

La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense

Leonardo Maldonado*

Resumen / La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.

La "transparencia" enunciativa que normalmente se adjudica al cine clásico norteamericano ha sido cuestionada por varios autores desde distintas perspectivas. En este ensayo, se la aborda desde un nuevo lugar: la entrada a escena de la estrella. En el momento en que el astro o la diva aparece en el cuerpo del film, el aparato de la enunciación despliega y pone en evidencia su enorme potencial significante, quebrando (o traicionando) así su supuesta "invisibilidad".

Palabras clave

Cine clásico norteamericano - eclipse cinematográfico - enunciación cinematográfica - problematización al concepto de "transparencia" - star-system - studio-system

Summary / Abstract/The Star appearance in the North American classic cinema. Its formal incidence in the declarative instance of the Hollywood film.

The "declarative transparency" that normally is adjudged to the North American classic cinema has been questioned by several authors from different perspectives. In this essay, the subject is approached from a new place: the entrance to scene of the star. At the moment at which the star or diva appears in the body of the film, the machinery of the enunciation unfolds and puts in evidence its enormous significant potential, breaking (or betraying) thus its supposed "invisibility".

Key words

North American classic cinema - cinematographic eclipse - cinematographic enunciation - the concept of "transparency" as an issue - star-system - studio-system

Resumo / A aparição da estrela no cinema clássico norte-americano. Sua incidência formal na instância enunciativa do filme hollywoodense.

A "transparência" enunciativa que normalmente adjudicam-se ao cinema clássico norte-americano questionado por vários autores desde deferentes perspectivas neste ensaio se a aborda desde um novo lugar: a entrada a cena da estrela. No momento em que o astro ou a diva aparece no corpo do filme, o aparelho.

Da enunciação despega e põe em evidência seu enorme potencial significante, quebranta (ou traindo) assim sua suposta invisibilidade.

Palavras chave

Cinema clássico norte-americano - eclipse cinematográfico - enunciação cinematográfica - problematização ao conceito de transparência - starsystem - studio system.

* Leonardo Maldonado. Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Realizador cinematográfico independiente. Trabaja como docente en distintas instituciones estatales y privadas en los niveles superior y universitario, y dicta cursos de capacitación docente en el área audiovisual. Actualmente, cursa la Maestría en Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano y Argentino (Universidad de Buenos Aires).

1

En la industria cinematográfica, el surgimiento y la consolidación del sistema de la estrella como modelo productivo impuesto por los estudios de Hollywood, constituye una de las características más sobresalientes del modo de funcionamiento del cine clásico norteamericano (1917-1960). Como modo de funcionamiento, atañe tanto a la instancia productiva –la realización efectiva de los films: un determinado personaje o rol está específicamente pensado por el guionista para tal o cual diva y a partir de allí se construye el resto del engranaje narrativo– como a la instancia de la recepción –la circulación social de los films: el público que sigue fielmente los avatares ficticios de tal o cual astro–. Por otro lado, el *star-system* conforma un *modelo* –en el sentido de una formalización– *productivo textual*: distintas marcas sobre la superficie del texto fílmico que anuncian o revelan la presencia de la estrella.

El análisis textual de un film de dicho período requiere, en principio y al menos, tener en cuenta las siguientes cuestiones teóricas: a) la inscripción del texto fílmico dentro del *Modelo de Representación Institucional* propuesto por Burch; b) el concepto de *narración*, heredado de los estudios literarios; c) el concepto de *narración cinematográfica*; d) las nociones de *género* y *estilo*; e) el “lenguaje cinematográfico” (o códigos cinematográficos); f) la estructura del *guión de hierro* y la presencia de *actantes* en términos de Propp; y g) y las modalidades de la enunciación propias del discurso cinematográfico. Nos centraremos aquí, y en relación con el objetivo de este estudio, en este último punto.

En respuesta a la teoría saussureana, Benveniste (1977) postula que no todos los signos lingüísticos poseen el mismo estatuto dentro de la lengua. Existe un conjunto reducido de términos que juegan un papel fundamental en tanto tienen un funcionamiento particular dentro del sistema: los *deícticos*, que a diferencia de los *términos nominales* no poseen un significado pleno sino vacío. Se trata de signos que adquieren significado en la medida en que aparecen instalados en un acto de enunciación específico: *yo, tú, aquí, ahora*, por ejemplo. Esta idea central de la posibilidad que tiene el sujeto de construirse como tal en el lenguaje, lleva a postular al autor que la Enunciación es entonces un proceso de apropiación de la lengua: el acto mismo de producción de un enunciado; acto que se debe al locutor que moviliza la lengua por su propia cuenta. Los *indicios de persona* (pronombres personales) y los *indicios ostensivos* (pronombres demostrativos y adverbios de tiempo y lugar) son *individuos lingüísticos* que remiten a individuos, momentos y lugares, en oposición a los *términos nominales*, que sólo remiten a conceptos. El trabajo de Benveniste se orienta hacia la búsqueda de las marcas que dan cuenta del sujeto de la enunciación, del *yo* que se propone como locutor.

Para Eliseo Verón (1987), el concepto de *enunciado* es inseparable de la noción de *enunciación*, ambos son niveles de funcionamiento discursivo. Los enunciados (el contenido del texto, lo que se dice) no deben estudiarse de modo inmanentista sino que tienen que ser considerados como organizados por una estrategia de un enunciador orientada hacia un destinatario. Mientras el emisor y el receptor son entidades materiales, empíricas, el *enunciador* y el *destinatario* son entidades del imaginario: son las imágenes del emisor y del receptor que el propio texto construye. La enunciación

entonces tiene que ver con las modalidades del decir y no con lo que se dice: el modo en que se presenta aquél que habla con aquello que dice. De aquí que distinga el binomio *ideología/ideológico*: la primera, en el sentido tradicional o común del término como el conjunto de ideas transmitidas, está presente en el enunciado; en cambio, lo *ideológico*, en tanto estrategia gramatical de generación del sentido llevada a cabo a partir de las diversas relaciones que se establecen entre un conjunto significativo determinado y sus condiciones sociales de producción, se presenta en la instancia de la enunciación.

Bettetini (1986) plantea que entre el texto fílmico y el espectador se produce una suerte de conversación intelectual, sensible. Plantea que para analizar la enunciación audiovisual es necesario discriminar entre dos tipos de sujetos: los dotados de cuerpo real y los dotados de cuerpo simbólico. Los primeros corresponden a los cuerpos reales, literales, del emisor (productor del texto) y del receptor (espectador), y que por lo tanto hay que dejar de lado para el estudio de la enunciación propiamente dicha; y los segundos hacen referencia a categorías abstractas, que pueden ser desplegadas por el propio texto (intratextuales) o propuestas por fuera de él (extratextuales). Con respecto a los sujetos internos al texto, éste despliega tres: el *sujeto del enunciado* (se trata de los personajes del film –que operan a nivel de la representación–, aquello de lo que el texto habla), el *sujeto de la enunciación* (productor ausente del film que deja huellas o marcas en la superficie), y el *sujeto enunciatario* (el receptor interno del texto). Mientras que el *sujeto de la enunciación* o *sujeto enunciator* es un efecto del significante y opera con marcas objetivas en tanto no hay *deícticos* en el discurso cinematográfico, el *sujeto enunciatario* es un producto de aquél, es la propuesta de lectura para el espectador real del film. Se trata de dos entidades ordenadoras que intercambian simbólicamente el saber del texto. Si se realizara la correspondencia con la teoría de Benveniste, el sujeto del enunciado correspondería al *él* –la no persona–, el sujeto enunciator al *yo*, y el enunciatario al *tú*.

Por su parte, el espectador real, frente al film, cuando participa de su visión, crea una figura abstracta que surge del impacto subjetivo que el texto ocasiona en él y que le permite leer el film. De este modo, este sujeto extratextual denominado *sujeto autor-modelo* o *emisor-modelo* creado por el receptor, ejerce una especie de control sobre la información recibida desde el texto. Si tiene más capacidades y competencias, este sujeto podrá llegar a dar cuenta de la presencia del sujeto enunciator y *leer* así el modo en que el texto se construye. Caso contrario, se conformará con la propuesta de lectura que el texto le provee. De todos modos, en cualquiera de los dos casos, se acerque más o menos a cualquiera de los dos sujetos desplegados por el texto, las lecturas nunca son coincidentes de modo cabal, sino aproximativas, diferidas. En este sentido, en relación con los postulados teóricos de Bettetini, el cine clásico presenta una propuesta enunciativa que oculta el sujeto enunciator al sujeto autor-modelo desplegando un sujeto enunciatario que borre toda marca posible del sujeto de la enunciación. Es el sujeto autor-modelo el encargado de desenmascarar las operaciones de ocultación.

A partir de estas nociones de la teoría de la enunciación, tomaremos tres autores que cuestionan la noción de “invisible” de la instancia enunciativa en el cine clásico de diferentes maneras:

Bordwell (1985) sostiene que la narración clásica es omnisciente, altamente comunicativa y moderadamente autoconsciente. Con este último concepto cuestiona las nociones de "transparencia" y "ocultamiento de la producción", y trabaja en tres sentidos. Uno, en relación con el género; otro teniendo en cuenta que la progresión temporal del argumento hace fluctuar las propiedades narrativas a lo largo del filme; y el tercero, en relación con el espacio. Con respecto al primer caso, ejemplifica con el film musical: cuando los personajes cantan directamente para el público, frente a cámara, y no dirigiéndose al resto de los personajes. Con respecto al segundo eje, afirma que la presencia de los títulos iniciales y finales, la existencia de música no diegética que acompaña la acción, y los principios y finales convencionales (fundido a negro, por ejemplo) de determinadas escenas dan cuenta de que el film es consciente de sí mismo. Y por último, cuestiona la noción de omnipresencia espacial: la puesta en escena puede hacerse notar a través de algún uso enfático de la cámara. "La narración clásica no es, pues, igualmente "invisible" en cualquier clase de filme o a lo largo de cualquier filme" (p. 160), concluye.

En una de sus eruditas conferencias, en un momento en que la incipiente semiología del cine se preguntaba por la especificidad del lenguaje cinematográfico, Metz (1967) recurre a la definición de lo verosímil para dar cuenta de la enunciación cinematográfica. En relación con "el decir" y "lo que se dice" en el cine, el autor sostiene que lo verosímil, entendido como la máscara que oculta las leyes del texto y que por tanto hace creer al espectador que la verosimilitud de una obra se conforma con lo real, funciona como otro modo de censura al film, y que se agrega a la censura política o institucional (que mutila contenidos y la difusión de los films), la económica (o la autocensura, que mutila la producción en tanto sólo se privilegian los índices de rentabilidad), y la ideológica o moral (que mutila la invención en tanto los cineastas no se animan a ir más allá de lo recomendable o aceptable en lo que puede decirse en el cine).

Para Metz, una primera definición de lo verosímil se relaciona con la restricción de los posibles y está íntimamente vinculada con la noción de género: cada uno tiene sus leyes y temas establecidos. Esta noción de verosímil es cultural y arbitraria, y se define en relación con otros discursos, anteriores; por lo que lo verosímil resulta un *efecto de corpus*: las convenciones de género se derivan de las obras anteriores del mismo género.

La segunda definición de lo verosímil se relaciona con la aceptación o la asunción de las reglas y leyes (de un género) y que se muestran en el film tal como ellas son, "como el producto de un género reglamentado destinado a ser juzgado como *performance* de discurso y en relación con las otras obras del mismo género". De este modo, lo verosímil ya no implica hacer pasar como real o verdadero determinado hecho, situación, personaje, etc. "Las obras de este tipo procuran a sus espectadores, si éstos conocen las reglas del juego, algunos de los placeres estéticos más vivos que hay: placeres de complicidad, placeres de competencia" (p. 27).

El cine verosímil es, entonces, aquél que esconde las reglas y que al naturalizar el discurso aliena al espectador. Sólo hay dos formas de escapar a lo Verosímil: por delante, mediante la aceptación y exposición de las reglas, o por detrás, rompiendo los códigos y prejuicios. El primer caso se corresponde con lo que Metz llama los *verdaderos films de género*, y el segun-

do con lo que denomina los *films verdaderamente nuevos* –*nouvelle vague*, por ejemplo–.

Gonzalez Requena (1986) cuestiona la "transparencia" del cine clásico desde otra perspectiva: desde el lugar que el sujeto ocupa en el lenguaje. Explica que con (y a partir de) Griffith el cine puede compararse a un espejo: el cine como reflejo del mundo, como una ventana abierta. Nada se interpone entre ese mundo que se propone por sí solo y el espectador que lo contempla: la película pasa delante de sus ojos sin denunciar que efectivamente es una película. "El texto clásico se caracteriza por una determinada economía de la significación: economía del equilibrio entre el orden del significado y el orden del significante. (...) No hay, por ello, lugar para el exceso: ni exceso del significante (autonomía opaca de la forma), ni exceso del sentido (ambigüedad)" (p. 35). De este modo, la escritura del film se borra frente a la representación que ha montado, y por lo tanto el film no puede reconocerse como texto sino como representación. Pero pensar el concepto de representación exige dar cuenta de: a) lo exterior representado; b) el nuevo objeto (la re-presentación); y c) la distancia que separa ambos factores. Distancia que es dejada de lado por el texto clásico. La aventura y el enigma que propone esa distancia comenzó pronto a ser tenida en cuenta y empezó a socavar el lugar de confort que el sujeto encontraba en la narrativa clásica. Mucho antes de la aparición de la *nouvelle vague*, donde alcanza máxima radicalidad, la *deconstrucción* de la representación –ese dar cuenta de su carácter ilusorio– había empezado a operar, según los casos, más o menos intensiva: el montaje enfático de Eisenstein, el registro de actuación en Dreyer, la puesta en escena manierista de Renoir y de Sirk, los decorados del cine expresionista alemán, los juegos de las miradas actor-espectador en Hitchcock, etc. El objetivo del presente trabajo es problematizar la noción de "transparencia" o "invisibilidad" del sistema enunciativo del cine clásico sonoro a partir del análisis formal de la entrada de la estrella a escena.

2

No todo el cine clásico desplegó, en la aparición de la estrella, el desocultamiento del sistema enunciativo denominado "transparente". Aquí daremos cuenta de aquellos films en los que en dichos segmentos se produce el repliegue de la obra sobre sí misma, da cuenta de sí, de su carácter de film.

El western es uno de los primeros géneros que Hollywood establece en el mercado cinematográfico y que explota como marca propia. En *La diligencia* (John Ford, 1939), el *cow-boy*, prototipo genérico, es introducido al espectador de manera particular. A través de un fundido encadenado se pasa de un plano general de la diligencia atravesando el desierto –hacia derecha de cuadro–, escoltada por el ejército, a otro plano general de la misma esta vez avanzando hacia adelante; música extradiegética de campaña y de sesgo triunfalista acompaña la acción de la travesía y homogeniza las discontinuidades espaciales. De pronto, inesperadamente, el sonido de un disparo en off interrumpe la música y al tiempo que los caballos se asustan la cámara se desestabiliza: tiembla. El plano siguiente, que muestra a la caballería atravesando un

charco de agua en un lugar diferente de donde está el carruaje, casi silente a excepción de los chapoteos de las pisadas de los caballos en el agua, funciona como un falso contraplano que tiene la misión poética de generar tensión mediante el contrapunto sonoro generado a partir de la irrupción del "silencio". El plano siguiente, en el que se destaca el relincho de un caballo, retoma la acción anterior –la que en definitiva importa para este momento de acción de la historia: algo o alguien ha detenido el carruaje– muestra el detenimiento final de la diligencia desde el momento casi inmediatamente posterior al corte anterior revelando así la finalidad poética del plano de la caballería. El plano que sigue, un americano del *cow-boy*, lo revela por vez primera: mientras demuestra sus habilidades manuales con la pistola, la cámara avanza en *travelling in* y termina encuadrándolo en primer plano. A partir de aquí, se suceden tres planos que alternan a Buck y Curley al mando de la diligencia y a Ringo Kid frente a ella. Y luego de un plano general del carruaje en el que tres de sus integrantes están asomados por las ventanillas con la dirección de miradas hacia izquierda de cuadro, vuelve a desplegarse una serie de planos-contraplanos entre los personajes mencionados destacándose aquél en que Ringo está de espaldas a la cámara. Una vez que arroja su montura al techo del carro e ingresa en él, dos planos generales del mismo se montan a partir de un fundido encadenado y recomienza la música extradiegética. Un nuevo fundido da paso al próximo plano: Buck y Curley hablando amigablemente de Ringo mientras la diligencia avanza hacia adelante, "hacia cámara" (efecto *travelling back*).

Es evidente que el sujeto de la enunciación de *La diligencia* quiebra en este segmento la maquinaria enunciativa general –transparente o moderadamente autoconsciente– del film y subraya la entrada del héroe. La aparición de John Wayne está cuidadosamente planificada de modo tal que no pase desapercibida; es como si la película dijera o advirtiera a los espectadores acerca de la entrada de la estrella. El inesperado disparo en off, el consiguiente temblor de la cámara y el plano de espaldas del actor que enfatiza su virilidad, junto con el *travelling* hacia adelante –primer movimiento expresivo de cámara del film– conforman las marcas de ese sujeto enunciativo que decide hacerse visible para, de algún modo, homenajear al astro.

En *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), Scarlett O'Hara y Rhett Butler también son presentados con un movimiento expresivo de cámara: un *travelling* hacia adelante. Según Cassetti y Di Chio (1991), un movimiento de cámara expresivo se diferencia de uno descriptivo en tanto no sólo acompaña o sigue los desplazamientos de los personajes u objetos de un lado a otro del cuadro sino que entra en una relación dialéctica y creativa con ellos. De este modo, la cámara ya no pasa desapercibida: el preciosismo o barroquismo cinematográfico se vale, entre otras cuestiones, de una puesta en escena con movimientos de cámara de este tipo.

Al inicio del film, un plano general muestra a Scarlett con los mellizos Tarleton fuera de la casa; con su cuerpo, Brent tapa el de ella –sobre todo su rostro– hasta que finaliza el *travelling in* que realiza la cámara con el que consigue un primer plano de la estrella. Recién aquí Brent quita el brazo y se corre a izquierda de cuadro para que el rostro de Scarlett, que nunca dirige su mirada al público, resalte. Una vez que los jóvenes hablan de la guerra, la cámara retrocede en *travelling back* y en plano general muestra el desaire de la mujer hacia los

muchachos: pretende dejarlos si continúan hablando del tema. Enseguida, por corte directo, el próximo plano toma a los protagonistas en plano medio y apenas le dicen que Ashley va a casarse con Melany, la cámara vuelve a realizar un *travelling in* hacia su rostro para mostrar su sorpresa, su caprichosa tristeza.

En el caso de la presentación de Rhett, a casi veintidós minutos del inicio de la película, ya en Twelve Oaks, Scarlett sube la suntuosa escalera caracol con Cathleen y le pregunta por ese hombre que la mira "como si no tuviera enaguas puestas". Un plano general en ángulo picado muestra al galán, de traje negro, cabello engominado, pañuelo al cuello, apoyado sobre la baranda de la escalera. Tras el nuevo plano de las mujeres, un *travelling* hacia adelante desciende hasta encuadrar al hombre en plano medio, que se coloca en pose seductora especialmente para Scarlett; ¿o para el público?, cabría preguntarse.

En *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942-43), la aparición del protagonista se anticipa desde el plano en que la avioneta del comandante Strasser aterriza en tanto se ve el cartel con el nombre del bar; el breve diálogo que éste mantiene con los militares que lo reciben: hablan del famoso lugar y de su dueño; el plano general de la fachada del bar, ya de noche; y finalmente el plano detalle del cartel iluminado: *Rick's café américain*. En este plano, la cámara desciende y entra al alborotado café –atraviesa la puerta– junto con algunos personajes. El siguiente *travelling* lateral, que registra ampliamente el café, da paso a un *travelling* hacia adelante para mostrar a Sam tocando el piano y cantando. Más tarde, un grupo de asistentes hablan con el mozo acerca de la terca personalidad de Rick, y enseguida un movimiento descriptivo de cámara sigue en paneo, en plano medio, a un hombre que alcanza a Rick, del que sólo vemos su brazo apoyado sobre una mesa, un cheque para que firme. Luego del plano detalle de la firma del cheque, en ángulo picado, un nuevo plano detalle registra la entrega del cheque y las manos del hombre que toman el cigarrillo para llevarlo a la boca; luego del paneo ascendente, Rick (Humphrey Bogart) queda encuadrado en primer plano.

Mientras que en *La diligencia* y en *Lo que el viento se llevó*, los datos y las murmuraciones sobre la estrella –información no sólo para los personajes sino también, y especialmente, para el público– se dan después de su aparición, en *Casablanca* los diálogos se producen con anterioridad. De este modo, se crea una suerte de suspenso acerca de la personalidad del astro; en este último caso, por ejemplo, nos enteramos por los militares que tanto Rick como su café son famosos, y por el mozo y los parroquianos que Rick es tosco e incorruptible. Este hecho de dar a conocer determinadas informaciones sobre la identidad y la personalidad de la estrella con anterioridad a su presentación se convierte en una especie de principio del cine clásico –dentro del orden del drama, de la estructuración del argumento– y que tiene como consecuencia la dilación de dicha presentación. El caso de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) constituye en este sentido un caso emblemático: tanto Scotty como el espectador tienen amplias referencias acerca de la personalidad solitaria y suicida de Madeline. Su amigo de la juventud le ha contado tantos detalles y le ha confesado tantas dudas acerca de los comportamientos extraños de su esposa, que crece en él el deseo de conocer a la misteriosa mujer. Encuentro que se produce en un restaurante y que no desentona –ni defrauda a Scottie ni al espectador– con

el cariz místico de la personalidad inventada. De este modo, Madelaine no aparece como una mujer de carne y hueso, sino como una mujer etérea de rostro y alma insondables.

Ernie's, el elegante restaurante, está atiborrado de comensales. Scottie, frente a la barra, gira para buscar entre la gente a la esposa de su amigo. La cámara, montada en una grúa, muestra el gran salón. Al fondo, en una mesa, sobresale la espalda desnuda de Madelaine. Una música extradiagética sensual y misteriosa acompaña el inicio del *travelling* hacia adelante, hacia ella. Los esposos se ponen de pie y avanzan a cámara. Scottie gira para mirarlos. Un empleado del salón detiene a Elster y Madelaine –que lleva un vestido de noche, negro y largo, gran capa verde, una perla de jade al cuello, guantes y cartera negros en la mano– continúa caminando: la cámara panea y ella se *posiciona*: se detiene, de perfil, mirando hacia derecha de cuadro, hacia donde Scottie le da la espalda. Detrás de su rostro –vulnerable, exquisito– el empapelado rojo del salón, extraña y artificialmente, se ilumina.

Chabrol ha dicho que el *glamour* no puede ser reproducido en película color, que es exclusivo del blanco y negro. Quizás esta secuencia de *Vértigo* constituya la mejor excepción a esa regla. Ningún azar domina la escena. El rojo del empapelado y los caires desenfocados de las arañas detrás del perfil de Madelaine, junto con su andar, el maquillaje y el vestuario, acentúan el carácter deslumbrante del personaje. La piedra de jade combina con su larga carpa verde, color complementario del rojo; rojo que preanuncia el fervor que provocará en Scottie. Es evidente que el cuerpo de Madelaine sólo se detiene para la cámara, para el espectador. Que su rostro impenetrable funciona como signo-incógnita durante toda la película; perfil ambiguo y precioso que oculta la faz verdadera: la intranquilidad, la inestabilidad, la locura. Rostro que en definitiva está en lugar de otro, el verdadero, el carente de *glamour*, el que será asesinado.

En *Testigo de cargo* (Billy Wilder, 1957), el abogado Sir Wilfrid aconseja a su socio que sea cauto con la esposa de Leonard Vole, en tanto es mujer y extranjera, cuando le diga que su marido fue recientemente arrestado por homicidio:

I'm not in conditions to cope with emotional wives benched in tears. (...)

Be prepared for the hysterics and even a fainting spoke. Got to have smelling salts, box of tissues and a bit of brandy.

Apenas dichas estas palabras, la voz en off de la esposa –contundente, ríspida, inesperada– toma por sorpresa a los hombres de tal modo que Sir Wilfrid se coloca su monóculo para contemplarla. Ella dice:

I do not think that will be necessary.

El contraplano la muestra en plano general, prolija y masculinamente vestida con un *tailleur* gris que oculta una camisa blanca, una pequeña cartera color negro en su mano derecha, sombrero al tono y guantes blancos, apoyada en la puerta abierta –de la que no hemos escuchado el ruido de su apertura– de la oficina. Mientras dice su parlamento con acento foráneo, exótico, y su rostro apela a una fría economía gestual, busca a los hombres (camina hacia adelante, hacia ellos, mirando a izquierda de cuadro), y la cámara la busca a ella con un *travelling in* que termina por encuadrarla en un plano medio. Ella dice:

I never fail because I'm not sure that I will fall gracefully. And I never use smelling salts because they pop off the eyes.

I'm Christine Vole.

El distante, agresivo y gélido esplendor de Marlene Dietrich entra en escena. ¿Quién es esta mujer tan fría que se escapa de los cánones tradicionales de la sensibilidad femenina?, ¿que no sufre frente a la posibilidad de que su marido vaya a la cárcel?, ¿y que finalmente en el juicio declara en contra del hombre que ama? Es el prototipo de *femme fatal* que el *star-system* norteamericano ha creado para la diva extranjera.

Mientras que en *Vértigo* no se produce un contraste entre lo que se dice primero y lo que se ve después del personaje –Madelaine aparece frágil y misteriosa en concordancia con lo que Scottie sabe de ella–, aquí Christine no responde a los parámetros con los que es anunciada por el abogado, lo cual provoca un efecto sorpresa, en vez de convalidación, tanto en los personajes como en el espectador. Empero, lo que ambos films comparten en la presentación de su diva es la producción de un efecto de admiración por ella; efecto ayudado por la presentación de un cuerpo, especialmente el rostro, *glamourizado*.

El rostro ordinario del cine clásico, postula Aumont (1992), es *transitivo* porque se construye especialmente para ser visto y oído, porque deja pasar el tiempo sobre él y se lo reenvía al espectador en forma de tiempo pasado; y *fragmentado* por la manera en que se hacen las películas: las distintas tomas en que el actor realiza un mismo plano y la posibilidad de montar o reconstruir un cuerpo a partir de distintos planos y ángulos de cámara. Es un rostro que ya no apela a la pantomima, como el rostro del cine mudo, sino que trabaja con la naturalidad; es un rostro que habla y que tiene prohibido el antecampo cinematográfico: no debe mirar a cámara. Es, en definitiva, un *rostro comunicante*. Pero también es un rostro que se ha forjado en el contexto del capitalismo y que por lo tanto no escapa a la lógica comercial: es un *rostro glamourizado*.

El *glamour*, dice el autor, es un suplemento o valor añadido al rostro fílmico del cine clásico. Este halo de misterio o de encantamiento no es propio del rostro sino que es un constructo producido por la técnica cinematográfica, principalmente a partir del recorte de los perfiles, la puesta de cámara, una iluminación en contraluz, el uso del *soft focus*. Esta producción sobre el rostro genera una belleza externa a él, una belleza de estrella, artificial, que termina convirtiéndolo en una mercancía.

Este rostro mercantilizado, producto de la industria hollywoodense, no hace más que comunicarle al espectador –recordarle, confirmarle– la idea de que está frente a una película. Las secuencias de presentación de la estrella en el cine clásico en las que el sujeto de la enunciación despliega su arsenal significativo con el objeto de hacerse notable en la superficie del film se convierten, en términos de Foucault, en *signos de autoimplicación*. Es decir, en una marca que da cuenta del texto, del hacerse del texto; en una huella que se repliega sobre él para hacerlo patente.

Otro cuerpo –y rostro– altamente ficticio, *glamourizado*, es el de Norma Desmond en *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950). La diva aparece a los casi catorce minutos de iniciada la película. El narrador de la historia, el guionista, de pie en una de las terrazas de la mansión, escucha la voz en off de la mujer que le recrimina haberla hecho esperar tanto tiempo.

El contraplano muestra un plano general de la casa y a Norma detrás de un gran ventanal cubierto de esterillas; con un *zoom in*, la cámara se acerca al rostro de la estrella, que viste de negro y lleva una especie de turbante en la cabeza y lentes oscuros. Max, su fiel mayordomo, sale a recibir al escritor y lo hace pasar al hall. Dos nuevas voces en off de la mujer, que al igual que la primera son órdenes, vuelven a presentarse: "házlo subir" y "por aquí". La cámara muestra a la Desmond de luto, en plano general, al costado de la puerta abierta de su habitación, rodeada por un espejo y dos grandes candelabros. Pero no es hasta que se quita los lentes e insulta al hombre que confundió con un embalsamador de animales, que el rostro de la diva del cine mudo no aparece, en primer plano, fascinante. El escritor la reconoce:

*You used to be in silent pictures.
You used to be big.*

Profundamente herida, para defender el estatus del cine mudo y a ella misma, apela a una pose estatuaría: arqueando las cejas hacia arriba, inclinando la cabeza hacia atrás y abriendo los ojos, con voz potente, enfatizando y estirando determinados sonidos, responde:

I'm big. It's pictures that got small.

Hay otros dos grandes momentos en que el rostro de Gloria Swanson, en la piel de esa diva de un cine que ha comenzado a extinguirse, luce esplendorosamente ficticio: cuando se pone de pie en medio de la proyección de una de sus cintas silentes y el haz del proyector recorta su cuerpo en contraluz y ella dirige su mirada hacia esa luz, hacia el pasado; y al final del film, cuando desciende la escalera y se acerca a cámara, actuando, a la manera pantomímica del cine primitivo. En la primera escena, la autoconciencia del film se vuelve homenaje: una pantalla dentro de otra; una diva en cada una; voz en off del narrador en una de las películas y un intertítulo explicativo en la otra; el ruido del proyector funcionando; el humo del cigarro en el haz de luz; y el rostro a contraluz, desafiante, severo, impiadoso, especialmente ofrecido al espectador, de la Estrella.

El ascensor que la señora Violet Venable ha instalado en su mansión, que en la obra de Tennessee Williams es mencionado como una excentricidad del personaje, en el film aparece magnificado: es el mobiliario ideal para la presentación de la diva. En *De repente el último verano* (John Manckiewicz, 1960) también se hace hincapié en la presentación de la estrella, en este caso Catherine Hepburn. Aproximadamente a los nueve minutos de iniciada la historia, el doctor Cukrowicz (Montgomery Clift) llega a la suntuosa residencia y luego de confundir a la señora Venable con su secretaria –cuya aparición es ordinaria– escucha fuera de campo el ruido de un ascensor que se eleva y luego la voz en off de la dueña de casa, que además de pronunciar el nombre de su hijo como primera palabra hace alusión a su propia aparición –artificial y ligada al recurso teatral del *deus ex machina*– en escena:

*Sebastian always said: Mother, when you descend
it's like the goddess from the machine.*

La aparición es inteligente y efectiva: la omnipotencia del personaje es absoluta. El ascensor es mostrado desde un

ángulo contrapicado y apenas se ven las piernas de la mujer, la entrada es interrumpida por un contraplano del doctor. Luego, el próximo plano la muestra fuerte y soberbia. La angulación picada para él y la contrapicada para ella establecen los lugares de poder de cada uno.

Dos veces más el ascensor formará parte de la parafernalia de la estrella. La primera, cuando encuentra a sus parientes y a Cukrowicz listos para escuchar el relato de la atormentada Catherine (Elizabeth Taylor) y la segunda, magistral, hacia el final de la película, cuando trueca la identidad del médico por la de su hijo fallecido. La cámara registra en plano medio y en *travelling back* a Violet que lleva del brazo al doctor hacia el hall principal; música extradiegética acompaña la acción; Violet sube al ascensor y luego de observar a "su hijo" con una mano apoyada en el mentón, desaparece victoriosa. Precioso plano que puede ser leído como un símbolo de época: la desaparición de Catherine Hepburn como el cierre de un extenso capítulo en la historia del cine clásico, que a partir de ahora, 1960, entra en decadencia.

3

La presentación de las divas, a diferencia de la de los caballeros –quizás a excepción de los monstruos– es más espectacular y está más *glamourizada*. En ellos se insiste en la afirmación de la virilidad: John Wayne en *La diligencia*, Gark Glabe en *Lo que el viento se llevó*, o Marlon Brando en *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951).

Mientras que Blanche (Vivien Leigh) surge desde la niebla, de entre el humo del ferrocarril, en la estación de tren, en un único plano, al inicio de la película, Stanley (Marlon Brando) es presentado de modo fragmentado. Luego de tomar el tranvía y de llegar al pool donde encuentra a su hermana, Blanche se niega a conocer allí a su cuñado porque está desarreglada. Stella le indica que su marido es uno de los hombres que está en medio de una pelea; Blanche, al igual que el espectador, apenas puede reconocerlo: un plano general muestra a varios hombres alborotados; los dos planos son breves, fugaces, y la vestimenta oscura del personaje parece opacarse al lado de la remera blanca y el cigarro en la boca de su amigo. Ya en la casa, Blanche toma un portarretrato de Stanley, vestido de sargento, y escucha a su hermana que le confiesa que sufre demasiado cuando su esposo está fuera de la casa; otra visión fugaz, ahora inmóvil, del astro del film. En la tercera aparición del personaje, la cámara tampoco lo privilegia: en un plano general, entra con un amigo a la pensión repleta de habitaciones; despiden a un hombre que sigue su camino, y cada uno por su lado –el otro más cerca de la cámara– se dirigen a derecha de cuadro. Stanley se apoya en el umbral de la puerta de su casa para ver una vez más cómo la esposa de su amigo lo reprende. Recién en el contraplano, y a partir de aquí, es introducido como estrella.

En el contraplano, Blanche atraviesa el cuadro a derecha, se acerca al espejo para arreglarse y luego avanza tímidamente hacia la otra habitación, donde está su cuñado, que ha dejado el bolso, y lo espía. Cuando él se da vuelta y camina, se produce un corte en el eje que lo muestra en plano medio: él la mira, callado, boquiabierto. Blanche se presenta y él

comienza a desabrocharse la campera y sale de cuadro. En el contraplano, Stanley ingresa de atrás de cámara y termina de quitarse la campera: tiene la espalda y el pecho sudados, masca chicle, se rasca. La fragmentación ha comenzado: en distintos planos, el astro se va desvistiendo, gradual y rudamente, tanto para su cuñada como para el espectador. Dos planos americanos –plano por excelencia del *cow-boy*, plano varonil– lo muestran sirviéndose un trago y colocándose una remera seca. Después, cuando le pregunta a ella por su vida pasada, y de acuerdo con el paradigma de los lugares de poder que cada personaje ocupa en el cuadro según el ángulo de cámara, él es mostrado en picado y ella en contrapicado. Con la remera ajustada al cuerpo y los brazos cruzados que acentúan sus bíceps, Stanley termina de desestabilizar a Blanche. El encuentro ha tenido una tensión sexual extremadamente fuerte.

La presentación de James Stewart en *Qué bello es vivir* (Frank Capra, 1946) es especial porque el mecanismo de la enunciación se revela por medio de la suspensión de la película, del propio “correr” de la cinta. El film se inicia con una fantástica conversación entre dos seres angelicales que tienen la misión de ayudar a George Bailey, que se encuentra deprimido, en la tierra. Mediante un *flashback* se narra la infancia del personaje haciéndose hincapié en el trabajo que tiene en una farmacia y en el amor y la admiración que siente por su padre, un hombre de negocios honesto, dueño de una sociedad hipotecaria y de préstamos. Luego de un fundido a negro que cierra esa etapa, y a casi doce minutos de iniciado el film, la cámara registra en plano medio a un vendedor de una marroquinería detrás de un mostrador y enseguida realiza un paneo a izquierda para mostrar, ya adulto, a George, que apenas le muestra a Joe el tamaño de valija que desea, la imagen se congela. En ese momento reaparecen las voces en off de los curiosos narradores y comienzan a dialogar entre sí:

- *Why did you stop it for?*
- *I want you to take a good look at that face.*
- *Who is it?*
- *George Bailey.*
- *Oh, you mean the kid that is slapped back by the druggist?*
- *That's the kid.*
- *Ah, it's a good face. I like it. I like George Bailey.*

Y luego, de modo apresurado, el narrador que tiene que ayudar a Bailey según la misión celestial que le ha sido encomendada a cambio de la cual recibirá alas, comienza a acosar al otro con preguntas relacionadas con la vida futura del personaje. Y después de la respuesta que recibe, la película continúa “rodando”:

- *Well, wait and see.*

Este mecanismo es interesante porque se produce un triple juego a nivel enunciativo. El primero tiene que ver con el intercambio dialógico entre los narradores, donde uno parece ocupar el lugar de la omnisciencia y el otro, al igual que el espectador, el de la ignorancia en relación con los acontecimientos a venir en la vida de Bailey. El segundo, relacionado con el poder que ostenta el narrador sabelotodo: es él el que manipula la película, el que la detiene y produce la pausa.

Y el tercero, en el nivel del significante, la presentación del cuadro congelado.

Si en un film se presenta un narrador en voz en off se lo asimila a la voz del sujeto de la enunciación; y si esa voz pertenece a alguno de los personajes, es decir si está bajo el ojo de la cámara, pertenece al sujeto del enunciado. Pero, tal como afirma Bettetini, no se puede adjudicar el sujeto enunciativo –o reducirlo– al narrador en off. La existencia de *índices comentativos* dentro de la narración clásica se puede dar tanto desde la técnica (movimientos de cámara, foco, encuadre, etc) como desde el discurso oral (voz en off). En este último caso, el comentario se explicita verbalmente. Si se trata de personajes que opinan sobre otros, se producen referencias metadiscursivas; si es el narrador fuera de la historia, se dirige al público identificándose empíricamente con la voz del aparato-sujeto de la enunciación.

En el caso del film de Capra, tenemos una extraña y compleja combinación. Por un lado, las voces de los narradores pertenecen a personajes (celestiales) del film y opinan sobre el personaje humano. Y por otro, una de ellas acusa a la otra de haber detenido el film. La pretensión de homologar la voz del sujeto de la enunciación a este personaje es doble: a través de la voz y porque detenta el poder de detener la marcha de la película. ¿Pero quién efectiviza el *frame* congelado?

El sujeto de la enunciación detiene el film para que uno de los sujetos del enunciado emita un juicio sobre George Bailey, pero hace creer que es esa voz angelical la que produce la pausa; ha establecido un pacto con ella en tanto ella misma se hace cargo de ese procedimiento. Sin embargo, este narrador nunca se dirige al espectador explícitamente como si fuera un narrador fuera de campo, fuera de la historia –el *wait and see*, incluso, es primero para su colega y en segunda instancia para el espectador– sino que sólo ejerce una referencia metadiscursiva. Es de este modo que el sujeto de la enunciación hace creer que la voz en off angelical reproduce su actitud comentativa.

El caso de dos monstruos famosos no deja de llamar la atención. Al inicio de *Drácula* (Tod Browning, 1931), un carruaje atraviesa un tenebroso lugar montañoso. Uno de los viajeros advierte al resto, entre ellos Renfield, que deben llegar a la posada antes de la medianoche porque se acerca la “Walpurgi, la noche del mal: Nosferatu”. Ya en la posada, un campesino vuelve a advertir a Renfield sobre el conde Drácula, que lo espera en el desfiladero del Borgo. Le cuenta que él y sus esposas se transforman en lobos y en vampiros, que abandonan sus ataúdes y se alimentan con la sangre de los vivos. Pero el joven negociante hace caso omiso de esas supersticiones y continúa su camino; una mujer le entrega una cruz –primer plano detalle del film– para que se proteja. Apenas transcurridos los cinco minutos del comienzo del film, luego de un plano general del oscuro castillo, un *travelling in* se dirige hacia un sarcófago que yace en el piso, del cual surge una mano. A continuación, por corte, plano detalle de una rata. Después, plano detalle de otro ataúd del cual emerge una mujer: se ve su mano y apenas su rostro blanquecino. Otro plano corto de un insecto; y la mujer que termina de salir del cajón mortuario. Enseguida, otra rata que escapa y por fin un plano general que muestra al conde (Bela Lugosi) vestido de negro, el cabello engominado, inmóvil, la tez pálida, la boca cerrada, abrazado a su capa. La cámara se acerca a él en *travelling* hacia delante y lo encuadra en plano medio: Drácula,

con los ojos iluminados, recortado del fondo por medio de un contraluz, mira, silencioso y amenazante, a cámara. Al comienzo de *Frankenstein* (James Whale, 1931), un presentador (el actor que interpreta al profesor Waldman) se asoma por una cortina y en nombre del productor se dirige al público advirtiéndole que va a ver una película de horror; y aunque sólo mira a cámara una vez pronunciado su discurso, la autoconciencia del film es explícita. Mucho antes de la aparición de la criatura, el espectador sabe que su cuerpo ha sido reconstruido a partir de cadáveres y un cerebro perverso; la dilación en la presentación del monstruo genera suspenso. De acuerdo con la iconografía genérica, su nacimiento tiene lugar en un lóbrego castillo, en medio de una tormenta con relámpagos y truenos feroces; ayudado por su esclavo jorobado, Henry Frankenstein desafía a Dios y asiste el parto con ansiedad y de modo cuidadoso. El monstruo (Boris Karloff) aparece de manera fragmentada: primero se ve una de sus manos, en la que resalta una cicatriz, y luego, cuando el científico destapa su cuerpo, su rostro cubierto por vendas. Más tarde, una vez que Elizabeth, el profesor Waldman y Víctor –nombre original del científico en la novela de Mary Shelley– ingresan al castillo, Henry eleva el cadáver al cielo para que un rayo le otorgue vida. Cuando bajan la camilla, un pequeño movimiento de la mano del nuevo ser da cuenta del hecho: el nacimiento se elide y por fundido a negro se pasa a otra escena. Recién a los treinta minutos de comenzada la película se escuchan, fuera de campo, las pisadas de la criatura. Henry apaga la luz y finalmente el monstruo aparece en escena: en plano general, caminando hacia atrás, de espalda a la cámara. Más allá de que el monstruo sea torpe y recién esté dando sus primeros pasos, es bastante inverosímil que camine hacia atrás; es claro que su presentación es para el público (de hecho Henry y su maestro ya lo han visto): cuando gira, se detiene un breve instante de manera que queda de perfil a la cámara y recién después termina el movimiento. Los dos primeros planos que le siguen, que muestran dos facetas sutilmente distintas en su rostro, vuelven a corroborar la idea anterior.

4

El caso de los musicales constituye un capítulo aparte, excepcional. El sujeto de la enunciación no sólo se hace presente en el momento de la aparición de la estrella, sino que su autoconciencia es muy fuerte a lo largo de todo el film. Se denuncia desde las soberbias y fastuosas puestas en escena (con el uso de cámaras cenitales y la posición estratégica de los personajes, por ejemplo) y las miradas de los actores a cámara cuando interpretan los números musicales. En *Cantando bajo la lluvia* (Gene Nelly y Stanley Donen, 1952), ya en los títulos de inicio, se indica que estamos frente a un film en tanto los tres protagonistas de la historia se dirigen –actúan, cantan, bailan– al público, tal como ocurre en casi todos los segmentos musicales propiamente dichos del film. En la primera escena, en la alfombra roja, la presentadora primero y Donald después miran a cámara: ella para narrar el evento y él para contar su ascenso profesional; una vez presentado Cosmo, la cámara se acerca a Lockwood (Gene Nelly) en *travelling in* para terminar encuadrándolo en primer plano.

La mirada a cámara del galán vuelve a repetirse después de la *avant première* de su film con Lina Lamont, cuando saludan al auditorio desde el escenario y él no permite que ella hable. Él dice, y no sólo para los espectadores-personajes del film:

We hope you had fun seeing it tonight.

Y luego arrojan besos a cámara. Más adelante, la mirada de Don busca la complicidad del espectador cuando, en el auto de Kathy, la seduce con su parlamento sobre la fama: mientras se queja frente a ella por la soledad que el reconocimiento público le trae, sus ojos *dicen* al público lo contrario: qué fácil es conquistar a una chica si se es famoso, qué buena es la fama.

5

Denomino *eclipse cinematográfico* al instante en el que el aparato de la enunciación del cine clásico irrumpe en el film, se denuncia a sí mismo y despliega y hace evidente su enorme potencial significativo para presentar a la estrella. Intenso momento en el que se da un proceso simultáneo: al *deslumbrar* al espectador con su belleza ficticia y prefabricada, la estrella no hace más que *develarle* su condición de estrella de cine. El sujeto de la enunciación, intencionalmente “transparente” en el resto de las secuencias del film, produce en este momento su propio boicot: su genuino producto, su astro, lo traiciona elegantemente: aquí no puede ocultarlo.

En el modelo formal del *eclipse*, encontramos:

- anuncios lingüísticos: diálogos entre los personajes que anteceden o siguen a la aparición de la estrella. En el primer caso, se genera ansiedad en el espectador por conocer al astro.
- posible presencia de la voz de la estrella: voz en off que anticipa su cuerpo.
- una enfatización de la puesta en escena en el momento preciso de aparición que se da a partir del uso expresivo del material significativo cinematográfico: posición, ángulos y movimientos de cámara, fotografía, la disposición de los personajes en el plano, montaje, música extradiegética, etc.
- dicha enfatización supone, por un lado, la puesta en espectáculo de la estrella: esplendor para las actrices y acentuación de la virilidad en los actores, y por otro, al mismo tiempo, y justamente por remarcar su condición de estrella del film, implica una ruptura considerable con la “transparencia” que el film venía desarrollando a nivel enunciativo.

El sujeto de la enunciación (de determinados films) del cine clásico comunica al espectador que entra la estrella, y para denunciar el evento se hace notable; convierte a la escena en un *signo de autoimplicación*. Barroca y exquisita en su puesta de cámara, *Gilda* (Charles Vidor, 1948) constituye un caso paradigmático.

Desde el primer plano del film puede observarse la intención de la cámara de no pasar desapercibida: realiza un movimiento ascendente (sale de negro) al tiempo que Johnny arroja los dados y dan a parar cerca de la lente; la cámara continúa subiéndolo cuando él se acerca para recoger los dados e inmediatamente realiza un *travelling back* para mostrar mejor cómo gana primero y enseguida cómo deja el lugar en plano

general. El triángulo amoroso que conforma con Gilda y Ballin se hace patente desde la aparición de la diva, a los dieciocho minutos.

Johnny Farrell (Glenn Ford) entra a la casa de Ballin con la llave que éste le ha dado y pregunta al mayordomo por él. "Espero que todo siga igual", le dice éste. Johnny se dirige al bar y apenas está por servirse un trago, escucha la voz de su amigo que proviene del hall y acude a su encuentro. Ballin le ordena que suba la escalera y lo acompañe a conocer a su "canario". Cuando abre la puerta de la antesala de la habitación matrimonial, escuchan en off, junto con el espectador, la voz de una mujer cantando. En *travelling in* la cámara busca inmediatamente un primer plano de Johnny, fascinado, extrañado. Luego que atraviesan la puerta de la habitación, Ballin pregunta a su esposa si está presentable (en inglés, *decent*, con la doble acepción del término). El contraplano, al fin, muestra a la diva.

El cuadro está vacío y Rita Hayworth aparece de modo sorpresivo, casi como en una publicidad actual de shampoo, de abajo, irguiéndose, jugando con su feminidad y su larga cabellera. Está sonriente, con las cejas delineadas, las pestañas enfatizadas, los labios pintados, los hombros desnudos. El potente contraluz la despega del decorado, fuera de foco, compuesto por una cortina y un candelabro a cada lado. Con voz sensual, ella dice:

Me?

Enseguida cambia la expresión porque ve a Johnny, que es mostrado en plano pecho, sorprendido, inmovilizado. Ella responde, al tiempo que su rostro se vuelve severo y se levanta el bretel del vestido:

Sure, I'm decent.

Luego de que Ballin los presente formalmente, Gilda apaga la radio, toma un cigarrillo y se acerca a los hombres. En el plano general y a causa de un espejo la vemos duplicada: anverso y reverso de la diva. Johnny y Gilda intercambian una serie de diálogos irónicos en relación a su relación pasada; ninguno de los dos deja de mirarse. De modo coherente con el contenido, la cámara deja a Ballin fuera de la seguidilla de planos-contraplanos; sólo se escucha su voz, fuera de campo, hasta que su cuerpo cruza el cuadro a izquierda y se interpone entre los ex amantes.

El rostro de Hayworth no vuelve a estar (tan) deslumbrante y *glamourizado* hasta la escena en que, nuevamente en el dormitorio, sea interrogada por su esposo. La falsa pose que adopta en la opulenta cama, recostada boca arriba, con un brazo descansando debajo de su cabeza, sobre las sábanas de satén, y dirigiendo su mirada a Ballin –ubicado muy cerca de la cámara, casi rozándola–, que le da la espalda y le dice que el odio puede ser un sentimiento muy excitante. Otra vez un juego de luces y sombras la registra de manera esplendorosa. Vuelve a estar *glamourizada*, de distintas maneras, cuando canta las dos versiones de *Put the blame on Mame*: primero en la intimidad, guitarra en mano, y luego en el Casino, cuando realiza una suerte de *streptase* que finalmente queda trunco.

A nivel de la forma, el triángulo vuelve a quedar expuesto de modo magistral en otra oportunidad: cuando Gilda y Johnny regresan de "nadar" y Ballin, celoso, los está esperando en

el hall de su casa. Tres posiciones dominan la escena: en la primera, apenas Ballin entra a cuadro, cuya figura queda decapitada, ella es el vértice del triángulo; en la segunda, cuando Ballin se corre arbitrariamente a derecha y la cámara acompaña dicho movimiento, los tres quedan en línea recta; y en la tercera, ella vuelve a armar la formación triangular, de la que ahora es nuevamente el vértice, después de que se detiene en la escalera tras oír los comentarios misóginos de los hombres. Una vez que los abandona, al mismo tiempo que Ballin pronuncia una amenaza encubierta a Johnny, la cámara se acerca a él en *travelling in* y lo deja en la sombra. En la gama de colores elegida para el vestuario de los protagonistas también puede leerse el triángulo amoroso: negro-blanco-gris.

La presentación de Rita Hayworth en *Gilda* es el ejemplo más claro de la aparición publicitaria de la estrella. Aparición comercial y fetichizada concebida especialmente para satisfacer la pulsión erótico-escópica del espectador. Rostro ficticio, hollywoodense, vendible, rentable. Ella no (se) pregunta ¿yo? de modo inocente; tanto ella como el film saben que es la estrella y que está siendo presentada con bombos y platillos. El *eclipse cinematográfico* es el homenaje que el sujeto de la enunciación le realiza a su estrella; es el desliz (enunciativo) que se permite.

Bibliografía

- Aumont, J. (1998). El rostro en el cine. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, É. (1977). Problemas de lingüística general. México: Siglo XXI.
- Bettetini, G. (1986). La conversación audiovisual. Madrid: Cátedra.
- Bordwell, D. (1985). La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1991). El tragaluz del infinito. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F., Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1996). De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós.
- González Requena, J. (1986). La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk. Valencia: Instituto de radio y televisión.
- Metz, C. (1967). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? Artículo presentado en la Mesa Redonda sobre Ideología y Lenguaje en el film, organizada en el marco del Tercer Festival del Nuevo Cine, Pésaro, Italia, mayo-junio de 1967.
- Metz, C. (1973). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. ATALA.
- Verón, E. (1987). La semiosis social. Buenos Aires: Gedisa.

Filmografía utilizada

- Cantando bajo la lluvia (Singin' in the rain, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952)
- Casablanca (Michel Curtiz, 1942-43)
- De repente el último verano (Suddenly last summer, Joseph Manckiewicz, 1960)
- Drácula (Tod Browning, 1931)
- Frankenstein (James Whale, 1931)

- Gilda (Charles Vidor, 1948)
- La diligencia (The stagecoach, John Ford, 1939)
- Lo que el viento se llevó (Gone with the wind, Víctor Flemming, 1939)
- ¡Qué bello es vivir! (It's a wonderful life, Frank Capra, 1946)
- Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)
- Testigo de cargo (Witness for the prosecution, Billy Wilder, 1957)
- Un tranvía llamado deseo (A streetcar named Desire, Elia Kazan, 1951)
- Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958)