

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Análisis fotogramático de cuatro films mudos de Ernst Lubitsch

Autor/es:

Moreno Cantero, Ramón

Citar como:

Moreno Cantero, R. (1998). Análisis fotogramático de cuatro films mudos de Ernst Lubitsch. *Vértigo. Revista de cine*. (13):18-27.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43054>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



El trayecto hacia la dominación:
la emergencia del código instituido

Análisis fotogramático de cuatro films mudos de Ernst Lubitsch

Ramón Moreno Cantero

Una centuria de cine es algo más que una etapa, es un período histórico y, por tanto, un momento privilegiado para la reflexión; ésta puede tomar muy diversos caminos, especialmente si tiene por objeto todo el caudal estético provocado por el cinematógrafo y la conmoción psicológico-sensitiva que le acompañó. El relato audiovisual no sólo ha transformado la dimensión mítica humana expresada antaño por medios literarios y plásticos, sino que la ha usurpado; y en esa usurpación –más universal y homogeneizada (satelizada) que nunca– ha tenido mucho que ver la construcción de un código fílmico, cuyo crecimiento hasta la categoría de modo de representación merece nuestro particular instante reflexivo. Pero no nos engañemos: esgrimimos los cien como otra excusa para indagar en ese espejo añejo y silente que continúa devolviéndonos mucha más luz que sombra.

1- EN EL INTERIOR DE UN FOTOGRAMA

La pertinencia del Modelo dominante definido por Noël Burch está fuera de duda: se trata de un instrumento que ha conseguido diseccionar un complejo mecanismo lingüístico para volver a montarlo asignándole un lugar al receptor de todo el discurso, de toda la representación; en ésta, la mirada encuentra asidero siempre, y cuando no lo encuentra, es por alguna razón concreta y por poco tiempo. Esa ubicación espacial y psicológica conforma tal grado de diégesis que, para la inmensa mayoría de espectadores en todo el mundo, el modelo es el único adecuado para la transmisión icónica narrativa, recibiendo por ello el acertado sobrenombre de “institucional”¹

Aunque opinamos que ese modelo ha sido un punto de gravedad demasiado estricto para las modernas técnicas analíticas, no reconocer que existe todo un planeta fílmico institucional que funda su personalidad estética en el código do-

minante sería sufrir un ataque de ceguera absurdo; para rendir cuentas del aquél proponemos un reajuste del mecanismo analítico para adaptarlo a las exigencias emanadas de la propia imagen, ya que ésta –desde el contacto directo e íntimo que funda el relato– impele a una mayor comprensión del aspecto icónico del código, y no únicamente de su armazón narratológico, el cual nunca debe ser obviado; éste último ha sido justamente destacado y desmontado en numerosos trabajos a los cuales tan sólo tratamos de aportar una reflexión fotogramática, en el sentido barthesiano de la expresión.²

Ocupémonos pues de visualizar tal código, y hagámoslo sobre una serie de films que podrían ser comparados con criaturas cuyo nacimiento es único, remendadas en el inmenso laboratorio cinematográfico mundial que fue la década de los diez. Son obras éstas que cabalgan sobre el ya imparable tren del modelo instituido, pero que aún arrastran vagones procedentes del lenguaje

(1) Burch, N.: *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1987).

(2) No podemos extendernos sobre este crucial punto de patida en el ámbito presente; baste decir que profundiza en la dimensión fotogramática practicada por Roland Barthes en “El tercer sentido”, incluido en *Contribuciones al análisis semiológico del film* (Valencia, Fernando Torres, 1976). Remitimos también a Moreno Cantero, R.: *Imágenes abiertas. Aplicaciones del análisis textual fotogramático* (Memoria de Diplomatura, Univ. Valladolid, 1995, inédita).

primitivo, aunque sólo en su faz formal, despojados ya del ambiente festivo y carnavalesco exterior que arropaba el modo primitivo; comprobaremos en su génesis lo que pronto alcanzarán rango de convenciones dominantes, por contraste con las convenciones supervivientes de un modelo agonizante, pero aún presente en su estela fragmentaria incluso en fechas tan avanzadas como las que vamos a manejar.

Con el fin de evitar la dispersión textual, escojemos tres films que comparten la misma década (los mencionados diez), la misma nacionalidad (alemana), el mismo sistema productivo (Projektions A.G./Union-Film/UFA) y el mismo director (Ernst Lubitsch, del cual evitaremos toda referencia, tanto personal como a un supuesto "estilo"); dejamos para el final otro texto del propio Lubitsch que ofrecerá un discurso plenamente institucional, aunque perteneciente a su primera fase americana, del año 1925. El estudio de las obras alemanas propuestas se abordará diacrónicamente, ya que así rastreamos con mayor eficacia el aparente código mixto operado en las mismas.

2- LAS CRIATURAS MIXTAS DEL CÓDIGO

Schuhpalast Pinkus (1916) es una comedia banal protagonizada por el propio Lubitsch en la cual encarna a un mal estudiante llamado Sally Pinkus que entra a trabajar en una zapatería, hasta que, con el dinero de una cliente encaprichada con él, monta su propio y exitoso negocio. Es éste un film de aspecto primitivo, lastrado por una planificación rígida de la cual, sin embargo, emergen formaciones más avanzadas.

En efecto, el relato está distribuido por una sucesión de cuadros muy dinámicos internamente, pero exentos de movimientos de cámara; únicamente hay dos excepciones a la arcaica sintaxis del film: un *travelling* al principio de Sally buscando trabajo, y una panorámica breve sobre los zapatos de las modelos en la zapatería al final. El enfoque de esos cuadros incluye además la distancia prudencial que no personaliza y que instala la visión en un permanente plano general fijo, resabio obvio del cuadro autárquico primitivo. Sin embargo, la constitución espacial es más moderna, gozando de una clara perspectiva aérea que busca la mayor profundidad de campo, tanto en interiores como en exteriores.

Respecto a su efecto narrativo, éste incluye ya la continuidad institucional, con constantes entradas y salidas de cuadro por medio de unas puertas cuyo uso parece herencia directa del Griffith de la Biograph por su consciente dominio. No existe la ubicuidad del espectador; el montaje no trabaja escenas paralelas, sino tan sólo esa continuidad entre cuadros fijos que asegura un flujo narrativo bastante rápido. El punto de vista está por tanto inmovilizado, pero se desplaza en una ocasión: en la clase de gimnasia, Sally sube por la cuerda y la cámara adopta su punto de vista en un picado para enfocar al resto de la cla-

se desde arriba; una innovación que indaga –tímidamente– la identificación espectador-cámara-personaje propia del código institucional. Asimismo, constatamos cortos saltos en el eje.

A pesar de la rígida planificación escalar descrita, existen planos medios, y en ellos se evidencia el valor que se otorga ya al recorte del encuadre, puesto que se nos acerca al delito directo o a una frívola relación sexual; es decir, la fractura del lenguaje arcaico se opera con una función, dotándola de un valor concreto: enfocar más de cerca la violación de la Ley. Tan sólo hay ocho planos medios (y de tres cuartos) en todo el film que acortan brevemente el cuadro autárquico, y seis de ellos tienen a Sally Pinkus como protagonista, colocando la mirada espectral frente a lo prohibido; siguiendo esos planos, se ofrece una lectura paralela que excede el esquema de comedia inócua:

–en el primero Sally mira por una cerradura, recogiendo así toda una tradición inicial del cine aún identificable por el espectador, el género de cerraduras, por las cuales se observaba una mujer desnudándose. Pero el código ya comienza a tapar lo imaginario: en esta ocasión no existe contraplano con cortinilla de cerradura mostrando lo mirado, a pesar de que Sally está observando algo inofensivo, su clase escolar.

–en el segundo trata de seducir a la hija de su primer jefe, mientras que en el tercero acaricia el tobillo de una cliente con una cómplice mirada a



cámara, remitiendo al aparte propio del cine más primitivo (FIG.1): es la primera "invitación" de Sally para internarnos en un espacio moralmente transgresor. Estos dos encuadres son sin duda los más primitivos, en la medida en que no asumen la esencial opacidad institucional frente a lo imaginario, entendido como lugar transgresor de la Ley que al tiempo corporiza el cuerpo deseado.

–en el cuarto establece una rima con el anterior, ya que manipula (mirando a cámara) el precio de un zapato, haciéndonos cómplices de su delito: la selección de un cuadro más reducido

Figura 1



Figura 2

trata pues de atrapar la mirada de un confortable espectador en la misma violación legal; ¿no era ésta la principal motivación del MRP, con todo su universo carnavalesco?

—en los dos últimos está con la cliente a la que pretende conquistar, recibiendo por sus favores una cantidad de dinero (con la cual financiará su propio negocio) que insinúa una clara relación de seducción recompensada, por más que el relato concluya con su matrimonio: la Ley finalmente restituída, aunque dejando una huella equívoca de su transgresión durante toda la selección de encuadres medios.

El valor testimonial de *Schuhpalast Pinkus* es el de ofrecer un código mixto que aún instrumentaliza la mirada del espectador en el mismo encuadre, mientras que la Institución encargará la conducción de esa mirada al montaje casi con exclusividad: así eclosionará en *Los ojos de la momia* (*Die Augen der Mumie Ma*, 1918). Pero antes vamos a rendir cuentas de ese curioso experimento que es *La muñeca*.

La muñeca (Die Puppe, 1919) escenifica un peculiar cuento medievalista de trazos burlescos: el barón de un pueblo imaginario obliga a su sobrino Lancelot (Hermann Thimig) a casarse a cambio de una importante cantidad de dinero, idea que le horroriza; aconsejado por los monjes del monasterio (verdaderamente obsesionados con la comida), decide fingir matrimonio con un autómata (una muñeca) fabricada por el famoso inventor Hilarius (Victor Hanson), réplica exacta de su hija Ossi (Ossi Oswald); sin embargo el aprendiz de Hilarius estropea la muñeca y Ossi decide hacerse pasar por la misma. Tras una serie de peripecias ocasionadas por la perplejidad de Lancelot ante las reacciones de lo que él considera un juguete mecánico, ambos finalmente contraerán matrimonio cuando Ossi descubre su identidad humana.

Aún estando inmersa en una fase totalmente institucional de Lubitsch —piénsese que *La muñeca* fue dirigida después de obras tan codificadas como *Los ojos de la momia*, *Carmen* (1918) o *Madame Du Barry* (1919)— este divertimento construye un auténtico monstruo, desde el punto de vista estético: se trata de una obra que utiliza todos los recursos sintácticos instituidos, pero al

servicio de una puesta en escena premeditadamente primitiva. No se trata pues de la pervivencia de rasgos propios del modelo primitivo, sino de la consciente resurrección de algunos de ellos, utilizando el lenguaje moderno —ya dominante en 1919— como corriente vivificadora. El resultado es una continua dialéctica discursiva tan tremendamente atractiva como fugaz: desco-samos los pedazos del monstruo pues, identificándolos según procedan del cadáver (el código primitivo) o del donante (el código instituido).

La apertura del relato la efectúa el propio Lubitsch, el cual, a la manera de un mago saca de una caja un escenario infantil y lo monta: del mismo surgen los personajes, tan acartonados como el mismo decorado (FIG.2). Lubitsch actúa como un mago, pero no lo representa: simplemente ensambla el espacio del relato sobre un fondo oscuro, y lo hace mecánicamente, sin el ritual de la representación espectacular (ni siquiera saluda); se limita a dejar constancia de la artificiosidad de lo que es tan sólo un sofisticado mecanismo de la mentira. Semejante transdiégesis sólo tiene una explicación: eliminar cualquier posible efecto de verosimilitud en *La muñeca*. ¿Por qué?: tal vez porque esta historia de mujeres que simulan no serlo, de sueños fantasmales sobre cuerpos femeninos, de carreras alocadas, de transformaciones y de lunas con cara esté demasiado cerca de lo imaginario, y más concretamente del fantástico universo de Méliès: lo mejor para despojar de fuerza la explosión imaginaria es dejar al descubierto los vericuetos constructores de su fingimiento; ésa es la principal coordenada institucional de la cinta.

Y ese “fingimiento de lo imaginario” es claro en los decorados pintados, planos, pero insertados en espacios dotados de perspectiva: en la primera secuencia, Lancelot atraviesa todo el escenario (pintado con un estilo infantiloides) desde el fondo hasta que cae en un pozo cuadrado, evidenciando una profundidad que destierra la platitude del cuadro primitivo, por más que los decorados lo sean. La cocina de Hilarius es quizá el más primitivo en ese sentido, mientras otros gozan de una profundidad exagerada, como el teatro que tiene para hacer demostraciones a los clientes interesados en sus autómatas. Una contradicción escénica muy parecida a la de *El Gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) pero con una función humorística: cuadros aparentemente frontales por los telones pintados del fondo, pero que utilizan recursos institucionales en su profundidad. Por estos espacios dibujados que conforman un inmenso teatro de marionetas, los caballos son hombres disfrazados, la luna guiña un ojo, gatos y gallos de cartón se mueven e Hilarius sufre un envejecimiento instantáneo por medio de la técnica que hizo famoso a Segundo de Chomón.

Existen otros recursos primitivos; por ejemplo el uso de cortinillas que aísla la idea esencial de una escena, seccionando el cuadro o subdividiéndolo: así ocurre cuando un primer plano del

abad engullendo un ave nos lo muestra orlado dejando el resto del encuadre en negro, y la orla se amplía a ambos lados para desvelar a otros dos hermanos tragando con idéntica fruición. Poco después el cuadro se dividirá en dos, dejando la parte superior oscura, mientras la inferior centra las piernas de Lancelot temblando por el miedo que le produce la persecución de que es objeto por parte de cuarenta mujeres: sin embargo, esa sección responde a la mirada del abad, es decir, que el resabio propio del MRP de la cortinilla está englobado en un diálogo propio del MRI, el del plano-contraplano, que además abunda en todo el film. Y más adelante, el bla-bla de los familiares del barón, a la caza de su herencia, queda reducido a doce bocas encerradas en doce círculos (FIG.3).

En esa misma secuencia se da una asunción primitiva del cuadro dentro del cuadro: el barón aparece en su cama apesadumbrado con el margen superior del encuadre cortado diagonalmente en negro; súbitamente, en esa parte surgen sus familiares cotilleando, como un globo de su pensamiento (un recurso auténticamente mélièsco) (FIG.4). Las dos imágenes son autónomas –espacial y narrativamente– pero comparten el mismo encuadre hasta que el código dominante normaliza ambos lugares fundiendo las dos escenas en un plano general de la habitación. De nuevo, el sistema de lo imaginario claudica ante un sistema mucho más racionalista; quizá el único momento totalmente irracional sea aquél en el cual Lancelot sueña con Ossi, cuyo cuerpo deseado invade, a modo de fantasmagoría primitiva y transparente, parte del cuadro: una unión del sujeto y del objeto de su deseo claramente anti-institucional.

A la simultaneidad de acciones que salpican el relato se oponen rasgos arcaicos como la mirada a cámara con efecto cómico (el aprendiz de Hilarius pregunta al espectador si debe devolver una bofetada que acaba de recibir: la complicidad del “aparte” propio de la experiencia primitiva). Aunque hay una secuencia determinada que plantea la oposición dominante en toda la obra; en la plaza del pueblo –perfectamente construida bajo cánones escénicos verosímiles– tiene lugar una persecución propia del modelo primitivo: cuarenta mujeres persiguen a Lancelot varias veces describiendo diversos recorridos sin corte alguno, resolviéndose la persecución en un único y cómico plano; sin embargo, en la misma ya hay un uso lingüístico, si no propio, sí cercano, al código institucional, y es el valor del fuera de campo, ya que todo el grupo –aceleradísimo– sale y entra del encuadre prácticamente por todos sus límites. Desde luego la función linealizadora del montaje no se utiliza en esta ocasión, pero más por una cuestión de elección que de imposibilidad.³

Podemos establecer una hipótesis “de urgencia” a la luz del análisis textual de *La muñeca*: da la impresión de que, ya en 1919, la única forma de entrar en el terreno fantástico o en el del cuen-

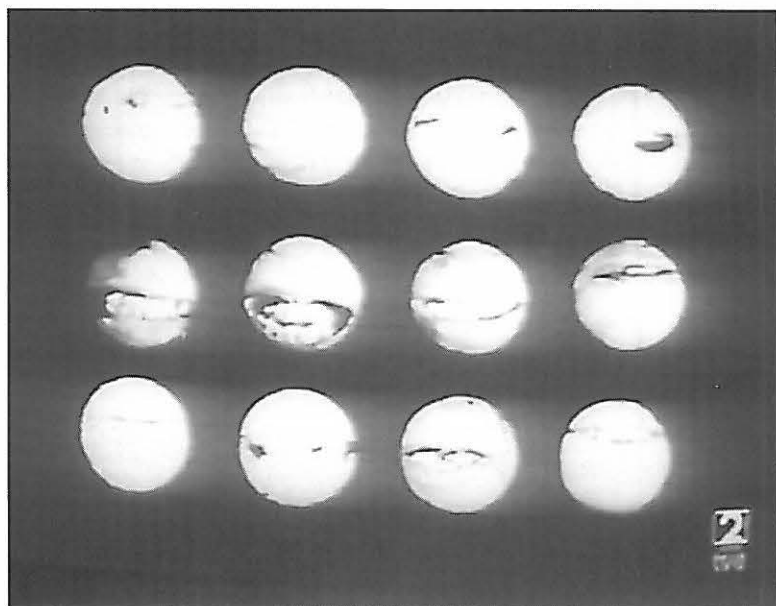


Figura 3

to imposible es a través de la conexión con fórmulas –especialmente escénicas– del modelo primitivo; algo constatable por la descripción que Kristin Thompson hace de una cinta americana que parece tener semejanzas con *La muñeca* por su tratamiento de los decorados, especialmente: nos referimos a *La luciérnaga* (*Beggar on Horseback*, James Cruze, 1925)⁴. En esta cinta tam-



Figura 4

bién se ancla la experiencia imaginaria antes de su explosión: si en el film alemán Lubitsch ensamblaba el relato ante nuestros ojos, en el americano el protagonista tiene un sueño febril en el cual se desarrolla toda la acción: la excusa del sueño para incluir imágenes del imaginario pronto se convertirá en recurso propio del código instituido.

3-LA CODIFICACION DE LA MIRADA

Los ojos de la momia (Die Augen der Mumie Ma, 1918) es un texto plenamente diegetizado por el discurso institucional; de hecho, ofrece una excelente oportunidad analítica: la de explorar las constantes del código casi en su misma latencia fundadora, ya que la mayoría de sus se-

(3) El origen remoto de este plano podría encontrarse en un título de Bamforth de 1898, *A joke on the Gardener*, descrito por Noël Burch como una “persecución encerrada en el interior del encuadre, haciendo que se desarrolle alrededor de un árbol” (Burch, N.: *op. cit.* p. 158). Cuando el film de persecución se desarrolle en el ámbito narrativo por medio del montaje ubicuitario, nacerá parte del código dominante.

(4) Thompson, K.: “Los límites de la experimentación en Hollywood” en *Archivos de la Fimoteca*, nº 14, junio 1993, pp. 28 y 29. La autora incluye *La luciérnaga* en un grupo de films considerados como “vanguardistas” por la crítica y la industria en el Hollywood de los años veinte.

cuencias son paradigmáticas en la utilización de esos recursos, siendo de especial relevancia el inserto de la mirada interna en el texto como generadora del relato. En el mismo argumento se revela el poder de la mirada: Albert Wendland (Harry Liedtke), un afamado pintor, encuentra en

mirada que organiza el artificio utilizando otra mirada sometida, y cuyo fin es engañar miradas inocentes, pero el engaño es desvelado por una tercera mirada experta, la del pintor: un juego caofónico cuyo punto álgido concluye el relato, cuando la primera mirada ajusta las cuentas a la segunda, matándola sin agresión física, y volviendo a instaurar su reinado. Sobre todas estas trayectorias visuales el montaje organiza la ubicación institucional de personajes y espectador en casi todas las escenas (aunque no en todas, como veremos), pero evidencia casi sin ambages la pulsión escópica derivada de una retina instalada en la pasión incontrolada, una mirada que el código se encargará de cegar, pero no en este caso.

Sin embargo, la codificación instituida alcanza total normalización en la primera secuencia misma, cuyo desglose acometemos para comprobar cómo las miradas puestas en escena organizan toda su planificación. Tras un rótulo que nos informa del nombre, la ocupación y el lugar del relato, éste arranca.

Primer cuadro: Albert baja por una duna enorme, pero sin correspondencia paisajística posterior; el personaje queda así disminuido en el espacio, pero no abrumado, ya que toda la imagen conserva su escala humana, aún dentro de una enorme desolación: dos enormes dunas contrastan en sus masas con un cielo cegadoramente blanco; de alguna forma, se percibe una ausencia de densidad visual (no tan sólo humana) en lo que es —no se olvide— la imagen inaugural del relato. Albert cruza el espacio y se detiene, mirando algo situado fuera de campo.

Segundo cuadro: el montaje responde a la llamada de su mirada, y un súbito contracampo nos muestra a una mujer sacando agua de un pozo, centrada en un plano general menos desolado que el anterior: unas formaciones rocosas y un par de palmeras bajas cubren con su aspereza el espacio.

Tercer cuadro: un raccord en el movimiento de la mujer acota el cuadro anterior a un plano americano de ella, mostrándonos toda su belleza oriental al incorporarse y cargar un pequeñísimo cantar sobre el hombro, que apenas disimula su papel de excusa para permitir el despliegue de un cuerpo femenino ahora muy cercano a la mirada espectral (gracias a ese raccord); un cuerpo además vacío de explicación (nada sabemos de ella) aunque aún simbolizada espacialmente: alrededor la retina todavía puede desviar su atención en el rocoso suelo fuertemente iluminado; esa retina ha sido provocada, pero no atrapada (FIG.5).

Cuarto cuadro: el cuerpo reclama una respuesta de idénticas proporciones; esto es, otro plano americano en el mismo eje visual, del cual emane otra mirada deseante, y así es: el cuarto cuadro es un contraplano de Albert sujetando su propio objeto-símbolo (una fusta nada menos) mirando a la desconocida en un perfecto alineamiento visual. Queda fijada así una dinámica pa-



Figura 5

su viaje por Egipto a una bella nativa llamada Ma (Pola Negri), esclavizada por un desaprensivo fanático de hipnótica mirada, Radú (Emil Jannings); éste la obliga a engañar a los turistas occidentales prestando sus ojos a los de un relieve trucado que representa el rostro de una antigua reina egipcia enterrada en una semiderruida tumba, colocándose para ello tras la pared y abriendo los ojos para simular el despertar de la pintura. Albert descubre el engaño, la rescata y la traslada a Europa, donde triunfa por sus exóticos bailes; sin



Figura 6

embargo Radú —que jura vengarse de ella— también llega a la misma ciudad como criado de un noble amigo de la pareja. Tras varios encuentros que aterrorizan a Ma, ésta es finalmente capturada por Radú, provocándole un mortal ataque al corazón tan sólo con su presencia.

Todo, pues, gira alrededor de una poderosa

radigmática, fundadora de tantos relatos: pero este enfrentamiento corporal aún debe reducir su escala más (FIG.6).

Quinto cuadro: contraplano de ella, ahora en primer plano, sujetando la pequeña jarra; enfoque que permite apreciar el detalle de su tez oscura y una mirada extraordinariamente fija. La acotación espacial avanza así hacia el rostro del objeto deseado, centrando el núcleo del discurso puesto en marcha. Con esta reducción, la mirada espectral está casi atrapada en una "imagen imaginaria" que apela a toda la mentalidad europeizada sobre la belleza exótica (con reminiscencias sexuales claras): el nexo de unión es la propia mirada de la mujer (FIG.7).

Sexto cuadro: el contracampo lógico sería un primer plano de él, sin embargo Albert continúa congelado en el mismo plano americano del cuarto cuadro. El relato así ha optado por la joven solitaria sin nombre, en lugar de por el personaje cuyo conocimiento se nos ha adelantado en el primer intertítulo: no interesa el detalle de él, sino el de ella, esto es, el del cuerpo que focalizará el deseo especular cuya transmisión va a asegurar el intercambio simbólico instituido.

Séptimo cuadro: se repite el cuadro segundo (plano general), pero ella da la espalda a la cámara y se apresura a salir de la imagen.

Octavo cuadro: se repite el cuadro primero (plano general), con un Albert sorprendido por la fugaz aparición, más huérfano aún en medio de ese vacío paisaje; entonces avanza y sale también del encuadre; en sucesivos cuadros la buscará infructuosamente merodeando los alrededores: la visión ha desaparecido.

La segmentación descrita dimensiona extraordinariamente la capacidad transmisora de las miradas, enlazando el que observa con el universo observado, e introduciendo en esa línea al propio ojo del sujeto espectador, asegurado así. Sin embargo, una secuencia posterior cuestiona —sin alterar la normativa codificada— ese valor transmisor-consolidador. Albert acude al sepulcro y descubre la superchería descrita antes; una sucesión de primeros planos de Radú (FIG.8), Albert y el relieve de la reina con los ojos de Ma abriéndose (su rostro enmascarado: su mirada no) enlaza otra vez un grupo de miradas: la de Radú y Ma convergen en la de Albert, que al mirar a uno y otro lado, actúa de gozne al tiempo que puerta de este tríptico fragmentado por raccords. Ese nuevo juego de primeros planos alinea tres retinas simbolizadas: del delito (el criminal), de la Ley (el pintor reconocido por todos) y del objeto del deseo cuya presencia (reducida significativamente a sus ojos) provoca la ruptura del orden y la lucha por recuperarlo.

Y en efecto, la violencia estalla cuando Albert trata de acceder a la habitación donde se oculta Ma, y Radú se lo intenta impedir: la pelea está tremulamente iluminada por la agitada luz de una antorcha caída, dificultando su visión y por tanto ocultándola en cierta medida, como corresponde a una acción no enfocable por la Ins-

titución. La Ley vence esta lucha, y Albert penetra en la cámara de Ma por una puerta que debe forzar; pero mientras hace esto último, surge un inserto de Ma agazapada en un rincón —aterrorizada— cercada por una orla negra que no responde a la mirada de nadie: un cuadro de factu-



Figura 7

ra primitiva por su transdiégesis y enfatizada por el marco circular (FIG.9). En realidad, tan sólo consuela la expectación del espectador, pero la receptora de esa mirada la encaja con miedo: y es que el objeto del deseo se convierte así en "punto de mira" de tres retinas, estando la del espectador circulando entre las de los dos personajes antagonicos.

A partir de aquí la acción se traslada a Europa, donde Radú pondrá en marcha su poderoso mirada para intimidar a Ma, en la actuación de



Figura 8

ésta como bailarina ("siente" su mirada sin verlo) y en la visita a la casa del noble a cuyo servicio está el musulmán; Ma ve a Radú reflejado en un espejo, y queda enganchada en un estado de pánico; ella es la única que lo percibe, en un cuadro que incluye dos por tanto: Ma y sus acompañantes, y Radú en el espejo, reflejando el con-



Figura 9

tracampo. Y es aquí cuando Ma cae enferma: porque está siendo objeto de demasiadas miradas, todas concentradas en la del personaje que encarna la pulsión escópica, amplificadas en ese espejo que escupe un reflejo destructivo apenas en-

Figura 10 y 11



cauzado por el código. En la última escena, Ma fallece bajo esa mirada que se ha ido cargando durante todo el metraje, y Albert busca sentido en un gesto teatral pero lógico: mira hacia arriba y hacia un lado, hacia el vacío en suma, sobre el cadáver.

Por último, resaltamos brevemente una escena anterior: durante la visita de Albert y Ma en la suntuosa casa de su amigo, los tres se sienten interesados largo rato por algo (una obra de arte) jamás identificada ni vista, ya que el contracampo no se muestra; parece como si lo único que interesa es su mirada fascinada: el acto de mirar.

Fue durante la década de los veinte cuando el código instituido se ensambló en un cuerpo mayor formando el Modo de Representación dominante: en esos años la experiencia fílmica se hizo auténticamente masiva y comenzó a impregnar conductas y mentalidades, gracias a una diegetización que no se completaría del todo hasta la llegada de la revolución sonora. Esto nos hace diferenciar entre la fase institucional muda del código y su fase sonora: es evidente que los recursos sintácticos e icónicos de los textos silentes no son los mismos que se operan sobre aquellos que cuentan con palabra y sonidos sincrónicos. Y para indagar con propiedad en los vericuetos instrumentales de la Institución muda, proponemos un texto plenamente configurado en sus parámetros, llevando sus posibilidades a grados de sofisticación casi insuperables.

El abanico de Lady Windermere (Lady Windermere's fan, 1925) es un lujoso destilado del código dominante: es coherente también que sea el hermano norteamericano de este artículo, ya que buscamos una obra plenamente institucional, y no hay duda sobre cual fue el país que adoptó el modelo con mayor eficacia.

Creemos que basta con sintetizar la conocida obra teatral de Oscar Wilde para guiarnos por su adaptación fílmica; Lord y Lady Windermere (Bert Lytell y May Mac Avoy) viven felizmente casados en la Inglaterra victoriana hasta que dos personas se cruzan en su vida social: Lord Darlington (Ronald Colman), un popular joven que acusa a la esposa (siendo rechazado), y Mrs. Erlynne (Irene Rich), madura mujer de libertina vida que constituye el último escándalo de la aristocracia londinense; Mrs. Erlynne debe confesar a Lord Windermere —porque necesita dinero— que su esposa es en realidad hija suya, aunque ella se cree huérfana; las clandestinas citas entre los dos personajes son malinterpretadas por Lady Windermere, que accede a las pretensiones de Darlington, colándose en su casa sin que éste se aperciba para esperarlo; sin embargo no aparece sólo, sino acompañado por un grupo de amigos, incluyendo Lord Windermere, que repara en el abanico de su esposa; Mrs. Erlynne, sabedora del peligro que corre la honra de su hija, simula ser la amante de Darlington frente a todos para salvar su honor, aunque suponga otra mancha en el suyo, y se aleja para siempre. En la película de Lubitsch ese Londres aristocrático y refinado es contempo-

raneizado a los años veinte de nuestro siglo.

Todo el film descansa sobre un doble lenguaje que —con la misma elegancia de sus personajes— se alterna suavemente: nos referimos a los lenguajes gestual y espacial, planteando el doble triángulo wilderiano con “el marido” compartiendo un vértice de ambos por medio de un despliegue lingüístico totalmente institucional del cual se destierra el diálogo (los intertítulos son muy escasos, a pesar del origen teatral).

La primera secuencia encierra la mayoría de las claves significantes del relato, desplegadas con todas las posibilidades del código; Lady Windermere está ocupada en decidir cómo colocar a sus invitados en la mesa de una próxima recepción: esa acción inaugural adelanta que toda la representación girará en torno a la *disposición* —en especial a la disposición moral— de Lady Windermere, cuyo tránsito por los diferentes lugares del relato definirá su posición como esposa y mujer, es decir, su máscara social, violentada en un momento dado. Y renuncia colocarse al lado de Lord Darlington, como si fuese una fruta atrayente pero prohibida, sensación constatada por un primer plano que reduce el cuadro inicial, general, por medio de un *raccord* de entrada; sorprende la enormidad del salón en el cual transcurre esta escena íntima, pero así son todas las habitaciones por las que se mueven unos personajes que necesitan ese espacio para trazar las amplias coreografías del deseo que protagonizarán.⁵

Una de ellas comenzará al llegar Lord Darlington, articulando el encuentro por una sucesión de planos-contraplanos rota por un inserto de sus manos estrechándose un segundo más de lo que la mera cortesía exige, iniciándose un juego de seducción por parte de él suavemente rechazado por ella. El montaje funde sus operaciones con la puesta en escena: los primeros planos opuestos de ellos mantienen un fondo casi neutro, a excepción de unas molduras correspondientes a los casetones de la pared flanqueándolo a él (FIG.10) y a unas cortinas haciendo lo mismo con ella (FIG.11); esos elementos decorativos enmarcan sus rostros como si fuesen pinturas, convirtiéndolos en retratos vivos: retrato de esposa fiel pero deseante y retrato de amante frustrado pero respetuoso con la convención social. Unos motivos (coincidentes paralelamente en ambos encuadres, algo imposible según normas de estricta verosimilitud) que actúan iconográficamente aislando a ambos sujetos en un deseo solitario, aparte, transmutándolos en símbolos icónico-caracteriales.

A partir de aquí, el código instituido y el lenguaje gestual van a perseguirse, tanto como los dos nobles: cuando Lady Windermere sale del marco, éste no permanece vacío ni un segundo, ya que un rapidísimo *raccord* en el movimiento de ella la sitúa en el sofá, sentándose de espaldas a Lord Darlington, que se coloca lentamente a su lado; para ella el montaje actuará cortante, economizando sus trayectos, más para él no: sus des-

plazamientos serán perfectamente constatables, y por una razón comprensible en una escena posterior. Sigamos con el análisis cronológico del film; mientras esto ocurre en el salón, Lord Windermere lee una carta en el despacho, lugar del



cual vemos sólo una porción de gran densidad iconográfica; nuevo retrato, ahora del marido: ocupa un poderoso sillón de brazos retorcidos frente a una mesa estilo Imperio⁶ que lo reducen físicamente (FIG.12); esos dos grandes muebles de despacho “actúan” por el propio Lord, dándole su categoría iconográfica al tiempo que reducen su categoría como personaje diferenciado; el interior de la habitación contrasta, por la acumulación de objetos y su penumbra, con el espacioso y bien iluminado salón de la escena anterior. Por tanto, Lord Windermere no tiene espacio de maniobra, está limitado por el decora-

Figura 12



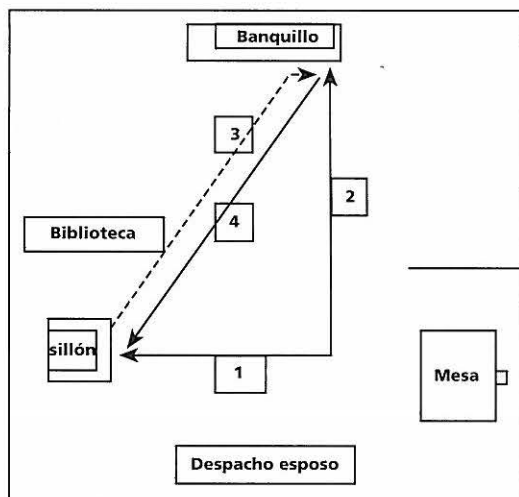
do, la luz y el propio encuadre; y —coherentemente— cuando su esposa entra, se pasa a plano general, descubriendo que ese despacho es también muy amplio y recibe abundante luz solar, que no era tan oscuro como parecía en el cuadro anterior, donde sólo estaba el marido.

Figura 14

(5) No es difícil conectar con la gran espacialidad de la “pintura anecdótica” producida a finales del siglo XIX, repleta de grandes salones en los cuales los aristócratas deambulan expresando con sus posturas ambiguos problemas domésticos; Gombrich da cuenta de la ritualización gestual escenificada en estos cuadros en “Acción y expresión en el arte occidental”, en *La imagen y el ojo* (Madrid, Alianza, 1982), p.96.

(6) Es curioso constatar que el mobiliario de la casa es de estilo Imperio, lo cual supone un anacronismo, ya que la acción se sitúa en los años veinte del presente siglo, y dicho estilo decorativo se practicó durante la segunda mitad del XIX (precisamente cuando Oscar Wilde escribió su obra en 1892). Anacronismo aún mayor si tenemos en cuenta la juventud de los protagonistas, que no se rodean del Art-Decó (o modernismo al menos) propio del Londres de 1925; lo mismo sucede con el vestuario. Una moral anticuada merece una ambientación anticuada.

Figura 13



Ahora este va a ser el nuevo territorio de la seducción, después de la marcha del Lord, dejando a la esposa y al seductor solos; la planificación se esfuerza en mostrarnos una profundísima perspectiva: el despacho comunica, por medio de puertas abiertas, con la gran biblioteca al fondo; una vez desaparece el esposo, el espacio crece, se ensancha, en un proceso escalar inverso al que nos presentó a Lady Windermere en la primera escena.

Como nuevo dueño (usurpador) del espacio marital, Lord Darlington trazará un territorio de la seducción bien visible, usando el despacho, huérfano de la Ley desde la marcha del marido, como tablero para su juego. Sigamos sus pasos, y los de la esposa, en sus cuatro mo-

vimientos (FIG. 13):

—al quedarse solos, Lady Windermere atraviesa el despacho desde la mesa hacia un sillón para sentarse (*primer movimiento*); él no la sigue, sino que se desplaza al fondo, sentándose en un banco de la biblioteca, a varios metros de distancia (*segundo movimiento*); esas trayectorias han formado un ángulo de 90 grados que excluye... precisamente la gran mesa del esposo: se acota pues una comarca dentro del gran despacho donde la ausencia de Lord Windermere es total, incluso la de sus atributos iconográficos (FIG.14).

—sin embargo, a ese ángulo le falta un lado para convertirse en la figura definitoria del relato, el triángulo: Lady Windermere, respondiendo a una misteriosa llamada de Lord Darlington desde la biblioteca, se levanta desde su plano medio y se sienta junto a él en el mismo banquillo (*tercer movimiento*); pe-

ro este desplazamiento es escamoteado por un raccord en el eje, igual que ya sucediera anteriormente, y es que —lo repetimos— ella no puede delimitar el terreno de la seducción, sino él, algo que el código asume por medio de estos raccords elípticos que la eliminan del campo. El triángulo se ha constituido —aunque no seamos conscientes de su clausura por ese raccord— y en su interior sólo ellos dos tienen cabida. Lord Darlington le declara escuetamente su

Como nuevo dueño (usurpador) del espacio marital, Lord Darlington trazará un territorio de la seducción bien visible, usando el despacho, huérfano de la Ley desde la marcha del marido, como tablero para su juego.

amor (corto intertítulo) en un plano medio que los reúne en el banquillo (FIG.15), y se regresa



Figura 15

Figura 16



al plano general que inauguraba la escena para mostrar como él recorre el camino que ella acaba de trazar pero que no hemos visto, sentándose en el sillón que ocupaba (*cuarto movimiento*): ahora sí ha sido visualizado el tercer lado del triángulo por aquél a quien le corresponde hacerlo (FIG.16).

Ambos permanecen sentados inmersos en la soledad de esa figura, que, sin embargo, les pertenece: separados por el desierto del despacho (metaforizando la sociedad definida por una es-

tricta Ley moral) aunque con un espacio privado en el cual nada debe pasar: ellos jamás caminan juntos; no han trazado el triángulo juntos, sino por separado, y hasta el montaje se ha encargado de dejarlo claro.

El resto del relato organiza idénticas persecuciones entre personajes recorriendo escenarios con un valor actante; sirva el análisis efectuado como paradigma de una forma de instrumentalizar los recursos del código, perdida desde la llegada del verbo sincronizado. 