



El diálogo como elemento caracterizador en el cine clásico

José Patricio Pérez Rufí

Universidad de Málaga
patricioperez@uma.es

Resumen: Este artículo ofrece un análisis acerca de las funciones de la comunicación verbal entre personajes en el relato cinematográfico clásico, destacando su incidencia en la caracterización de aquellos. Para ello hemos aplicado una metodología de análisis que pone en relación caracterización, información verbal y narratividad del relato. Calibraremos de tal modo la funcionalidad de la comunicación verbal de los personajes en el desarrollo de la trama argumental

respecto al componente visual del discurso.
Palabras clave: cine clásico, Hollywood, narrativa, personaje, diálogo, géneros.

Abstract: This article offers an analysis about the functions of verbal communication between characters in the classic movies, as a factor in the configuration of characters. We apply an analytical methodology that relates the creation of the character, narrative and the information spoken. It also values the function of the oral language of the main characters and the narrators opposite to the visual component of the film.
Keywords: classic cinema, Hollywood, narrative, character, dialogue, genres.

1. Introducción.

La observación de la comunicación oral del personaje cinematográfico desde la perspectiva del análisis narrativo ha supuesto un campo de investigación generalmente supeditado a otros objetivos antes que un fin en sí mismo. Esta investigación tiene como último propósito atender a la funcionalidad del discurso verbal en el relato audiovisual clásico a partir de las categorías narrativas que se responsabilizan de su enunciación, es decir, el personaje y el narrador. Atenderemos de igual modo a la relación entre dicho discurso y la configuración del propio personaje como agente principal de la acción y enunciador del mensaje verbal.

Al tratarse de un área de investigación hasta ahora secundaria con respecto a otros objetos de estudio narratológicos, hallamos que los antecedentes previos que de un modo teórico versan sobre ella proceden de los estudios narratológicos, de la literatura y de los manuales de creación dramática. Esto último explica la procedencia de las referencias bibliográficas a las que haremos mención en primer lugar, textos en definitiva dirigidos a guionistas.

2. Personaje y discurso verbal.

Antes de proceder a evaluar los conceptos acerca del discurso verbal debemos advertir que el estudio de la comunicación oral cabría entenderse dentro de un análisis del personaje en cuanto simulación verosímil de la persona, utilizando la expresión de Casetti y Di Chio, por cuanto sería necesario aplicar una metodología eminentemente fenomenológica (Casetti y Di Chio, 1991:177 y ss.). Debemos no obstante advertir por anticipado de la doble naturaleza del personaje, como unidad psicológica - tendencia que, por tanto, primaremos principalmente en este estudio -, pero también como unidad de acción, es decir, como construcción estructural dentro del discurso creada para cumplir una función dentro del conjunto de un grupo de actantes.

Distinguiendo al personaje del ambiente dentro de los existentes, Casetti y Di Chio afirmaban que las tramas narradas son casi siempre "de alguien, acontecimientos y acciones relativas a quien (...) tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular". Ante esto, ambos autores proponen recurrir a tres perspectivas de estudio posibles, dispuestas como tres categorías diferentes, desde las que afrontar el análisis de los componentes narrativos (Casetti y Di Chio, 1991:177). Desde este modelo, basado en los hallazgos de los estudiosos del relato que compilan en su manual, proponen el análisis del personaje como persona, como rol y, por último, como actante.

El análisis como unidad psicológica supondría asumirlo como un simulacro de persona ante la que cabe la aplicación de términos procedentes de la psicología (Chatman, 1990:148) [1]. Se analizaría, en palabras de Onaindia, su valor referencial, esto es, su estudio como suma de rasgos de personas concretas (Onaindia, 1996:125). Admitiremos esta perspectiva siempre y cuando la consideremos una convención, tal y como apunta Chatman, al tiempo que haremos un uso de la interpretación de un modo productivo y no como un fin en sí mismo, sentido y función que debe tener la interpretación en el análisis a juicio de Bordwell (Bordwell, 1995:51).

Ya que tomaremos como referencia principal los manuales de creación dramática a la hora de plantear un análisis del diálogo en el discurso cinematográfico, debemos advertir de la acepción por lo general del personaje por tales manuales como una unidad psicológica y de acción que no pueden ser separados artificialmente, ya que una involucra a la otra: la persona es el referente en el que se muestra y se crea la acción.

En lo referente ya a la expresión verbal, señalaremos que la principal función que los manuales de creación dramática atribuyen al diálogo es la transmisión de una información que haga avanzar la historia; en un segundo lugar, suele citarse la revelación que hace del personaje. En este sentido, Syd Field afirma que "los diálogos deben revelar los conflictos internos entre personajes y el interior de cada uno de ellos, y los estados emocionales y peculiaridades de sus personalidades" (Field, 1995:32). Igualmente, Richard Dyer, en su análisis de la figura de la estrella de cine en relación con la articulación de los tipos que interpreta sostiene que el discurso de los caracteres, lo que dice y cómo lo dice, muestra su personalidad tanto directa como indirectamente (lo que revela de sí mismo) (Dyer, 2001:145). El diálogo, como el resto de recursos comunicativos no verbales relacionados con la actuación, debe pues convertirse en una vía más de exposición de las cualidades que identifican al personaje.

Esta revelación es posible, a juicio de Comparato, gracias a la sinceridad de los caracteres: "todo cuanto piensan lo exponen a través del habla y todo cuanto sienten lo expresan a través de sus actos" (Comparato, 1992:92). A diferencia del texto literario, en el que la focalización interna permite la exposición de aspectos relativos a emociones, pensamientos, impresiones o estímulos experimentados por los agentes de la acción del relato, el cine no dispone más que de una sucesión de imágenes en movimiento con un desarrollo lineal en el tiempo, desde el punto de vista de la recepción, y de un componente sonoro, hechos por los cuales aquella información transmitida acerca de los tipos habrá de ser ofrecida mediante las imágenes representadas o la articulación sonora del discurso. Ello explica que los personajes deban basar toda su caracterización en su comportamiento, en la actitud reflejada y en el contenido de sus diálogos o de las locuciones en off.

Al diálogo también se le supone además, según Blacker, una capacidad para explicar los hechos pasados y las motivaciones (Blacker, 1993:76), aspecto que puede integrarse dentro de una función más global del diálogo como vehículo transmisor de información necesaria para el desarrollo de la acción y su aceptación como relato causal.

En nuestra investigación no pretenderemos hacer un análisis lingüístico exhaustivo del contenido del discurso del protagonista, ejercicio que nos llevaría a un complejo análisis del lenguaje, sino indagar acerca de la funcionalidad del lenguaje dentro del relato cinematográfico y atender a la posible distinción de los personajes entre sí desde el uso que se hace de la expresión verbal. Partiremos pues de una noción del diálogo como elemento caracterizador del agente de la acción capaz de dotarlo de una identidad dentro de la narración, al tiempo que como elemento de la acción determinado por su posible funcionalidad en el discurso.

Nuestro campo de estudio será el cine clásico, como exponente paradigmático de un modelo de práctica cinematográfica frente al que se pronuncian el resto de cinematografías. La noción de cine clásico americano es una construcción teórica realizada sobre la base de un sistema unificado de práctica cinematográfica, coherente y constante pese a sus múltiples matices. Su valor instrumental como modo de articulación de la historia del cine lo convierte en un concepto definido y limitado que no cuestionaremos, habida cuenta de su funcionalidad con respecto a su aplicación al objeto de nuestro estudio. Para realizar nuestra investigación partiremos pues del análisis de un conjunto de películas representativas del período clásico. Hay que señalar que resulta compleja la selección de la muestra, aún más si tenemos en cuenta que ningún grupo de películas (mucho menos un único film) es capaz de incorporar y condensar todas las características esenciales de un estilo. Aunque no es posible identificar la película "tipo", sí podemos reconocer una serie de películas representativas que responden al tipo de producción especializada que supone la práctica cinematográfica.

3. La palabra vs. la imagen en el cine clásico.

De forma general, en el cine clásico americano la expresión verbal ha dirigido y guiado el desarrollo de la acción, siendo excepcionales aquellos títulos en los que la comunicación oral ocupa un lugar secundario con respecto a los elementos icónicos del lenguaje cinematográfico. En los films en los que la expresión verbal es subordinada a la imagen, el diálogo apenas aporta información que haga avanzar la trama, ni se relatan acontecimientos relevantes ocurridos en off o en la vida pasada del personaje. El avance del relato sería confiado por completo a la capacidad narrativa de la imagen, como verdadera articuladora del sentido del discurso. Entre estas obras merecen ser destacadas algunas de Josef von Sternberg protagonizadas por Marlene Dietrich: *Fatalidad*, *Marruecos* o *El expreso de Shangai* poseen una riqueza visual inusual y una capacidad de *fabulación* muy por encima de las escasas líneas de texto recitadas por los actantes.

El hecho es tanto más destacable por cuanto el melodrama cinematográfico, género al que pertenecerían las obras señaladas, procede en último término de la narrativa y la dramaturgia novecentista, en las que el peso del desarrollo de la acción suele recaer en el discurso oral de los caracteres. Siguiendo la corriente más literaria en cuanto a articulación del discurso y aportación verbal de datos de relevancia argumental se encuentran los melodramas de William Wyler y Joseph L. Mankiewicz. Pese a que una obra de Wyler como *La carta* cuenta con un desenlace prácticamente mudo - en el que la hacendada interpretada por Bette Davis acepta su trágico destino -, no podemos olvidar el peso narrativo de los diálogos en *La loba* o *La heredera*. El

juego en la disposición de acontecimientos en el flujo temporal en Mankiewicz, con discursos desordenados cronológicamente basados en flashbacks y flashforwards y cambios en la focalización, exigen la actualización de entidades responsables de la narración, es decir, narradores que, aun apoyándose en la imagen, desarrollan y hacen avanzar la trama a través de las informaciones verbales que aportan. *De repente, el último verano*, con guión del dramaturgo Tennessee Williams, ejemplificaría también esta afirmación.

Especialmente singulares resultan aquellos títulos que desarrollan un doble discurso de forma paralela: por una parte, cuentan con una trama que sirve de estímulo para el seguimiento de la acción por parte del público, apoyado en un discurso verbal de relieve narrativo; por otra, desarrollan un potente discurso visual que se comunica en un orden más estético y acorde con rasgos cualitativos y artísticos menos obvios. Podemos incluir en este grupo títulos como *Casablanca*, *Lo que el viento se llevó*, *Imitación a la vida* o la filmografía de Hitchcock, formado en el mudo y defensor de los avances en materia de lenguaje visual. *Vértigo* da buena muestra de ello: si bien es cierto que desarrolla una trama de suspense propia del género, el director inglés establece un relato paralelo de una obsesión necrófila sirviéndose del uso de los elementos visuales del discurso.

El *film noir*, por otra parte, presenta un caso discordante con aquello que podría esperarse de él. A pesar de la homogeneidad visual que posee, con una identidad gráfica propia y reconocible, desde un punto de vista narrativo hace avanzar la acción y cuenta para el desarrollo del argumento con un soporte fundamentalmente verbal. Como ejemplo extremo podría ser citado *El sueño eterno*, con una trama enrevesada a causa de su confianza en la descripción verbal de acontecimientos no mostrados, la actualización de los diálogos que versan sobre personajes desconocidos para el espectador y la exposición oral de conclusiones y líneas de razonamiento que explican la causalidad de los hechos.

Como excepciones pueden señalarse *Laura*, en la que Otto Preminger construye otra trama - romántica y morbosa - bajo el relato principal [2], o *El tercer hombre* de Carol Reed, barroca, asfixiante, compleja y moderna, donde la sombra de Orson Welles se encuentra en cada plano.

Por lo que a la comedia respecta, encontramos tanto títulos basados exclusivamente en el gag visual como otros que articulan su humor desde el texto hablado. *Ser o no ser* o *Luna nueva* basarían su comicidad en la comunicación oral entre sus caracteres, pero también presentan escenas en las que los gags son enteramente visuales.

Como caso paradigmático de este paralelismo entre verbo/imagen podría citarse *Sopa de ganso*, que une la verborrea continua de Groucho Marx con la gestualidad de Harpo. Escenas como la hilarante reunión del gabinete de gobierno de *Freedoomia* conviven con otras procedentes del cine mudo, como la confusión de dobles de Groucho ante el espejo.

Puramente visuales en cuanto al desarrollo de acciones resultarían dos films mudos de Chaplin en plenos años treinta, *Tiempos modernos* y *Luces de la ciudad*, en los cuales los rótulos extradiégeticos no dirigen la narración y suponen meros apoyos que contextualizan algunas escenas pero no las explican ni condicionan.

En un nivel intermedio entre preeminencia visual o verbal podrían encontrarse *La mujer del año*, *El hombre tranquilo* o *El apartamento*, comedias en definitiva que no basan su humor en la exageración de tipos ni en la puesta al límite de situaciones, sino que poseen un carácter más pausado y coherente con su intención de realismo.

Dentro del western destacaremos aquellos dirigidos por John Ford, como *La diligencia*, *Pasión de los fuertes* y *Centauros del desierto*. En ellos, en un grado mayor que en los westerns de Hawks o de Mann, se articula la narración desde una lógica visual, relegando a un segundo término la influencia del lenguaje oral en el desarrollo de acontecimientos.

El musical subordina igualmente toda expresión verbal a la imagen. Concebido como espectáculo de música, luz, color, coreografía y efectismo fastuoso, el fondo argumental que hace uso activo de la palabra para desarrollar la sucesión de acciones no deja de ser una mera excusa dramática puesta al servicio de los números musicales [3]. Se explica así la frecuente "ingenuidad" y simpleza de los argumentos del musical clásico, centrados por lo general en la relación romántica entre dos personajes de sexo opuesto. La banalidad del discurso verbal es puesta en evidencia en la parodia que *Cantando bajo la lluvia* hace de los rodajes de los primeros films sonoros.

En el cine de aventuras es posible encontrar diferentes gradaciones de dependencia o subordinación de la expresión verbal a la imagen en cuanto a desarrollo narrativo del relato. En este sentido, *Ben-Hur* supone un paradigma del género que podría recoger todas las observaciones pertinentes en el aspecto comentado. Así, el relato del antiguo señor judío que busca vengar el trato injusto al que ha sido sometido él y su familia alterna escenas de evidente potencia visual (como la secuencia en las galeras o la carrera de cuádrigas) con otras de mayor preeminencia verbal, por cuanto desarrollan el componente melodramático de la historia.

Podemos llegar a la conclusión de que la expresión verbal queda subordinada a la imagen en aquellas narraciones fuertes [4] que centran su atención en la exhibición de la acción física, independientemente del género en el que se inscriban. Puede ser el caso del musical o la comedia pero también del melodrama o el western: la espectacularidad de las escenas o su poder narrativo determinarán este hecho.

Las historias que valoran la capacidad de recreación de la palabra y su función como instrumento de relación entre personajes contarán por lo general con caracteres complejos y dimensionales que harán uso del discurso oral para hacer explícita su problemática y aquellos conflictos que les otorgan volumen en su construcción.

4. El discurso oculto.

Toda comunicación lleva implícitos unos contenidos adicionales enunciados de forma subconsciente. De hecho, el análisis de cualquier escena cinematográfica podría llevarnos a una amplia interpretación acerca de la intencionalidad oculta en cada palabra y cada gesto del personaje. En todo caso, en líneas generales, la incidencia del *subtexto* [5] en los relatos y la influencia en su desarrollo es muy leve en la cinematografía clásica estadounidense. Las razones pueden hallarse en la evidencia del contenido del discurso verbal del personaje, así como en su funcionalidad: el diálogo o la narración en *off* poseen por lo general un propósito concreto que cumplir que prima sobre el *subtexto*.

No ocurriría así en títulos como *Margarite Gautier*, *La loba*, *La costilla de Adán* o *Encadenados*. En *Margarite Gautier* Greta Garbo interpreta a una frívola francesa obligada a sacrificarse y negarse al amor verdadero. Aunque mienta y oculte sus sentimientos a su pareja, el espectador conoce el *subtexto* de sus afirmaciones y por ello percibe su sufrimiento y dolor, lo que potencia la emotividad del relato.

La loba también presenta un personaje (Regina, Bette Davis) cuyo cinismo y frialdad emocional son potenciados por un *subtexto* divergente con la intencionalidad de sus palabras. El sarcasmo es perceptible después de que uno de sus hermanos le incite a expresarse sonriendo; Regina sonríe forzosamente en una situación que no lo requiere.

Las miradas entre esposos en *La costilla de Adán* evitan frases innecesarias. Su diálogo se produce desde el conocimiento que del *subtexto* de las expresiones tienen uno y otro. Citaremos en último lugar *Encadenados*, en la que Alicia Huberman (Ingrid Bergman) debe ocultar sus verdaderas pasiones y subyugar su voluntad a la del antagonista. La disconformidad que subyace bajo su comportamiento es perceptible por el espectador.

El *subtexto* supondría por tanto una fuente adicional de información caracterizadora del personaje, siempre que cumpla el requisito de la correcta decodificación por el espectador. En el caso de que éste ignore las verdaderas intenciones de los sujetos narrativos, el sentido del *subtexto* quedará oculto, tal y como ocurre en *La carta*. Aquí, Leslie Crosbie (Bette Davis) engaña al espectador al encubrir los verdaderos motivos que le llevaron a asesinar a su amante. En cualquier caso, Wyler proyectará una sombra de ambigüedad sobre el personaje que irá creciendo progresivamente.

El relieve del *subtexto* se inscribirá en un sentido más general dentro de un uso del lenguaje para mentir u ocultar información. El género en el cual la influencia de la mentira será mayor en el desarrollo de la trama será el melodrama. Aquí, los héroes y heroínas suelen ocultar sus verdaderos sentimientos hacia el personaje por el que se sienten atraídos, como ocurre en *Casablanca*, *Lo que el viento se llevó* o *Marruecos*. Con frecuencia, este encubrimiento de los sentimientos amorosos suele ir asociado a un sacrificio: las circunstancias dramáticas obligan a la heroína a negarse a sí misma y a su felicidad, caso de *El expreso de Shanghai*, *La Venus rubia*, *La heredera*, *Tú y yo* o *Margarite Gautier*.

El relieve de la activación de un discurso falso por parte de un actante trasciende el melodrama y llega a las subtramas románticas de todos los géneros. Ocurre en el *film noir*, con títulos como *Gilda*, *Perversidad* o *Perdición*, en los cuales la mentira procede de alguno de los amantes protagonistas, por lo general implicado en algún comportamiento criminal. La ocultación de la verdad, por otro lado, formaría parte del oficio de gánsteres y espías; en *Scarface*, *el terror del hampa*, Tony Camonte acude conmovido a los funerales de sus víctimas; *Fatalidad*, *Encadenados* o *Con la muerte en los talones* presentan sujetos obligados a desempeñar una función de espionaje del antagonista ante los que simulan otra identidad.

En la comedia la información velada se activa en films como *Ser o no ser*, *El bazar de las sorpresas*, *Luces de la ciudad* o *El hombre tranquilo*. En *Ser o no ser*, la actriz de teatro interpretada por Carole Lombard esconde a su marido la relación con un admirador, al tiempo que todos los personajes deben ocultar su identidad ante el enemigo alemán. *El bazar de las sorpresas* articula su trama a partir de la relación postal

entre dos empleados en la que uno de ellos se esconde bajo el anonimato. En *Luces de la ciudad*, su protagonista (Charles Chaplin) simula ser millonario ante la joven vendedora de flores. Por último, *El hombre tranquilo*, con John Wayne al frente, oculta su traumático pasado como boxeador.

Dentro del western podemos destacar a dos de los tipos interpretados por James Stewart: en *Winchester 73*, la relación de parentesco entre protagonista y antagonista es desvelada en la última parte del film, del mismo modo que es hecha explícita la vida pasada del antiguo militar en busca de venganza en *El hombre de Laramie*.

Independientemente del género en que se inscriba el héroe, podemos observar una relación entre engaño u ocultación de información y dimensionalidad en la construcción de aquel. Aunque no todos los personajes que mientan a otros sean redondos, sí parece existir una proporción estimable en el caso inverso: los sujetos narrativos complejos tienden a incurrir en un comportamiento socialmente reprochable como la mentira. Poseerán motivaciones que justificarán tal actitud, con lo cual será necesaria la transmisión de una mayor cantidad de datos, hecho que, en consecuencia, repercute en su adquisición de volumen.

La relación de la caracterización del agente de la acción con el empleo del lenguaje y su capacidad de expresión nos permitirá evaluar su personalidad como comunicativa o no. El cine ha articulado personajes poco comunicativos en construcciones identificadas con el estereotipo del *tough guy* (tipo duro) y la *femme fatale*: marcados por un estigma social, sus relaciones con el resto de actantes del relato no son por lo general buenas ni profundas, permaneciendo aparentemente al margen de cualquier tipo de necesidad afectiva que condicionara su autonomía. Representan de modo inequívoco este rol las heroínas interpretadas por Marlene Dietrich en los films de Josef von Sternberg. Dietrich, en *Marruecos*, adquiere así un aura de misterio, *glamour* e inaccesibilidad.

Entre los personajes masculinos menos comunicativos destacan aquellos interpretados por Humphrey Bogart en los films de John Huston, en los que el protagonista es un individuo solitario, poco expresivo e inflexible en cuanto a la ocultación de sus emociones. La excepción la constituiría el comerciante al que da vida Bogart en *La Reina de África*, mucho más relajado y abierto en su relación con el personaje de Katherine Hepburn.

Como casos singulares de discrepancia en este sentido entre narración o descripción del héroe y la exhibición del mismo en el discurso podemos señalar *La condesa descalza* y *Rebelde sin causa*. En *La condesa descalza*, María Vargas es retratada por los focalizadores de la historia como una artista misteriosa, reservada y con graves problemas de comunicación. Este carácter queda patente en los muchos y profundos secretos que la estrella guarda, si bien María se comunica con el director caracterizado por Bogart con plena y total confianza, con lo cual su aparente incomunicación no es contrastada por el discurso.

El caso es similar en *Rebelde sin causa*, donde Jim (James Dean) es sistemáticamente descrito por otros caracteres como un joven insociable, de trato dificultoso y poco dado a la comunicación verbal con sus compañeros y familiares. De cualquier forma, el personaje es mostrado expresándose con sinceridad con sus nuevos amigos y su padre, así como con el policía que le interroga en la primera secuencia del film.

La importancia del *subtexto* se incrementará en las narraciones que dispongan de agentes de la acción caracterizados por su escasa capacidad de comunicación: el sujeto se expresará a través de su *gestualidad* y del sentido subyacente a sus expresiones antes que por la frecuencia o la intensidad de sus comunicaciones verbales con otros actantes.

5. Funciones del diálogo en el discurso clásico.

Con respecto a la función que cumple la comunicación oral en el relato fílmico, podríamos recurrir a aquellas establecidas por lingüistas como Jakobson, si bien éstas no se ajustan a las características del discurso audiovisual de ficción. Enumeraremos aquellas cuatro funciones que con mayor frecuencia e influencia son actualizadas por los actantes del relato. Las dos primeras serán eminentemente narrativas y se hallarán al servicio del desarrollo de la línea argumental. Las siguientes contribuirán a la construcción del personaje y lo definirán en su relación con otros sujetos de la acción.

Éstas son las funciones que, a nuestro juicio, la expresión verbal cumple en el relato cinematográfico clásico:

1) La descripción o narración de una situación previa a la transformación que implica toda narración, como función propia del narrador o del localizador del relato.

Pueden resultar representativas con respecto al juego de narradores y cambios de focalización *La condesa descalza* y *Eva al desnudo* de Mankiewicz. En *La condesa descalza* se alternan tres narradores homodieéticos intradieéticos que van dando cuenta de la tumultuosa vida de María Vargas (Ava Gardner), informando acerca de hechos no mostrados visualmente y estableciendo premisas iniciales (coordenadas espacio-temporales, personajes, relación y conflictos entre ellos) previas al desarrollo de la propia escena.

Eva al desnudo también alterna tres narradores homodieéticos intradieéticos que focalizan la narración, con lo cual la historia de Margo será ofrecida también desde varios puntos de vista. Similar en cuanto a estructura es *Cautivos del mal*, en la que Minnelli ofrece un retrato de un carismático productor por parte de tres narradores autodieéticos. El referente en todos ellos, aunque en los límites del concepto de "clásico", podría suponerlo *Ciudadano Kane* de Welles. Destacaremos en último lugar el narrador de *El crepúsculo de los dioses*, que cuenta con la particularidad de tratarse del relato verbal de los hechos expuesto por un personaje, el protagonista, tras su muerte.

La función de descripción de una situación puede ser llevada a cabo por caracteres de la historia sin necesidad de la actualización de la figura del narrador. En estos casos, los sujetos expondrían a través de su discurso oral las premisas que condicionarán su acción.

Podría ser éste el caso de las películas de intriga en las que el espectador posee mayor cantidad de información que el protagonista gracias al diálogo entre otros personajes en una escena en la que no se halla presente el protagonista. *Con la muerte en los talones* presenta iniciada la trama principal una escena en la que un grupo de personajes explica en una reunión el error cometido en la confusión de la identidad del héroe. De tal forma se juega con el suspense antes que con la sorpresa.

2) La aportación de información necesaria para el desarrollo de la trama. Pese a la insistencia de los manuales de creación del guión cinematográfico en la necesidad de desarrollo de la acción mediante el discurso visual y no el oral, esta función es la más habitual de todas.

La influencia de la información aportada verbalmente en la acción es frecuente en el melodrama, en el que el héroe o heroína conoce al tiempo que el espectador datos decisivos para el desarrollo de la trama. Expuestos de este modo se justifican las reacciones contundentes de los héroes y los puntos de giro argumental. Pueden servirnos como ejemplos en este sentido *Jezabel*, *Lo que el viento se llevó* o *Qué bello es vivir*, en las que gran parte de los factores decisivos y condicionantes de la acción proceden de su exposición verbal por parte de los propios actantes.

Esta función es usual también en el cine negro, con un peso del desarrollo verbal de la acción determinante en títulos como *El halcón maltés* o *El sueño eterno*. Los detectives interpretados por Bogart conocerán mediante discursos orales informaciones fundamentales para la resolución del caso investigado.

En géneros como la comedia, el musical o el cine de aventuras, la exposición verbal de hechos sostiene la línea argumental y permite otorgarle una mayor atención a acontecimientos en los que la expresión verbal queda subordinada a la imagen; estas escenas más "visuales" desarrollan por lo general gags, números musicales o hechos de acción física.

3) La caracterización del personaje. La construcción del personaje también es realizada a partir de su forma de expresión verbal. Antes que por el contenido de sus elocuciones, el sujeto puede revelar su personalidad a través del modo en que se comunica.

Los personajes interpretados por Dietrich en los films americanos de Sternberg poseen una lenta cadencia en el ritmo de su conversación que manifiesta su seguridad a través de la contundencia de sus frases, su agudeza e inteligencia y la disconformidad con su entorno, al que desafía y seduce simultáneamente.

Las heroínas del melodrama de época, como en *Jezabel* o *Lo que el viento se llevó*, pueden ser corteses y hacer uso de unos modales aparentemente formales, pero lo hacen de tal forma que exhiben su rebeldía, su ingenuidad y su carácter infantil y caprichoso. El mismo modelo algo más adulto es representado por Bette Davis en *Eva al desnudo*, donde el discurso oral manifiesta el verdadero estado emocional que cree ocultar.

Entre los personajes de sexo masculino, podemos destacar aquellos interpretados por James Dean en *Al Este del Edén* y *Rebelde sin causa* y por Bogart en sus films pertenecientes al *film noir*. El primero muestra toda su emotividad, inestable y abrupta, en cada una de sus frases. El segundo, en el extremo contrario, hace gala de su impassibilidad, dureza e insensibilidad: sus frases, contundentes, concisas, esquivas y ásperas así lo manifiestan.

Pero no sólo nos quedamos con los factores no verbales, el héroe habla de sí mismo, de sus motivaciones y sus objetivos, al tiempo que los demás caracteres también precisan sus rasgos a través de sus sentencias. En este último sentido podemos citar varios ejemplos; Rick en *Casablanca* es definido continuamente por los

demás personajes con afirmaciones del tipo: "Sospecho que bajo esa cínica concha hay en usted un sentimental" o "Rick es absolutamente neutral en todo, incluidas las mujeres", hechas por el inspector de policía francés (Barton MacLane).

Otro personaje masculino secundario, en este caso el antagonista, dice del detective Sam Spade, también caracterizado por Bogart en *El halcón maltés*: "Tiene usted un carácter muy violento", "Es usted extraordinario, ya lo creo, nunca se sabe lo que va a decir o hacer, pero sí se sabe que sin duda será algo extraordinario" o "Usted es mi hombre, va directamente al grano, no se anda con rodeos".

El padre de *La heredera* describe a ésta como "una criatura mediocre e indefensa, sin la menor seguridad en sí misma". Un personaje de la complejidad de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* será definido por Rhett Butler en varias ocasiones: "Egoísta hasta el fin", "Sigues siendo una hipocritilla", "Yo no soy un caballero, ni tú una señora".

Uno de los más agudos retratos es el efectuado por Vivien (Lauren Bacall) acerca de Marlowe en *El sueño eterno*, en el cual lo compara con un caballo de carreras: "No le gusta que le clasifiquen. Le encanta arrancar fuerte, abrirse camino, tomarse un respiro en la segunda vuelta y volver relajado a casa".

4) Relaciona entre sí a los personajes de la narración y manifiesta la naturaleza de esta intercomunicación. Los personajes cinematográficos hacen uso de la lengua para comunicarse e interactuar.

Las escenas que en este sentido son capaces de crear mayor tensión son aquellas en las que el lenguaje se convierte en un instrumento de seducción o de enfrentamiento entre los agentes de la acción. Son destacables las escenas de seducción en *Perdición* o *Ninotchka*, donde parece negociarse verbalmente las condiciones de un posterior encuentro sexual.

La dialéctica verbal entre tipos se exagera en los casos en que la seducción se realiza a través de un aparente enfrentamiento en el cual cada uno de los miembros de la pareja intenta mostrar su superioridad en ingenio y donaire a través del lenguaje. Encontramos escenas altamente representativas de este cruce de afiladas aserciones en *Luna nueva*, *Tener y no tener*, *El sueño eterno*, *Gilda* o, parodiándolas, *Una noche en la ópera* y *Sopa de ganso*. En estos films contactan por lo general caracteres masculinos insensibles y duros (*tough guys*) con mujeres seductoras y misteriosas (*femme fatale*). Los diálogos son mordaces, las réplicas ácidas y la alta velocidad en el ritmo de diálogo prácticamente una constante definitoria tanto de los protagonistas como del género negro.

Podemos concluir que la comunicación verbal en el cine clásico se define por su funcionalidad narrativa, como recurso capaz de acelerar el desarrollo de los acontecimientos en el relato, si bien posee una capacidad de caracterización del agente de la acción que no debemos ignorar. La extrema funcionalidad tanto del contenido de las informaciones transmitidas verbalmente como del modo en que éstas son comunicadas hacen del diálogo cinematográfico un discurso extremadamente elaborado y artificial que no puede compartir las funciones que se le suponen al lenguaje en un sentido más tradicional.

Notas

[1] Chatman afirma que "si aplicamos a los personajes las leyes de la psicología de la personalidad, debería ser algo que hacemos conscientemente, no simplemente porque no hemos pensado en otras alternativas. En la actualidad el concepto de 'rasgo' es casi lo único que tenemos para la discusión del personaje. Sin embargo, se debe insistir en que es una convención (y no una inevitabilidad) el transferirlo a los seres ficticios. La teoría necesita permanecer abierta a otras posibilidades que podrían ajustarse mejor a los requisitos de la construcción narrativa" (Chatman, 1990:116).

[2] Mantenemos que *Laura* narra la historia de una obsesión necrófila, la del detective investigador del caso por la supuesta víctima. Aunque no explícito, la sensibilidad y delicadeza en el tratamiento de las emociones y las relaciones entre personajes argumentan este doble discurso que comentamos: por una parte, la narración de intriga, a nivel verbal; por otra, el melodrama romántico, a nivel icónico.

[3] Las obras protagonizadas por Gene Kelly plantean una mínima línea argumental que justifica la sucesión de números de coreografías y canciones. La última parte de *Un americano en París*, con una secuencia musical de quince minutos de duración, podría ejemplificarlo. *Invitación a la danza*, dirigida por el propio Kelly, lleva al máximo esta premisa.

- [4] Entendemos narración fuerte en el sentido que lo hacen Casetti y Di Chio, es decir, como régimen que pone el énfasis sobre un conjunto de situaciones bien diseñadas y entrelazadas entre sí en el que desempeña un papel fundamental la acción, ya sea como forma de respuesta de un personaje ante el ambiente o como intento de modificar las cosas, es decir, como nexo entre los elementos constitutivos de una situación y como transición entre las distintas situaciones (Casetti y Di Chio, 1991:211).
- [5] Linda Seger define el *subtexto* como la representación de aquellos instintos y propósitos subyacentes que resultan obvios al espectador aunque no a los propios personajes (Seger, 2000:131).

Bibliografía

- Blacker, R. I. (1993): *Guía del escritor de cine y televisión*. Universidad de Navarra, Pamplona.
- Bordwell, David (1995): *El significado del film*. Paidós, Barcelona.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1998): *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona.
- Comparato, Doc (1992): *De la creación al guión*. Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE.
- Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus, Madrid.
- Chion, Michel (1998): *Como se escribe un guión*. Cátedra, Madrid.
- Dyer, Richard (2001): *Las estrellas cinematográficas*. Paidós, Barcelona.
- Field, Syd (1995): *El libro del guión*. Plot, Madrid.
- Montes, Gustavo: "El silencio en el diálogo cinematográfico", en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 2009, número 9. Disponible en Internet el 11-10-2009 en: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2009/GustavoMontes.pdf>
- Onaindia, Mario (1996): *El guión clásico de Hollywood*. Paidós, Barcelona.
- Seger, Linda (1991): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Rialp, Madrid.

© José Patricio Pérez Rufí 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

