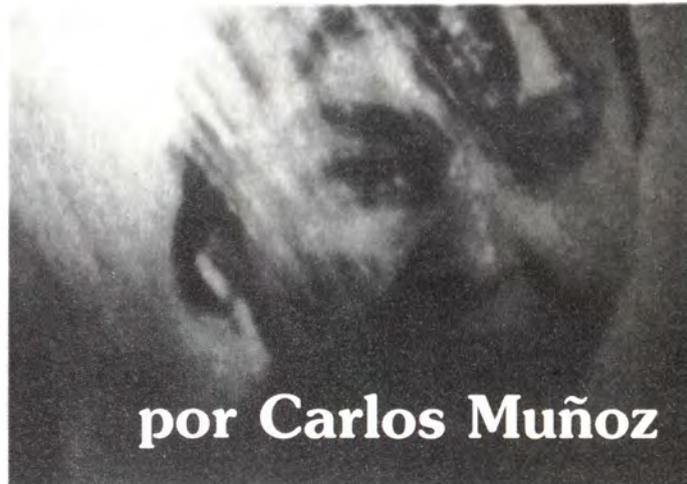
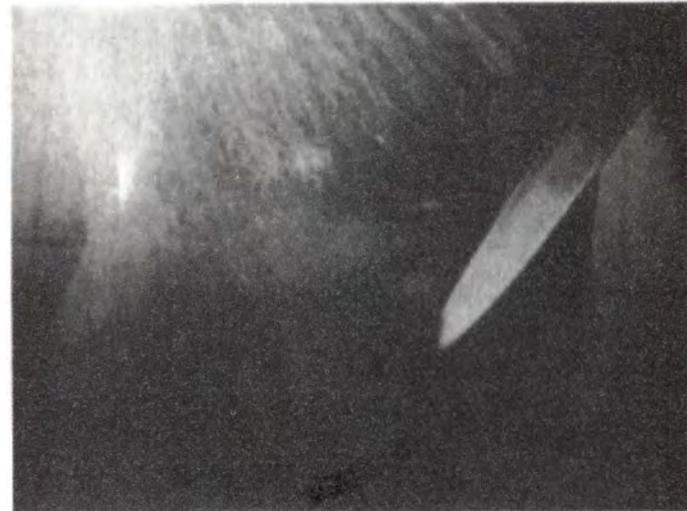
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

**EL RECTANGULO DE LA
PANTALLA DEBE ESTAR CARGADO
DE EMOCION**



por Carlos Muñoz

Desconocemos si la importancia del montaje en Hitchcock es fruto de su rigurosa, estricta y disciplinada educación en el colegio jesuíta de San Ignatius, de su afición por el detalle, cultivada en sus estudios de Ingeniería y Bellas Artes, o quizá simplemente es una consecuencia lógica de su unión profesional y matrimonial con su *primera montadora*, Alma Reville.

Lo cierto es que Hitch mantenía un control estricto sobre sus películas, de tal forma que el montaje no era más que la culminación física de una planificación exhaustiva de principio a fin.

David Selznick, el productor que consiguió que nuestro orondo inglés cruzara el Atlántico y se instalara en Hollywood para realizar un buen número de sus películas más famosas, manifestó en cierta ocasión que Hitchcock era el único director que merecía su más absoluta confianza. Y, sin embargo, se quejaba -según cuenta el propio Hitchcock en sus conversaciones con **Truffaut**- de su manera de dirigir, "... un jeroglífico, incomprensible como un crucigrama. ¿Y esto por qué? Porque no rodaba más que trocitos de película y nada más. No se podía reunirlos sin mí y no se podía hacer otro montaje que el que tenía en la cabeza mientras rodaba".

El astuto Alfred que, por cierto, comenzó trabajando en publicidad, conocía bien el terreno en el que se movía y sabía, siguiendo una tradición europea, que el control de un autor cinematográfico sobre su obra viene determinado en su fase definitiva o, lo que es lo mismo, en el montaje.

Es evidente que estos planteamientos debían chocar frontalmente con los modos y maneras de la industria americana del cine, en la que la estricta división del trabajo propiciaba, en ocasiones, pleitos interminables sobre la paternidad de un filme.

Selznick procedía de una escuela en la que se acumula material para jugar con él, interminablemente, en la sala de montaje. Hitchcock, sin embargo, sólo concibe una manera para sus filmes: la elaboración previa, lo que en el argot profesional se conoce como "el trabajo de mesa".

“El cine es un montón de butacas que hay que llenar”

Entre las muchas frases célebres atribuidas a Hitchcock se encuentra esta famosa “*boutade*” que define en la forma y en el fondo su concepción profunda del hecho cinematográfico. Otra guinda: “*Algunos filmes son trozos de vida, los míos son trozos de pastel*”. Un pastel construido y cocinado con esmero.

Hitchcock concilia en su personalidad el difícil compromiso entre lo artístico y lo comercial. Y este es un juicio evidente bajo la perspectiva que nos da el tiempo y el análisis de una figura que en cierta ocasión aseguró que sería capaz de rodar una película en una cabina telefónica. Un aspecto éste, el de la dificultad técnica, planteado como un reto en la construcción de un filme mediante los “*sencillos medios del cine*”.

En la historia del cine, Hitchcock figura ya como el director que introduce el tercer elemento dentro de la narración: el espectador.

Frente al montaje orgánico de Griffith, frente al montaje dialéctico de la escuela soviética, con Eisenstein a la cabeza, Hitchcock propone un nuevo punto de vista.

Así, aún sirviéndose de los mejores hallazgos de aquellas cinematografías que influyeron en su carrera -el montaje en paralelo, el valor del primer plano, el uso del elemento relacional en el montaje o *efecto Kulechov*-, Hitchcock añade el punto de vista del público, incluso como un elemento más de la narración, consciente de nuestra especial situación de mirones privilegiados, dentro de una regla que va de lo grande a lo pequeño, de lo general a lo particular.

La estructura del montaje en toda la filmografía del director inglés no es más que un juego con nuestras pulsiones de anticipación sobre el desarrollo de la narración. Primero, crear la emoción; luego, preservarla.

La preocupación entonces no radica en la morosidad expositiva, en hacer verosímil lo inverosímil, sino en, una vez conseguida la necesaria identificación con los personajes, caminar por delante de lo que esperamos.

Este golpe de efecto que se anticipa siempre al desarrollo de los hechos, que complica siempre la escala ascendente de la acción, forma parte de un esquema que, según algunos autores, constituye el sello distintivo de un Hitchcock que se enfrenta a un filme como si de la elaboración de un tapiz se tratara, entretejiendo los hilos con absoluta libertad. Hilos pegajosos como los de la tela de araña, que nos fascina por su perfección.

Atraídos por la forma, no somos conscientes de la lógica del miedo que se nos avecina, y como espectadores nos encontramos “suspensos” y atrapados dentro de esa lógica.

“Un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar”

Bajo esta aparente paradoja, paradoja puesto que el cine y lo audiovisual en general constituyen formas completas del decir, Hitchcock esconde su auténtico ideario estilístico. De esta forma, el maestro no sólo dice mostrando, sino que, al hacerlo, tanto desde el plano expresivo-descriptivo como del subjetivo, además *demuestra*.

Antes aludíamos a la inclusión, como estilema hitchcockiano, del punto de vista del espectador dentro del desarrollo dramático. Como botón de muestra, veamos la escena de “**39 escalones**” (1935), cuando Robert Donat, “falso culpable”, se refugia en una pequeña granja escocesa, habitada por el granjero y su joven esposa: el marido bendice la mesa con fervor (es decir, con los ojos cerrado) y durante este tiempo, Robert Donat advierte el periódico que está encima



de la mesa y ve su foto reproducida en él; levanta la cabeza hacia la granjera, la granjera ve el periódico, después, la foto y levanta la cabeza hacia Donat; sus miradas se cruzan; Donat ve que ella ha comprendido que le buscan; ella le dirige una severa mirada, él responde con una mirada suplicante y, justo en ese momento, el granjero sorprende su cambio de miradas y cree en un principio de complicidad amorosa entre ellos.

Así, de esta forma aparentemente tan sencilla, Hitch no sólo introduce el equívoco, sino que establece nuevas relaciones que caracterizan a los personajes.

Hitchcock dice que para hacer un filme hay que yuxtaponer montones de impresiones, montones de expresiones, montones de puntos de vista... Conciliar todo esto coherentemente con el desarrollo y la rapidez de la acción sólo se consigue mediante un hábil y cuidadoso montaje. Montaje sin el cual hubiera sido imposible realizar **"Náufragos"** (1943), noventa y seis minutos de película en un bote salvavidas, documento psicológico y auténtico desafío técnico y estilístico que anticipa, mediante la profusión de primeros planos y planos medios, uno de los sellos característicos de la aún incipiente televisión.

Por otro lado, situaciones de alta tensión, como la carrera contra el tiempo en el caso del niño portador de la bomba (**"Sabotaje"**, 1936), demuestran que en Hitchcock todo es manipulación, tanto del tiempo como del espacio.

"La planificación y la fragmentación: dos extremos de una misma cuerda"

El suspense y la tensión alcanzan en Hitchcock, mediante el montaje, un grado de paroxismo rayano en la crispación. Como ejemplo cumbre tenemos la archifamosa secuencia de la ducha en **"Psicosis"** (1960), un *"impactante ejercicio de detallismo hiperrealista"*, en la que se utilizaron alrededor de setenta encuadres para una secuencia de sólo 45" de duración, que reproduce minuciosamente un asesinato. Un asesinato que *"es casi como una violación"* y en el que curiosamente nunca llegamos a ver el cuchillo penetrando en la carne.

Frente a esa fragmentación casi *ad infinitum* del punto de vista, del montaje que completa el tapiz, Hitchcock se plantea otros retos no menos interesantes, como en el caso de **"La ventana indiscreta"** (1954) o como en el de **"La sogá"** (1948), película realizada en un solo plano-secuencia (en realidad, ocho planos, ya que era necesario recargar el chasis de la cámara con película nueva cada diez minutos). En **"La sogá"** se niega la fragmentación y, aparentemente, se rompe con el montaje. Falsa impresión, en realidad, ya que la cámara se desplaza siguiendo un ritmo intensivo donde todo está premonstrado desde una minuciosa puesta en escena -tanto en los aspectos técnicos como artísticos e interpretativos- y una absoluta planificación.

Digno de estudio, el *"Gran Hitchcock"* no dejará nunca de sorprendernos. Lo mires por donde lo mires.



Bibliografía

TRUFFAUT, François: *"El cine según Hitchcock"*. Alianza Editorial. Madrid, 1985

DELEUZE, Gilles: *"La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1"*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona, 1986.

SPOTO, Donald: *"Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio"*. Ultramar Ediciones. Barcelona, 1988.

Revistas y artículos:

Contracampo nº 35: *"Alfred Hitchcock. Re-conocimiento de un maestro"*, por Jean-François Tamowski, págs. 92-94.

Contracampo nº 23, págs. 11-26.