



El lienzo interno:
pinceladas pragmáticas y cromatismo gráfico
en *Psycho*, de Alfred Hitchcock

María del Carmen Garrido Hornos

Universidad de Jaén
mghornos@ujaen.es

Resumen: Lejos de anidar en el olvido de generaciones que experimentaron el pánico en su estado puro, *Psycho* (*Psicosis*, 1960) ha supuesto todo un legado de especulación analítica para posteriores estudiosos de la materia fílmica y de la iconicidad y simbología hitchcockiana que su esencia encierra.

Adhiriéndonos a tales grupos exegéticos nos cuestionamos en las presentes líneas si la propia interacción entre los personajes protagonistas, Marion Crane y Norman Bates, no es en sí todo un símbolo, algo más que mero engranaje verbal. ¿Cuáles son las implicaturas que laten tras el complejo significativo de sus turnos de habla? ¿Qué resonancias y codificación de sentidos más soterrados acompañan al mensaje textual del coloquio?

Preguntas como éstas nos abocan a un estudio detallado de la afamada escena del diálogo en el salón, no sólo desde el punto de vista de su contenido verbal, sino también focalizando el alcance del aparato “imagen” que tan lúcidamente manipula el cineasta inglés.

Palabras clave: Implicatura conversacional, kinesis, proxémica dialogística, angulación y encuadre cinematográficos, sintaxis de planos fílmicos.

No podría comprenderse entramado fílmico alguno sin la bipolar cooperación de los dos dispositivos que constituyen su esencia: imagen y lengua. Resulta fundamental, por ende, la adecuación de los dos componentes -apoyados, asimismo, por los subcomponentes que conforman su naturaleza-, pues, bien sabido es que, de acuerdo a la condición del género cinematográfico, lo que la imagen representa no ha de ser reiterado por el diálogo y viceversa.

Esta correspondencia entre mensaje visual y mensaje textual que singulariza a todo complejo fílmico se materializa de forma excelsa en la cinta de Alfred Hitchcock, *Psycho* (*Psicosis*, 1960), cuya conocida secuencia del coloquio en el salón se caracteriza por un recelo estilístico típicamente hitchcockiano: angulaciones tergiversadas y encuadres imposibles; inclinaciones gráficas particularizadas; códigos de iluminación sutilmente manipulados; vacíos sonoros...

Pero, necesario es apuntarlo, no sólo en un mero despliegue de medios técnicos asienta la secuencia la factura epicéntrica de su contenido, pues opera en ella también de forma consciente y significativa la riqueza lingüística del desarrollo dialogístico. El diálogo -en términos generales- es discurso ficticio productor de actos de habla imaginarios, un elemento integrado en el *código intrafílmico* -como Odin denominase a toda la red de signos cinematográficos (en Báiz Quevedo, 1997: 244)- que materializa la representación, anulando la necesidad de narraciones en “off” -o enunciaciones fuera de encuadre-, así como de elementos didascálicos. Su finalidad primera es la caracterización realista de los personajes mediante el idiolecto -modalidad de la lengua usada por cada hablante-, algo que a su vez revela características como la competencia lingüística o las apoyaturas kinésicas de las que el emisor se vale [1].

En el caso concreto de la escena motivo del presente análisis, la preocupación inicial por la cortesía verbal -inquietud lingüística de la que ya dieran cuenta estudiosos como R. Lakoff, G. Leech, P. Brown o S. Levinson- da progresivamente paso a actos de habla con implicaturas conversacionales y kinésicas de peso. La ruptura del Principio de Cooperación con alguna cuña interpretativa que atenta contra el referente conversacional -máxima de relación- o representa materializaciones

lingüísticas ambiguas -máxima de modo-, tanto como la sensibilización por la proxémica y la distancia social entre los interlocutores son, entre otros, elementos enriquecedores del mensaje lingüístico y comunicativo en la escena.

En definitiva, será la nuestra una aproximación que comporte una dilucidación pragmática de los enunciados lingüísticos junto a una revisión semiótica de aspectos técnicos, todos ellos estrechamente enlazados. Nuestro método quizás sea deudor de la concepción de Charles Morris, quien expuso que:

Pueden estudiarse las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables. Esta relación recibirá el nombre de *dimensión semántica de la semiosis* (...). Pero el objeto de estudio también puede ser la relación de los signos con los intérpretes. En este caso, la relación resultante se denominará “dimensión pragmática de la semiosis”. (1971: 31)

Ni que decir tiene que si nos ocupamos de la pragmática en alguna de sus dimensiones, estaremos hablando de comunicación y de todos sus componentes intrínsecos, elementos que -como veremos de forma práctica- incidirán directamente en el diálogo entre los personajes. M. V. Escandell Vidal [2] proporciona una definición de pragmática muy ilustrativa como disciplina que estudia el lenguaje desde la perspectiva de la interacción:

La pragmática (...) es una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical: nociones como las de *emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto verbal, situación o conocimiento del mundo* van a resultar de importancia capital. (1993: 33)

Efectivamente, tales términos son de prima importancia en una conversación, especialmente porque ésta no es sino intercambio de información, una información que requiere -como Escandell indica- un “conocimiento del mundo”, una gnosis común, lo que la estudiosa denomina “información pragmática” o “conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal” (1993: 37). Los interlocutores precisan un conocimiento universal del mundo -subcomponente general-, un conocimiento derivado del contexto comunicativo -subcomponente situacional- y un conocimiento de todo lo que atañe a las expresiones lingüísticas objeto de intercambio en el enunciado precedente -subcomponente contextual. La amalgama de tales cogniciones junto con los otros factores relacionales que observaremos empíricamente hacen posible el acto comunicativo y trascienden el mero intercambio físico de mensajes, optimizando la calidad del discurso.

Todo este entramado no es sino compendio de elementos que, en puridad, operan en estrecha colaboración con la imagen, lenguaje que es en sí mismo, signo semiótico, icono objetivo, como apuntan Casetti & Di Chio [3]. MacCabe [4] indica además -muy en la línea de lo referido- que “la cámara nos muestra lo que pasa, nos dice la verdad sobre la que podemos sopesar los discursos” (1974: 10). En opinión de este crítico, el personaje de los filmes clásicos habla, cierto es, pero su discurso viene necesariamente estructurado por un equivalente del metalenguaje novelístico, correlato que no es otro que la cámara misma. En este sentido, la lente captadora de planos adquiere un rol preponderante en cualquier filme: es ella la que, con personalidad propia, garantizará la verdad ante un discurso hablado. En resumen, el espectador puede ser traicionado por la palabra del actante, pero nunca por la realidad que la cámara ilustra. Tal vez Norman da cuenta ante su interlocutora de una realidad fingida, pero la veracidad de la imagen demostrará la auténtica realidad subyacente.

De ahí nuestro interés por el grafismo y técnica en *Psycho*, tanto como por el territorio especular en el que reverberan sus valores más trascendentales. Buscamos la dilatación investigadora en su proceso de creación y recreación, pues no nos basta con considerar la imagen en la obra hitchcockiana como mero icono semiótico. Tras su materialización se halla también la inexcusable noción de nuestra unidad básica de análisis, el plano como enmarque formal de lo representado:

[S]e podría hablar de cine sin mencionar nunca el *plano*: bastaría con hablar de la *imagen*. Pero la imagen no cuenta nada acerca de lo sucedido durante su elaboración. El plano, en cambio, encarna aquello que, en la película, remite a la realidad del rodaje, a la presencia real del espacio y de cuerpos situados delante de la cámara y cuya huella capturó la película entre el arranque del motor y su detención; remite a la duración de esa presencia y a los tijeretazos del montador, que recortan esa duración y fijan los límites temporales del plano. (Siety, 2004: 12-3)

A la luz de este aserto, acierta también Dominique Villain (1997: 103) al afirmar que el director inglés conocía perfectamente los entresijos de la cámara y, consecuentemente, creaba imágenes, expresa y expresivamente, para ésta. Su sensibilización por un efecto siempre objetivo dictaba la fotográficidad de escenas que en plató pudieran deformar la realidad, pues la verosimilitud de lo que se fraguaba en el decorado no era para el cineasta finalidad primaria. Lo realmente importante era la porción de espacio que se vería finalmente en el encuadre y, por ende, en la pantalla [5].

Dicho esto, no nos extraña que una intención esencialmente organizativa y rectora dicte la naturaleza del primer plano en la escena del diálogo. El espectador se adentra en el salón y, antes de acceder a las interioridades de los personajes, debe explorar el entorno físico que los circunda y contiene. Una lámpara, un teléfono, un aparador con velas, un pequeño mueble librería, cuadros, retratos y aves disecadas por doquier, todo un despliegue de códigos de iconicidad semióticos que Hitchcock no se para a detallar. Habrá de ser el espectador quien, por medio de los sistemas de correspondencia entre los rasgos icónicos y los rasgos semánticos de los elementos de atrezzo [6], identifique las figuras y medios de expresión en pantalla y otorgue cierto sentido a su representación. Además, la disposición que estos elementos tienen dentro del ámbito de la imagen determina en gran medida la composición fotográfica de la que el cineasta se vale. En otras palabras, Hitchcock emplea tendenciosamente un plano medio largo de orientación diagonal que recoge, en escasos doce segundos, todo el entramado decorativo y revela al espectador la ubicación que ambos personajes tendrán en la escena. En efecto, y aunque tal imagen pueda antojársenos vacía de significación, simple panorámica del “tableau vivant”, ya el hecho mismo de describir gráfica y visualmente la disposición espacial de los participantes en el coloquio es elección operativa, pues este aspecto repercutirá en el desarrollo del mismo.

Ciertamente, Marion no habría reaccionado del mismo modo desde los inicios de la secuencia si Norman, un perfecto desconocido con el que se acaba de encontrar, hubiese tomado asiento cerca de ella. De igual forma, habría sido una insólita osadía por parte de la huésped situarse a centímetros del anfitrión y, si así lo hubiese hecho, posiblemente éste último habría erigido una barrera humana con sus extremidades en un intento de cercar su territorio privado -algo que, en cierto modo, ya hace enlazando sus manos, aunque tal gesto pueda tener otra connotación, como veremos más adelante.

Hablamos, en términos generales, de la distancia establecida entre dos individuos en cualquier acto comunicativo. Esta asfixia física que padecen tanto Norman como Marion durante el marcaje y tanteo del diálogo, este efecto de apropiamiento del

espacio que les rodea, es lo que el antropólogo Edward Hall [7] denominó “proxémica”, concepto cuya viabilidad de aplicación en nuestro estudio es obvia. Para Hall, existe un sentido latente tras el modo en el que el hombre estructura inconscientemente el microespacio. El grado de proximidad en un intercambio comunicativo puede ser ya en sí mismo índice significativo, puesto que las personas interaccionan valiéndose además de las palabras, de aspectos tales como el tacto, el olor, la variación en la temperatura corporal y/o el color de la piel, el ritmo respiratorio, etc. Obvio es que Marion siente plenamente esa química afectiva al compartir tal intercambio de sensaciones y proyección común de interpelación con su pareja -algo que se hace explícito en la escena de apertura de la cinta con Loomis y Crane tendidos en la cama-, pero, natural e indiscutiblemente, no despierta Norman en ella la misma fogosidad ni la misma desazón. El espacio comunica, nos aporta cierta información, incluso nos augura futuras reacciones; no nos sorprende, por tanto, que Hitchcock ubique a los personajes en un esquema espacial transparente; en el tenebrismo y la gelidez de la fotografía, marcas tales como el enclaustramiento físico y psicológico, así como dialécticas emocionales y soterradas trazas, vienen a desvelar el papel de cada uno.

Sea como fuere, los dos personajes se encuentran ya situados y parece ser ahora competencia del anfitrión despertar el interés comunicativo iniciando la conversación con un tema de explícita relación con el marco escénico:

NORMAN:

It's all for you. I'm not hungry. Go ahead. (*delightedly watching her eat*)
You-you eat like a bird.

Desde un punto de vista pragmático, es evidente que el emisor aguarda una respuesta de su interlocutora, pues se trata de un referente temático sobre el que ambos pueden departir expeditamente. Norman ha emitido un mensaje cuyo significado, sin requerir explícitamente una respuesta inmediata por parte del receptor -recordemos que se trata tan sólo de un enunciado de naturaleza referencial- despierta cierta sensibilización en la competencia comunicativa de la interlocutora. El potencial asesino deduce que el contenido de su enunciado puede ser material fácilmente manipulable en el intercambio de palabra, cuestión que la invitada infiere, además, de inmediato:

MARION:

(*nodding to the stuffed birds*) You'd know, of course.

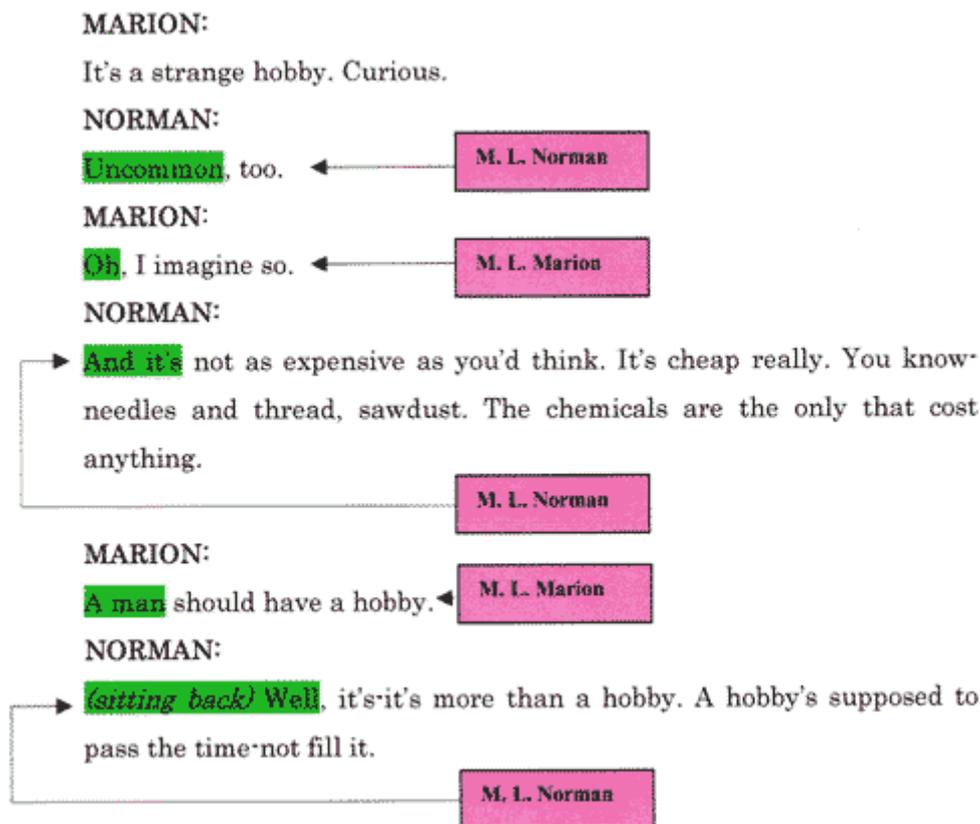
Sabemos que Marion alude con su acto de habla a los pájaros que decoran macabramente la habitación y tal asociación latente no es gratuita. Por la apoyatura kinésica del gesto que ella articula, tanto espectador como interlocutor descifran un mensaje lingüístico que, tal vez de otro modo, resultaría incomprensible. El significado del enunciado, por supuesto, es dependiente del contexto en el que se desarrolla, pero además, el movimiento realizado por Marion tiene una función deíctica clara, sustitutiva de una explicitud demostrativa [8]. La imagen es, en este punto, decisiva para la decodificación de la locución, de ahí que Hitchcock altere el encuadre antes empleado en pos de una sustanciación visual más concreta y particularizada.

Es por esta inicial y categórica vertebración de lo visual y lo lingüístico que la disposición de los personajes en escena deja de ser aspecto significativo; el espectador precisa ahora de una alteración sustancial en la organización de la perspectiva, un código de composición fotográfica más concreto, un encuadre nuevo. La información visual que el cineasta aporta se materializa en un plano medio largo de la actriz para facilitar una imagen que suponga en sí misma un enfoque objetivo y subjetivo, una proporción media, una determinación lo suficientemente cercana y

enfática como para compendiar el sentido que el emisor da a gestos y enunciados, a la vez lo suficientemente aséptica como para no implicarse de modo intimista en ellos. En otros términos, con un encuadre de las características intrínsecas del plano americano, el director sigue dando idea de ese alejamiento social entre los individuos en escena y aporta perspectivas objetivas y reales de sus actos comunicativos. Así, implicado en una búsqueda de continuidad y reiteración técnica, y hasta cinco minutos más tarde, el esquema gráfico que el cineasta empleará asienta sus bases en el uso de intermitentes planos medios largos -casi planos americanos-, una auténtica yuxtaposición en la sintaxis gráfica. Observemos este punto en el siguiente esquema que pretende ilustrar la intervención de Norman [9]:

El esquema técnico de este turno de habla -y de los siguientes, como veremos a continuación- responde a una estructura **A, B, A, B** -siendo "A" plano americano de Norman y "B" plano americano de Marion- con dos intencionalidades bastante concretas: la alternancia de planos en el montaje [10] permite a Hitchcock evitar la fatiga del espectador durante la disertación poco relevante de Bates e involucra visualmente a la interlocutora. Por otro lado, también persigue el cineasta una función eminentemente fática, certificando el "continuum" o la ilación en la evolución dialogística. Esta inclusión de la receptora es subrayada por el uso de un código sonoro bastante significativo: la voz "offscreen" [11] -o voz fuera de plano- de Norman al final de la intervención. "Sólo se puede hacer eso con los pájaros porque adquieren cierta pasividad disecados", dice la voz de Norman mientras Hitchcock se preocupa en encuadrar a una Marion entretenida con la preparación de su sándwich. Con una conjunción mitad causal, mitad aditiva -empleando términos de Fowler (1996: 84-91)-, Norman lleva al espectador al terreno de la ambigüedad, que permanecerá inalterable durante toda su disertación. En efecto, las referencias anafóricas y catafóricas que el antagonista empleará a lo largo de sus intervenciones fomentarán esta oscuridad visceral: "I hate the look of beasts when *they* are stuffed", "I can't do *that*", "*They* are kind of passive". La interlocutora, tanto como el espectador, llegan a comprender que tras tales referencias late un sentido oculto. Después de todo, el pasatiempo del joven Bates como taxidermista no se limita al uso exclusivo de aves para su consumación.

Así continúa el coloquio entre ambos interlocutores:

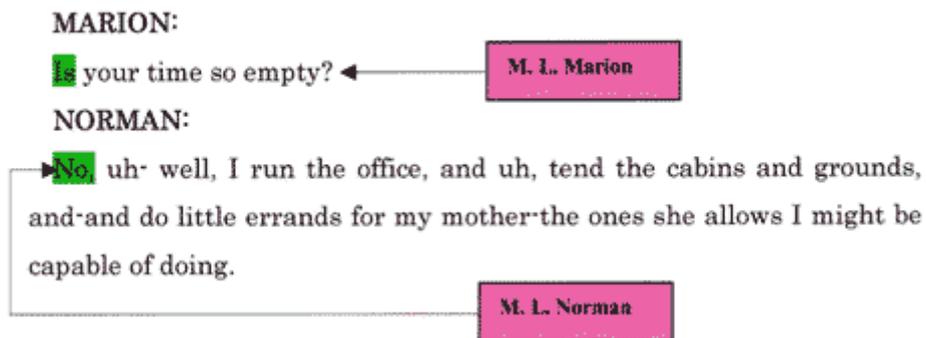


Si atendemos a estas últimas intervenciones obviando el contexto, podríamos deducir que las aportaciones tanto de emisor como de receptor parecen las propias de una escena de familiaridad constatada, que podrían darse entre hijo y madre, para ser más concretos. Percibimos cierta vaguedad o intrascendencia en el contenido de los enunciados, mensajes que, en realidad, no quieren decir nada, como la naturaleza de esas largas parrafadas de niños que apenas han aprendido a hablar y buscan la atención de sus madres con intervenciones confusas. Aquí, el rol de Marion rememora la paciente escucha de una progenitora que atiende a los primitivos estadios comunicativos de naturaleza casi pre- verbal de su hijo.

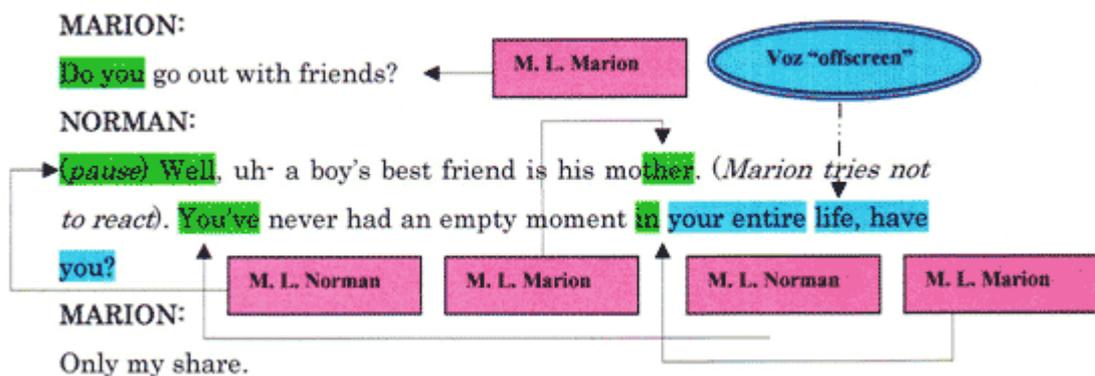
Esta reflexión, que podría parecer en principio infundada, no lo es tanto, si, una vez más, tenemos en cuenta las implicaturas kinésicas de tales enunciados. Si retrocedemos al inicio de la escena, ubicándonos justo en el momento en el que los protagonistas toman asiento, observaremos dos actitudes y gestos muy distintos en los interlocutores. Marion ha estado untando mantequilla sobre el pan que, cortésmente Norman le ha ofrecido, mientras éste permanece con las manos entrelazadas de forma ininterrumpida. Se trata de una disimilitud bastante significativa. Y es que cuando un individuo no sabe qué hacer con las manos, tiende a cruzarlas o a entrelazar los dedos, no sólo en señal de protección -como ya apuntábamos en líneas previas al tratar el tema de la proxémica dialogística y la distancia social- sino también, y fundamentalmente, como muestra de timidez o apocamiento, nerviosismo y falta de autoconfianza. Obviamente, además, cuando una persona gesticula, sólo en parte es consciente de que lo está haciendo, atendiendo mucho más al movimiento de su interlocutor. Pero la kinesis de las manos posee igualmente un gran valor comunicativo y muy directo. Como el profesor Edward A. Adams ha observado, “los movimientos de las manos también son económicos, rápidos de emplear y pueden ejecutarse con mayor velocidad que el lenguaje hablado” (en Davis, 1996: 110). En la simultaneidad de movimientos y enunciados lingüísticos radicaré el aporte extraordinario de información del que se extraerán

posibles conclusiones sobre la temática dialogística, apoyada ésta además en reiteraciones léxicas o en “collocations” de términos muy relacionados: (tómense como ejemplos “taxidermy”, “stuff”, “needles”, “thread”, “sawdust”, “chemicals”).

De cualquier modo, será después del intercambio de estos mensajes triviales cuando Norman se sienta preparado para romper la imaginaria barrera por él creada y adopte una postura algo más cómoda y receptiva, alzando su brazo derecho para acariciar al pájaro que figura disecado sobre el aparador a sus espaldas. La situación invita a una profundización intimista en la conversación. Marion parece tener ahora venia para adentrarse en las reservas espirituales de su interlocutor:



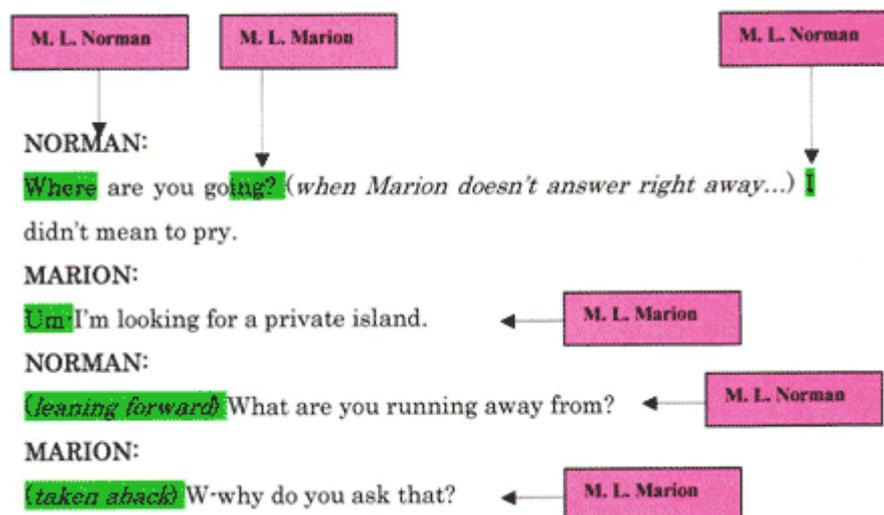
Esta respuesta lleva a Marion a deducir el grado de imposición del matriarcado sobre su receptor, si bien será en las siguientes intervenciones de su interlocutor cuando ella corroborará sus sospechas. Parece, llegados a este punto, que estuviéramos asistiendo a una interpelación por parte de la futura víctima:



La función básicamente apelativa que caracteriza el enunciado de la invitada tendrá respuesta muy concreta, pero su reincidente actitud significativa hace que el ambiente armónico y relajado que se había logrado comience a disiparse en pos de una tensión de nuevo palpable. Norman necesita tiempo para responder, pues aunque la contestación es tan rotunda como un simple “NO”, su hombría momificada no le permite dar una respuesta que podría situarlo en mal lugar; después de todo, y a pesar de que la comensal haya devuelto la situación comunicativa a la gelidez y distanciamiento del comienzo, el anfitrión se siente atraído por ella. Indefenso ante su invitada, Bates abandona la postura relajada que adoptaba momentáneamente y entrelaza sus manos una vez más.

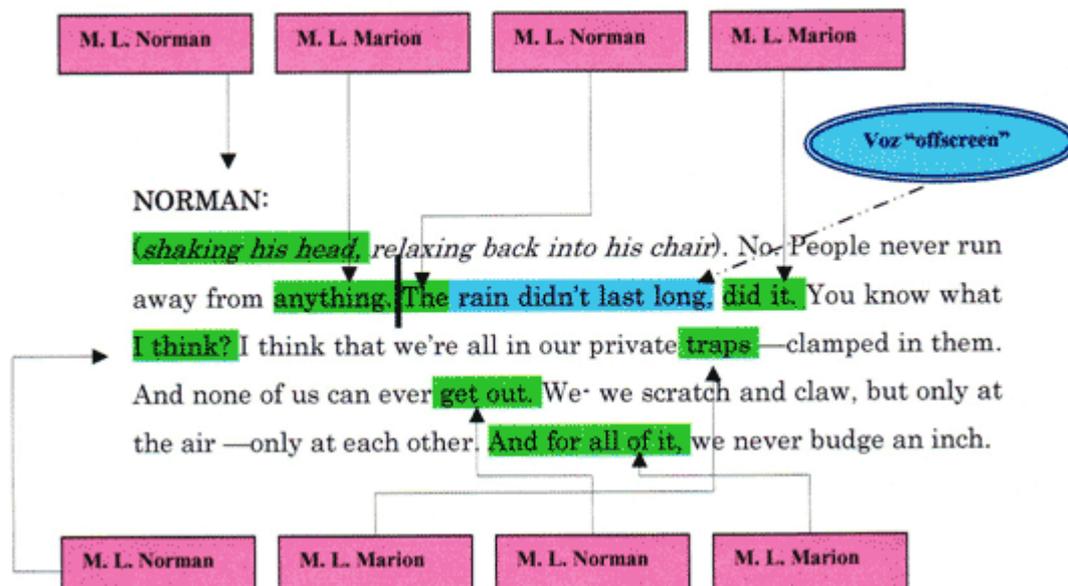
Que el mejor compañero de un muchacho sea su madre no es mensaje que la receptora reciba como natural. El enunciado es en sí un acto locutivo, por supuesto, ya que el hablante proporciona cierta información referencial en un contexto determinado -no podemos obviar las palabras de Austin (1962: 109) en este sentido: “[W]e perform a locutionary act, which is roughly equivalent to uttering a certain sentence with a certain sense and reference”. Pero además, la aportación lingüística es en sí un acto ilocucionario, porque al interpretar el acto locutivo, Norman está también fundamentando una aseveración ilocutiva, una afirmación en la que él cree firmemente. Por supuesto, esta condición se da ya en enunciados previos dentro del coloquio, pero destacamos el presente porque es el primero que, de algún modo, tiene repercusión en la receptora. De hecho, ésta infiere que algo trastorna la expansión evolutiva de su interlocutor, si bien es demasiado pronto para rebatir la idea con opiniones propias. Bates no ha negado expeditamente tener amigos, pero sus reservas resultan claves para la decodificación de su mensaje. Su última intervención es en sí -siguiendo los postulados de Fowler (1996: 88-9)- casi una conjunción causal no expresa que podría parafrasearse así: “No salgo con mis amigos porque el mejor amigo de un muchacho es su madre; mi mejor amigo está en casa”.

En este instante, otro código semiótico de notables consecuencias acapara la atención del espectador. Se trata de un vacío sonoro significativo, un silencio diegético que habla por sí sólo, únicamente apoyado por la expresividad del rostro de Marion. La fugitiva observa el pan que come y preserva esa quietud que será finalmente rota por Norman. Es un auténtico punto de inflexión en el coloquio, pues la demandante pasará, en breve, a ser demandada. El receptor apela al antiguo emisor ahora:



Una vez que Norman se ha hecho con el peso rector del instante comunicativo, sus intervenciones se tornan en auténticas inquisiciones incisivas. Advierte él del indiferente propósito de sus demandas, pero no cesa en su menester reclamante: tres intervenciones, tres interpelaciones directas de intenso contenido funcional, y aunque el silencio que recibe como respuesta en la primera de ellas ya es lo suficientemente rotundo, su curiosidad continúa hurgando en las interioridades de Marion, pretendiendo una respuesta que le satisfaga. “I’m looking for a private island”, dice la huésped en un intento de evadir la pregunta formulada por Bates. Pero el receptor, lejos de conformarse con tal aseveración ilógica, deduce ágilmente el sentido subyacente en el enunciado. Sabe el circunspecto personaje que la invitada dice algo, pero implica una significación mucho más profunda. Si ha llamado a su puerta es, según sus palabras, porque busca un confín aislado, y si busca tal apartamento es porque persigue una intención de ocultación. Del mismo modo, un anhelo de

ocultación y camuflaje implica con casi toda seguridad una huida de algo. Es así como Norman desvela el contenido implícito del mensaje de Marion, decodifica su “implicatura” [12]. Efectivamente, ella ha comunicado mucho más de lo que ha dicho y, aunque su enunciado no perseguía despertar una indagación deductiva por parte del interlocutor, lo críptico de su mensaje ha acabado por avivar la inquietud especulativa de éste en mucho mayor grado de lo que lo habría hecho cualquier otra respuesta. Es competencia de Norman, ahora, equilibrar el peso de la situación comunicativa extrapolando parte de la deducción a la composición de lugar de su propia realidad.



Marion se siente desenmascarada, de ahí que sus gestos y ojos busquen el suelo con timidez. Tal vez con una simple desviación de la temática en el hilo comunicativo, la ecuanimidad y armonía se vean de nuevo restituidas. Quizás debería el asesino, por ende, introducir una cuña de naturaleza meramente representativa o referencial para garantizar a la interlocutora esa cordialidad perdida. Al fin y al cabo, él ha sido el responsable del quebrantamiento armónico con sus inquisiciones comprometedoras. Así ocurre en efecto. Hablar del tiempo es, posiblemente, la solución más inmediata.

“The rain dind’t last long, did it?”, dice Norman repentinamente.

Como en todo acto comunicativo, la conversación entre Marion y Norman requiere de la recíproca cooperación de los interlocutores en la búsqueda de un equilibrio contextual. Es por ello que con su inconexa contribución, Bates atenta directamente contra el objeto de la conversación, aportando datos que nada tienen que ver con el desarrollo del diálogo, introduciendo un mensaje lingüístico que quiebra uno de los principios o máximas conversacionales [13] a los que Grice aludiera en su teoría de la conversación como intercambio cooperativo. Así lo expuso el lingüista en lo que él denominó “Principio de Cooperación”:

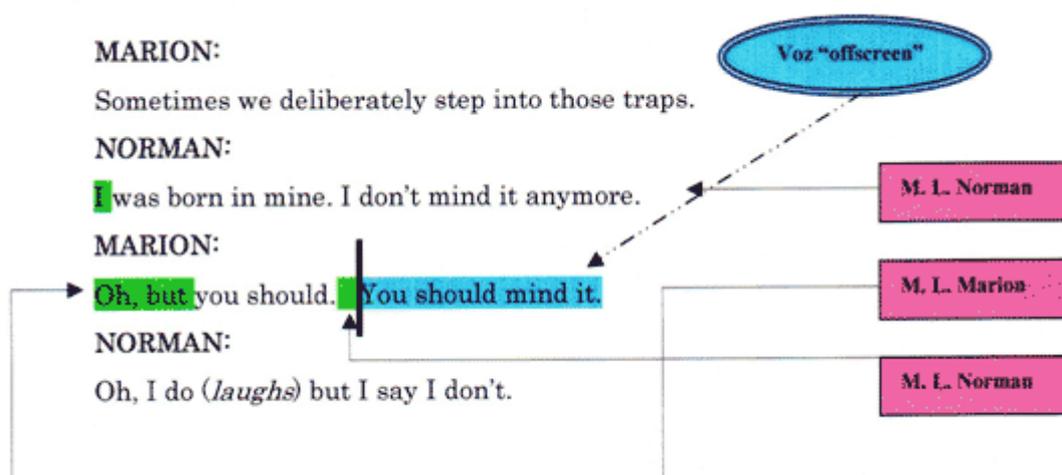
Make your conversation contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. (1975: 45)

Tal violación del Principio de Cooperación por parte de Norman, de la máxima de relación, en concreto, podría deberse a dos cuestiones bien diferenciadas. Por un lado, quizás se trate de un intento por parte del emisor de restablecer de algún modo la

evolución armónica del desarrollo comunicativo entre ambos, pues ya él mismo percibe su desliz en el intento de curiosear acerca de la razón que ha traído a la invitada a su puerta. Por otro lado, también podríamos considerar este mensaje del enfermo como otra prueba más de su inestabilidad psíquica: no es de extrañar que en destellos de perturbación y locura, el individuo zigzaguee con sus intervenciones y comentarios indirectos o descentrados con respecto al argumento central que ocupa el acto comunicativo.

Sea cual fuere el fundamento que rigió el criterio de Stefano al insertar en su guión tan confusa apreciación, lo que sí que parece incuestionable es que Hitchcock trató una vez más de aunar planos de emisor y receptor en alterna sucesividad. Con esta discontinuidad en la presentación de imágenes, la dialéctica del plano-contraplano, el cineasta vuelve a hacernos partícipes de la evolución intrínseca de los personajes; percibimos el curso anímico y las demudas titilantes en Marion porque el director, no tan interesado en relatar gráficamente toda la intervención de Norman -algo que ya logra por sí sólo el código sonoro de su voz- denota también la inquietud de la joven mediante delineaciones gráficas fugaces, espejos efímeros de su culpabilidad enmarcados en planos contenidos que siguen acatando -por el momento- el esquema establecido.

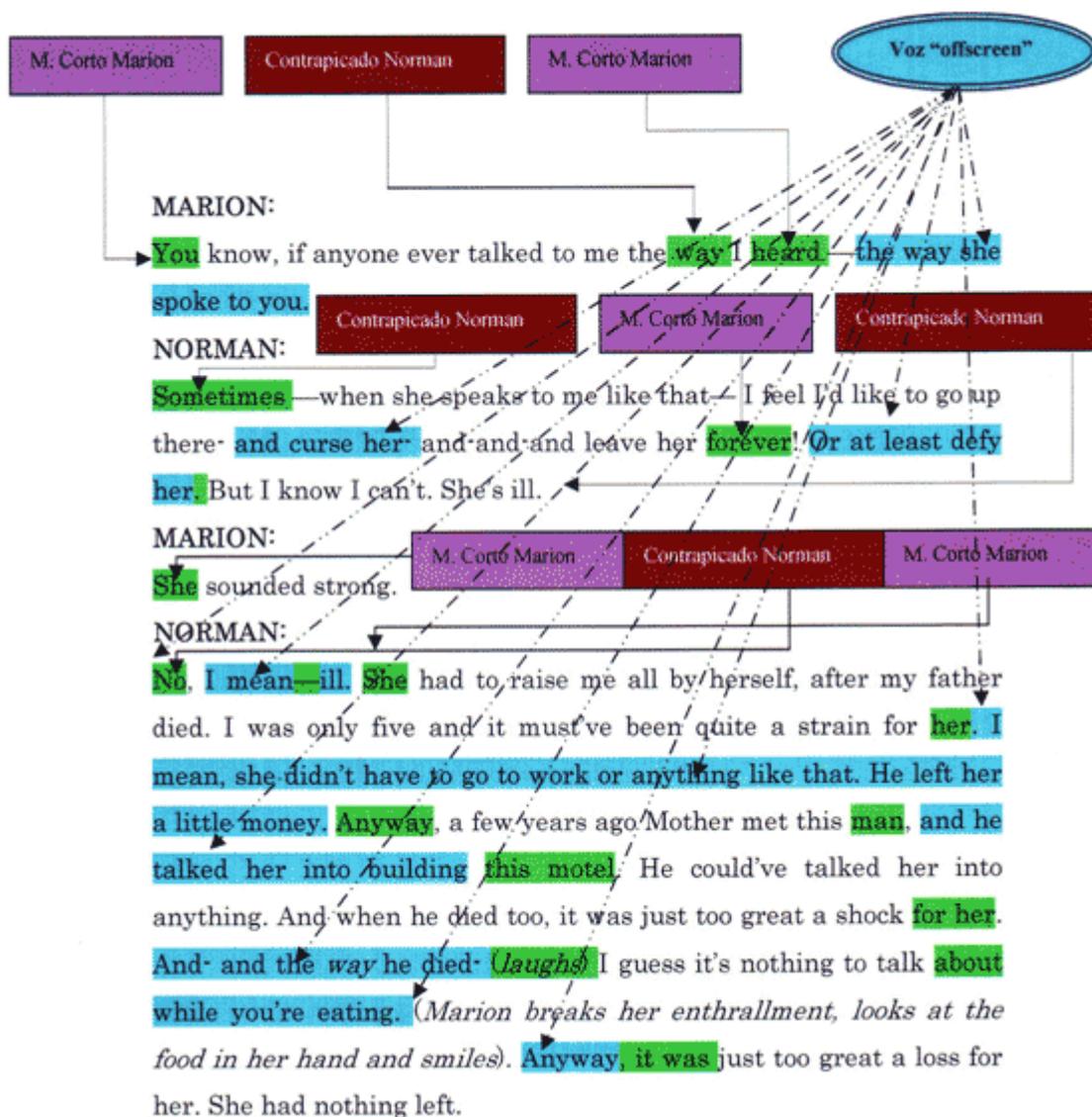
Tras su interrupción sin sentido, Bates retoma el hilo de la conversación que había abandonado, insertando su propia esencia en la significación profunda de un nuevo enunciado. Comenzó apelando directamente a su interlocutora con muestras lingüísticas tan evidentes como el uso del pronombre “you”-“What are you running away from?”-, desligándose íntegramente del supuesto comunicativo; más tarde propuso una condición impersonal de cuya naturaleza ya era clara pero clandestinamente partícipe -“people never run away from anything”- para acabar, finalmente, aceptando su propia mordaza, su personal e inexorable trampa privada que tanto tiene en común con la de su interlocutora. No es el único, después de todo, que lidia por la supervivencia dentro de este agujero negro: “we- we scratch and claw, but only at the air, -only at each other.” En la sensibilidad abrumadora de estos términos, en la complejidad epistemológica de las palabras de quien le habla, Marion descifra que el suyo -a diferencia del de Norman- no es un enredo irreversible, sino más bien un laberinto caótico por ella misma moldeado y del que, con el embate decidido de su propia voluntad, podrá salir.



En su tentativa de auxiliar al interlocutor, apresado en ese estático e inquebrantable círculo, en esa trampa por él asumida, la invitada apela ya de forma concisa y directa a la realidad de Norman, olvidando los dobles sentidos o inferencias que han latido en

mensajes lingüísticos previos. El uso de las pro-formas “should”, “do” y “don’t” muestran no sólo una mera substitución formal, sino también la transferencia contextual de la realidad de Norman al presente núcleo dialéctico.

Toda esta modulación pragmática tiene, además, su respuesta gráfica, pues Hitchcock abandonará a partir de este instante el boceto yuxtapuesto que ha privilegiado inalterable hasta el momento, esa persistencia encadenada de planos medios largos o planos americanos en los que ha encuadrado a los interlocutores en sus intervenciones alternas. Al igual que el enfoque lingüístico presenta cierta ruptura en pos de una concreción o epicéntrica consideración sobre la problemática de Bates, encontramos también una escisión en la regularidad del montaje, una especie de punto y aparte que nos adentra en un nuevo párrafo gráfico con intencionalidades muy concretas: Hitchcock desea mostrar, moldear gráficamente la evolución psicológica que los protagonistas experimentan, pues aún no es el espectador consciente del grado de inestabilidad y zozobra interna que acucia al que habrá de convertirse en antagonista de la historia.



No exageramos con nuestra última apreciación. Efectivamente, la disposición o jerárquica precisión de planos sufre en este punto una fisura estilística considerable como componente subordinado al hilo contextual de la conversación. El hiato de

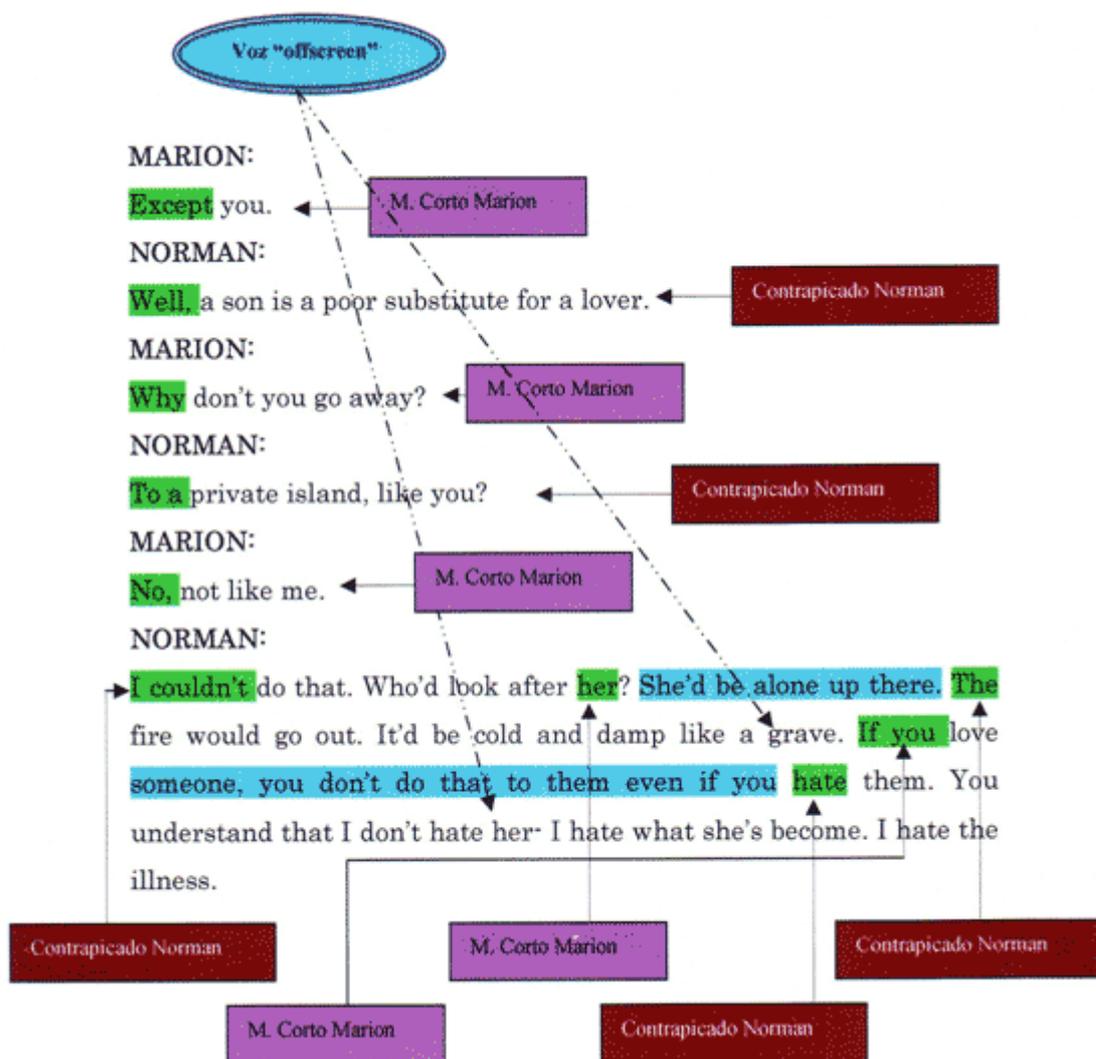
planos se materializa en una apelación directa al receptor -“You know”-, camuflando tras ella una venia obligada, pues al fin y al cabo, su aportación al intercambio comunicativo va a invadir el recogimiento intimista de Norman. En realidad, la protagonista elicitada del interlocutor una respuesta que pueda corroborar esa idea de que cualquier desgracia ajena es peor que la suya propia. Tal vez así, sumergiéndose imaginariamente en una realidad que no le corresponde, su verdadera culpa halle una expiación acertada y su conciencia, una razón para su propósito de enmienda, al mismo tiempo que su asesino en potencia recibe una dosis moderada de la pulsión afectiva de la que tanto carece. En efecto, la rauda réplica de Norman manifiesta ya esta acuciante necesidad de introspección; con ensordecedoras reiteraciones léxicas y referenciales a un “she” que se empaña en verosimilitud y un “her” macabro y terrorífico -además de la mención del propio término “Mother” y el pronombre reflexivo “herself” en escasas diez líneas- Bates “se desnuda”, por fin, frente a la mujer que pretende una viabilidad legible en la simbiosis confesional. Con ello, desacentúa el hermetismo de su autorreferencialidad, de igual modo que ella lo hará a posteriori ante la mirada furtiva y clandestina del anfitrión.

Por supuesto, éste, que ha sido un -hasta ahora- paulatino acercamiento a la privacidad del antagonista, adopta, en este punto, una modalización técnica diferencial. En novedosa perspectiva gráfica, Hitchcock acentúa el dramatismo del instante delimitando a Norman en un plano contrapicado de subrayada connotación, una toma a la que todo espectador concede especial atención por lo tergiversado y desnaturalizado de su sesgo. Por vez primera, y aun cuando ya los prolegómenos del coloquio habían pivotado en torno a su esencia circunstancial, los pájaros vuelven a contraponerse directa y conscientemente a Bates en líneas de abrupto grafismo. El perturbado figura entre tres macabras aves de presa y sus respectivas y pavorosas sombras acechantes. Obviando su más que considerado valor simbólico -al que ya atendimos explícita y detalladamente en el epígrafe anterior-, los pájaros constituyen en este preciso momento esa apoyatura de composición fotográfica que, además de servir al cineasta como referente de “campo” y “fuera de campo”, provoca en el espectador cierto sentido de compasión por el intérprete enmarcado; “Madre”, como también las aves embalsamadas, son potencias rectoras que vigilan “desde arriba”, ya sea desde la ventana superior de un “hogar” que es todo menos eso, ya desde la pared de un salón falazmente protector del caos externo.

Norman ha encontrado en su invitada no sólo el epicentro de su deseo carnal y físico, sino también una interlocutora “real”, un ente de automoción capaz de atender a las demandas o requerimientos metafísicos que su “compañera” embalsamada, no otra que “Madre”, es, obviamente, incapaz de proporcionarle. Sin embargo, aun aparentemente no consciente de su obnubilación esquizoide, el anfitrión no es del todo ajeno -así lo creemos- a su problemática mental; desea abandonarla y huir, “but I know I can’t”, dice mientras reposa sobre el respaldo de su silla. Abandonarla, ¿pero a quién? ¿al monolítico referente maternal o a su medianía dominada? “No puedo”, dice Bates, un mensaje tras el que late una implicación interpretativa clara: parece que, por un segundo, la mitad indemne de Norman triunfa en su disertación. Sabe que no puede desprenderse de la carga que lo apresa, pero con este reconocimiento admite, asimismo, que es incapaz de deshacerse de la doble naturaleza que lo posee.

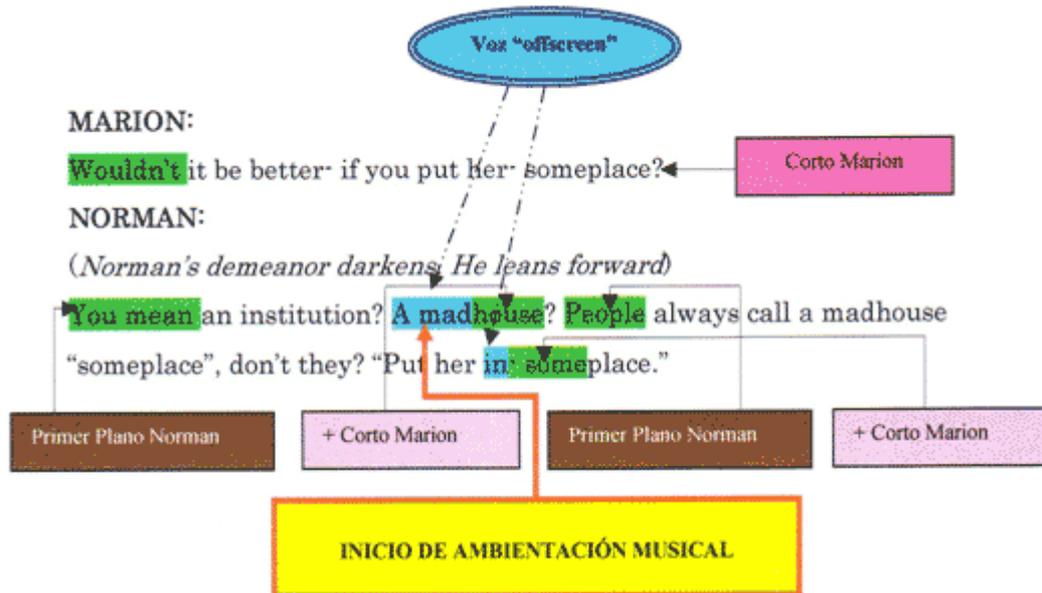
Además de la viabilidad semántica que hemos señalado en el uso del plano contrapicado de Norman, también la sustitución del plano medio largo por el medio corto es harto significativa en este segmento. Hitchcock abandona su primitivo encuadre casi americano para proporcionar un enfoque más particularizado de las interioridades de Marion, desvirtuando su focalización visual de elementos de “atrezzo” que antes quedaban encuadrados en la imagen. Poco a poco, a medida que nos adentramos en el núcleo dialogístico -ese violento enfrentamiento verbal que despojará ya a Norman de su “vestimenta” interior para mostrarnos su mente esquizoide- nos aproximamos también a la fisicidad de los interlocutores, de ahí que

la utilización de la voz fuera de cuadro sea, como hemos ilustrado en el croquis previo, una auténtica necesidad más que mero antojo autorial. El espectador quiere conocer, comprender, discernir, no perder detalle de cada articulación facial, en lugar de respetar minuciosamente el foco de su atención en los turnos de habla. Así, si bien es cierto que Hitchcock inició el grafismo de la escena potenciando una metódica organización técnica -ese esquema "A,B,A,B" al que hacíamos referencia en estadios previos de nuestra disertación-, a partir de este instante, su focalización gráfica irá por otros derroteros. Bates enunciará locuciones de relevancia contextual que, por supuesto, el espectador desea codificar, pero apoyándose, asimismo, en la visualización perceptiva de su interlocutora, sistematicidad ésta que el cineasta alterará sólo en segmentos de interacción comunicativa muy breves. Así ocurre con el siguiente fragmento. Observemos la franqueza de Norman al recordar la muerte del que fuera compañero sentimental de su madre. Como el insano reconoce en su enunciación previa, una vez que "Madre" perdió a "este hombre", nada le quedaba ya:



Dando cuenta a la invitada de aquello que provocó la demencia de su anciana madre, Norman justifica el comportamiento previo de aquélla y, de algún modo, también el suyo propio, pues con su historia argumenta igualmente la aversión por el compañero sentimental de su progenitora. En efecto, un hijo y un amante encarnan un constructo antitético. ¿O no? Tal vez habríamos de preguntarle a Freud por la índole de tal afirmación [14].

Sea como fuere, Marion, altamente sensibilizada ya en este punto del intercambio comunicativo por la tormentosa condición del entorno de Bates, prosigue en su intento auxiliador, apelando una vez más al receptor. ¿Huir a una isla privada, a paraísos perdidos? No, huir no es la solución, pero menos aún lo es la subsiguiente insinuación de la invitada; con ella, la joven atenta directa y ya definitivamente contra la vulnerabilidad del ente desdoblado:



En efecto, la desafortunada sugerencia, aun dirigida al hijo, es violentamente rechazada por la mitad materna de la psique de éste, quien rápidamente otorga sentido a las palabras. Marion habla de "someplace", pero, en realidad, su mensaje implica una sustanciación pragmática que va mucho más allá del simple enunciado lingüístico. Su referencia -así lo decodifica Norman, si nos referimos al ente físico, o "Madre" si, por el contrario, hacemos alusión a la esencia rectora en la interioridad del personaje en este instante- hace alusión al confinamiento. ¿Por qué la entrometida joven habla de "algún lugar" cuando, verdaderamente está evocando una casa de locos?

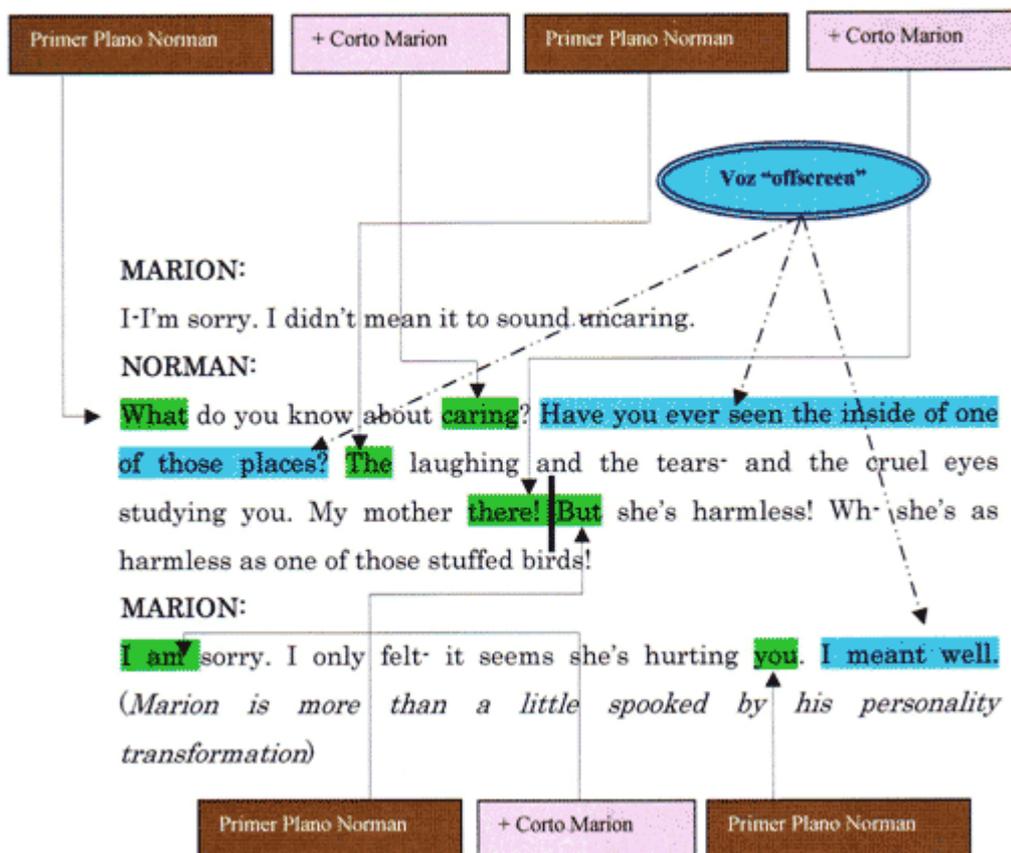
Con el "asalto" verbal de Marion, Hitchcock nos introduce en el epicentro de todo un enfrentamiento comunicativo que se plasma en una representación fotográfica más íntima y subjetiva. Los contrapicados y planos medios cortos con los que el cineasta delinease los estadios previos son sustituidos por encuadres aún más cortos para la víctima y primeros planos no frontales para Norman, inclinación ésta que, además, fomenta el realismo de la situación espacial de los personajes -recordemos que ambos forman entre sí una línea diagonal imaginaria. La agónica situación y la inquisitiva mirada del receptor del mensaje se ve acentuada asimismo por un falso "zoom". No es el objetivo de la cámara el que se mueve, sino Norman quien se adelanta a él para presagiar ya el desastre: el perturbado devora a su interlocutora con la vista explícitamente en este instante del mismo modo que, minutos más tarde, lo hará recónditamente a través de un agujero en la pared.

Y en medio de esta dialéctica, inmersos en la vorágine de una situación comunicativa que conduce, seguramente, a la agresividad gráfica, el espectador padece todavía más el lance, confiando en que ese vacío sonoro que se produce entre el fin de la intervención de Marion y su respectiva réplica pase pronto. Se trata, una vez más, de un silencio diegético aterrador que marca el punto de inflexión en el diálogo. Marion sabe que no ha estado acertada en su sugerencia, no ya sólo por la

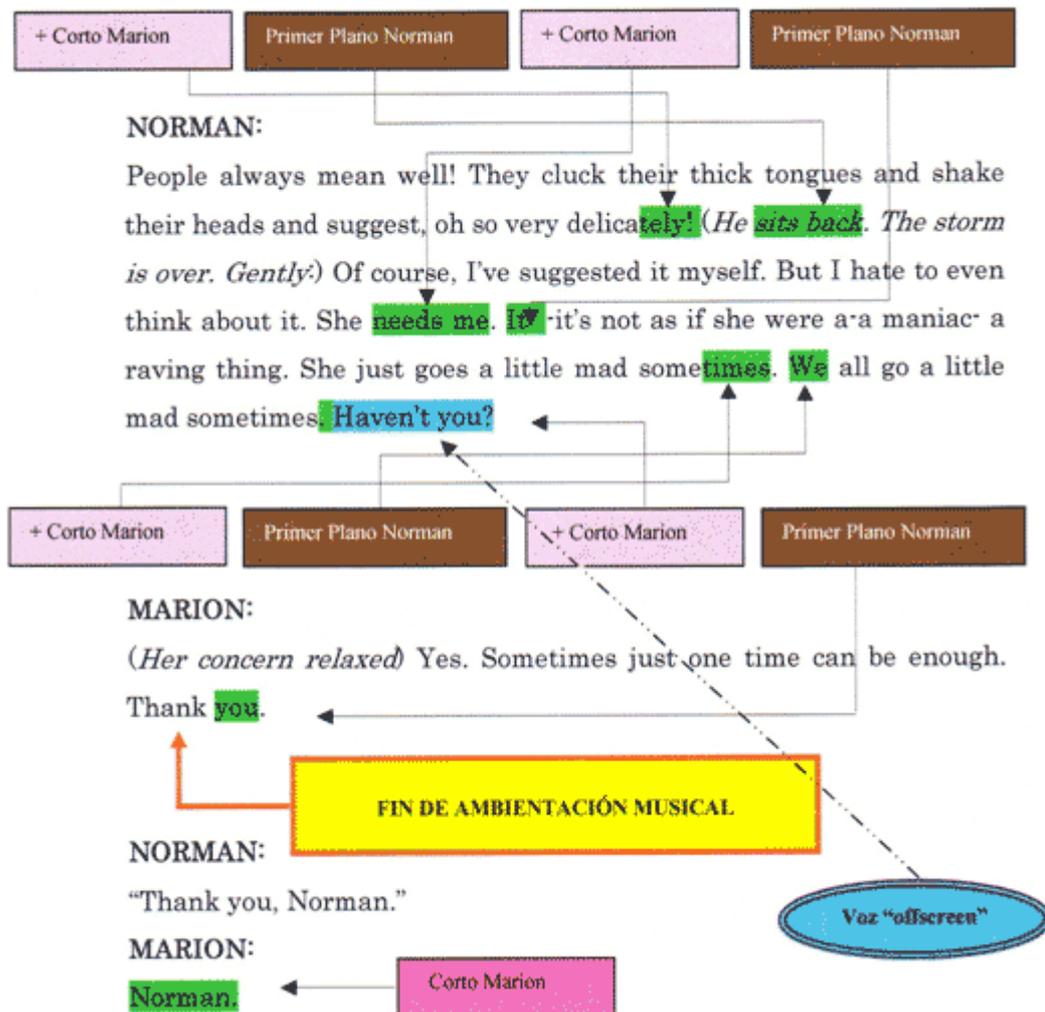
reacción de su interlocutor, sino también por el mutismo que sigue a su interpelación. La emisora y el espectador -absorto, plenamente “poseído” por el tensional hechizo del instante- codician una respuesta que manifieste de un modo u otro el grado de acuerdo o desavenencia que ha supuesto la intervención alusiva de la invitada. Norman responderá con una violentación soterrada e incisiva, pues aun cuando su intervención no va acompañada de brutalidad física alguna -algo que, por otra parte, habría supuesto un escándalo generalizado en el parámetro ideológico de los años sesenta-, sus palabras en teoría “impersonales”-obsérvese el empleo del término “people”- laceran la vulnerabilidad psicológica de la receptora del mismo modo que el cuchillo herirá su fisicidad después. En efecto, esta tensión palpable se evidencia ya en el “tempo” del plano, pues, en escasos diez segundos, que corresponden, además, a tan sólo dos líneas de guión ininterrumpidas en boca de Norman, Hitchcock alterna los enmarques de Marion y Bates en cuatro ocasiones. Los planos son ya en este segmento del diálogo breves y concisos, auguradores de la potencial fugacidad de las tomas en la secuencia de la ducha.

Pero si algo nos resulta poderosamente atrayente en esta secuencia es el movimiento pendular de la ambientación musical, que aparece y desaparece casi imperceptiblemente como dispositivo puntualizador de instantes emotivos muy concretos. Su primera manifestación tiene lugar precisamente en este fragmento y se materializa en armónica disposición al contexto lingüístico. Por vez primera, la noción de locura aparece en el intercambio dialéctico de forma directa y explícita; el término “madhouse” es, no lo ponemos en duda, la palabra clave en todo el acto comunicativo de la escena, de ahí que su preponderancia y trascendencia latente se subraye con acordes inquietantes, aunque no tan impetuosos como aquellos que se compusieron especialmente para la escena de la ducha.

Con la insinuante ambientación rítmica de Bernard Herrmann, Hitchcock inicia un “compás dialéctico” que se clausurará con la atenuación contextual y lingüística del intercambio comunicativo, toda una orquestación magistral de acordes musicales, verbales y fotográficos. Atendamos al desarrollo de tal compendio intrafílmico:



La aplicación de una nueva angulación para el personaje de Crane, enmarcada a partir de este instante desde la derecha, favorece y potencia el realismo de la escena, adaptando nuestra percepción visual de la protagonista al novedoso cuadro o campo de visión que Norman divisa desde su alterada posición corporal. Con la paralizada mirada de Leigh, experimentamos una necesidad de fuga que rememora la escena con el agente de gafas ahumadas, aquella secuencia agónica que impedía el parpadeo de la joven. Marion experimenta ahora, como entonces, una culpabilidad torturadora: es ladrona de dinero y usurpadora de recelos intimistas, caracterización que Hitchcock materializa mediante un encuadre significativo. Los planos siguen siendo breves y alternantes, mientras que la voz "offscreen" es necesaria para plasmar la kinesis de un rostro al que se apela ya de forma rotunda: "Have you ever seen the inside of one of those places?", inquiera Norman desde su resentido "alter ego": "ella" es inofensiva, incapaz de hacer daño, como cualquiera de esos pájaros que cercan macabramente la estancia. Y aunque Marion hace explícita la buena intención de su sugerencia, la mitad desequilibrada de Norman insiste en su juicio castigador:



Con esta veleta interpelación de Norman estamos asistiendo, en puridad, a la zozobra entre el juicio poseído y su mitad lúcida. Bates se ha sentido profundamente ofendido por la sugerencia y, aún más, reconoce que el ente materno que tanto le atormenta necesita de su protección y amparo. Deshacerse de su progenitora supondría desprenderse de sí mismo. Aunque fugazmente, plena la posesión de su particular fantasma materno, la insinuación es todo un atentado a la razón esquizoide, el insano reconoce en cierto modo su estado anormal: "We all go a little mad sometimes".

La serenidad y el alivio que siguen a esta introspección no premeditada restauran la línea dialéctica coherente y la armonía inicial; como Stefano escribiese, "the storm is over". La ambientación musical subyacente en la escena finaliza -si bien éste es sólo un punto y aparte, pues, como veremos, transcurridos sólo algunos segundos, su empleo vuelve a ser necesario tras la salida de Marion de la habitación-, destituyendo con su ausencia el dramatismo imperante. Trascendemos ahora los asfixiantes primeros planos en pos de un encuadre corto de Marion con alterado grado de inclinación: se trata de un plano de frente algo elevado que predispone al espectador para el epílogo de la secuencia. En efecto, el objetivo de la cámara acompaña el movimiento de ascenso de la protagonista al ponerse ésta en pie. Con su nueva ubicación transitoria, Marion figura como instancia rectora y hegemónica del instante: Bates ha de quedar subyugado temporalmente a la voluntad de la invitada - que decide retirarse-, de ahí el uso del esquema final en plano picado para delinear la posición que Norman ostenta en el momento. Las palabras bruscas e inesperadas de Norman han tenido una repercusión personal en Crane: ella devolverá el dinero y

enmendará su acto delictivo. La decisión está tomada, aunque su proyección social no llegará a feliz término.

NORMAN:

Oh, you're not- you're not going back to your room already? ← Picado Norman

MARION:

I'm very tired. And I have a long drive tomorrow- all the way back to Phoenix. ← M. Certo Marion

NORMAN:

Really? ← Picado Norman

MARION:

I stepped into a private trap back there and I'd like to go back and try to pull myself out of it before it's too late for me to. (She stands to go)

M. Certo Marion

NORMAN:

Are you sure you wouldn't like to stay just a little while longer? Just for talk? ← Picado Norman

MARION:

Oh, I'd like to, but- ← M. Certo Marion

NORMAN:

(He raises his hand, smiles and nods understandingly) All right. Well, uh, I'll see you in the morning. I'll bring you some breakfast, all right? ← Picado Norman

What time? ← M. Certo Marion

MARION:

(Discouragingly) Very early- dawn.

NORMAN:

All right, Miss uh- ← Picado Norman

MARION:

Crane.

NORMAN:

Crane. That's it. ← Voz "offscreen"

MARION:

Good night. (She leaves) ← M. Certo Marion (PERFR.)

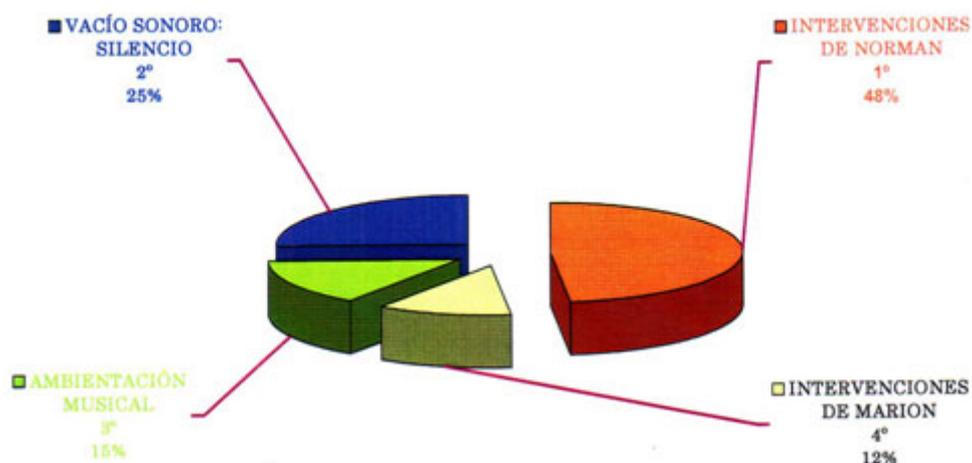
REINICIO DE AMBIENTACIÓN MUSICAL

La escena concluye con un error final en boca de la que ha de convertirse en víctima de Norman: Marion ha revelado inconscientemente su identidad real y, aunque el espectador ignora si Bates tenía dudas en torno a este aspecto, lo que parece evidente es la intención hitchcockiana de mostrar la peculiar modalización kinésica del rostro del antagonista en el instante en que lo descubre.

Tras la salida de Marion, con ese plano final de perfil tan significativo -recuérdese la importancia de los perfiles en toda la película-, la imagen queda en orfandad durante un segundo, sin el reflejo de ninguno de los dos actores. Acompañamos a la víctima hasta su salida como hemos hecho hasta ahora, pues siempre hemos amado, viajado, y hasta robado con ella, pero por vez primera no cumplimos nuestro cometido total. De hecho, sufrimos ya en este punto un distanciamiento augurador; es la primera ocasión destacable en la que el espectador percibe a la protagonista desde una perspectiva ajena. Será éste el punto de inflexión que nos conduzca a la focalización del ente diegético de Norman Bates, algo que, como veremos a continuación, se epitomizará en la escena de la ducha.

Norman se llevará a la boca otra de sus golosinas y a continuación comprobará con ayuda de la firma en el registro que la muchacha a la que ha servido cortésmente la cena es en realidad una embustera que merece su castigo. La lucha interna entre ese hemisferio de su mente seducido por la invitada y la otra medianía violentamente celada le llevará a observar a la víctima a través de un furtivo agujero tras un cuadro adoptando poco después la apariencia de su potestad materna en un mandato inapelable de aniquilación.

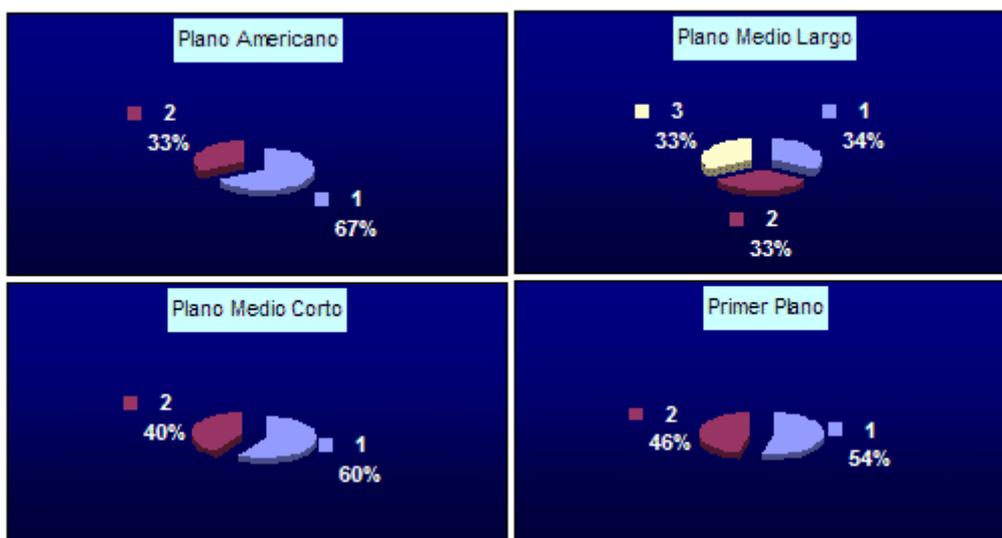
La escena del diálogo es, como ya considerásemos en líneas previas, una antesala al horror postergado, al tiempo que un pasadizo plausible hacia una hermanación coherente con el personaje antagonista. Por medio del diálogo entre Marion y Norman, Hitchcock nos transporta del cosmos de una solícita secretaria oprimida por su situación socio-económica a la burbuja alienada del desequilibrado. El que fuera tímido y retraído concluye por monopolizar la conversación con sus intervenciones, involucrándonos así en una subjetividad y fechoría a la que le asistiremos desligándonos definitivamente de Crane -ésta, después de todo, yacerá en una ciénaga a partir de ahora. Observemos, de forma gráfica y como sinopsis plástica es este último apunte; en la repartición de códigos sonoros en la escena del diálogo, Norman monopoliza la mayor parte de las intervenciones:



Esta hegemonía dialogística tiene, como hemos considerado someramente, su correspondencia gráfica. En nuestro análisis pormenorizado, comprobamos que el personaje de Bates recibía, por lo general, una preponderancia en su presentación

técnica intencionada, con un mayor número de planos que su interlocutora, fuesen dichos encuadres los que fuesen (planos americanos, medios, cortos, o primeros planos). Se trata de todo un compendio gráfico destinado a ponderar la figura del personaje que habrá de hacerse, a partir de este momento, con las riendas de la narración. De ahí que sus intervenciones sean más prolongadas, y, por extensión, también lo sean sus enmarques.

Resumimos gráficamente esta necesidad de acercamiento al antagonista de acuerdo con la repetición de cada tipo de plano enmarcador de uno u otro personaje, siendo el color azulado representativo de Marion, el granate distintivo de su interlocutor - Norman Bates- y el blanco tonalidad gráfica de ambos personajes en conjunción:



En efecto, a excepción del plano medio largo -encuadre que es empleado en igual grado para la representación de ambos personajes-, los planos americanos o tres cuartos, cortos o incluso los primeros planos son hegemónico patrimonio del antagonista.

En conclusión, nuestra aproximación a la escena del diálogo ha pretendido evidenciar el protagonismo del que goza el personaje de Norman Bates, enfatizado de diversos modos por la técnica y jerárquica empleada por Hitchcock. Nuestro enfoque pragmático ha acometido una profundización en el intercambio comunicativo de naturaleza lingüística, pues, si algo caracteriza a esta secuencia es la hostilidad latente y la violentación soterrada en términos verbales materializada físicamente ya en la que sería una de las secuencias más afamadas de la historia de la cinematografía universal: el asesinato en la ducha.

BIBLIOGRAFÍA

AUSTIN, John L. 1962 [1955], *How to Do Things with Words*. Urmson, J. O. (ed.) Oxford: Clarendon.

BAIZ QUEVEDO, Frank. 1997, "La construcción del personaje cinematográfico". *Objeto Visual*. N° 1. Caracas, enero-abril.

CASSETTI, Francesco & Federico DI CHIO. 1991 [1990], *Cómo analizar un film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

DAVIS, Flora. 1996 [1976], *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.

ESCANDELL VIDAL, María Victoria. 1993, *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Antropos.

FOWLER, Roger. 1996 [1985], *Linguistics Criticism*. Oxford, New York: Oxford University Press.

GRICE, Paul. 1975, "Logic and Conversation". En Cole, P. y J. L. Morgan (eds.) Pp. 41-58.

MAC CABE, Colin. 1974, "Realism and the Cinema". *Screen*, 15(2), pp. 7-27.

MORRIS, Charles. 1971, *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

PINEL, Vicente. 2004, *El montaje. El espacio y el tiempo del filme*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2000, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

SIETY, Emmanuel. 2004, *El plano en el origen del cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

TRUFFAUT, François. 2003⁷ [1974], *El cine según Hitchcock*. Madrid: Cine y Comunicación. Alianza.

VILLAIN, Dominique. 1997, *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Notas:

[1] Sánchez Noriega (2000: 123) señala además otras tantas características que distinguen el diálogo cinematográfico del literario y teatral. Como el estudioso apunta, la reproducción sonora de las palabras y la visualización de los personajes y del espacio proveen al diálogo fílmico de un grado de mayor expresividad. Además, la interacción verbal en el cine permite:

- a) la elección de la voz y del actor, el tono, acento y prosodia concretos, no detallados de forma aproximada -por descripción-, como ocurre con el diálogo literario.
- b) el establecimiento de planos sonoros y la combinación con otros códigos y sonidos.
- c) la simultaneidad de las palabras del emisor con sus gestos y con los de sus receptores.

- d) la gradación de los planos para establecer una distancia capaz de dar distinto valor al diálogo.
- e) utilización de la voz fuera de campo o no presentación de la fuente sonora.
- f) simultaneidad de las palabras con las acciones o entre diálogos correspondientes a distintos personajes.
- g) colocación de los personajes en espacios concretos que inciden en un valor dramático especial.

[2] Escandell Vidal (1993: 17) establece una división entre dos tipos de componentes dentro del estudio pragmático: los materiales y los relacionales. Bajo su perspectiva, los componentes materiales serían aquellos heredados del clásico modelo lineal de C. Shannon: emisor, destinatario, enunciado y entorno -componente éste procedente, a diferencia de los demás, de la *Teoría del lenguaje y lingüística general* de Coseriu. Los componentes relacionales, sin embargo, estarían formados por la información, la intención y la distancia social.

En su completa disertación, la estudiosa identifica, además, los factores implicados en el componente “entorno”:

- . “Contexto físico”: para hacer referencia a los elementos o cosas que se encuentran a la vista de los interlocutores.
- . “Contexto empírico”: todo lo que conocen o saben los miembros implicados en el acto comunicativo.
- . “Contexto natural”: suma total de los contextos empíricos posibles.
- . “Contexto práctico u ocasional”: situación en la que se da el discurso.
- . “Contexto histórico”.
- . “Contexto cultural”.

[3] Recogemos su definición del signo diegético:

El *icono* es un signo que reproduce, por así decirlo, los contornos del objeto. En este caso, en consecuencia, no se dice nada sobre la existencia del objeto, pero se dice algo sobre su cualidad. Un cuadro o una fotografía de estudio, de hecho, comunican formas exteriores, apariencias, ricas en datos cualitativos, pero no implican la existencia real del

objeto. Por ello, vienen a señalar el nexo existencial entre el signo y el objeto de referencia. (1991: 69)

Atendiendo a esta definición de Casetti y Di Chio, resulta clara la identificación de la imagen como icono, pues ésta ilustra la materialidad del objeto o material que representa sin argüir sobre su naturaleza.

[4] MacCabe (1974: 10) establece una clara analogía entre la narrativa dominante en el cine y la novela realista del siglo XIX. Según su teoría, ambas estructuran “los lenguajes objeto” por medio de un “metalenguaje” que, a su vez, habla sobre un lenguaje objeto y lo transforma en contenido al nombrar esta suerte de lenguaje con el uso de las comillas. Es así como es capaz de identificar tanto el lenguaje objeto como su área de aplicación.

a) Bajo su prisma, la prosa narrativa no es sino el metalenguaje que expone todas las realidades en el lenguaje o lenguajes objeto y explica la relación del lenguaje objeto con el mundo. Se trataría de una sustanciación triplemente caracterizada, ya que:

b) Delimitando los lenguajes objeto, el metalenguaje novelístico establece una jerarquía de discursos.

c) El metalenguaje es fiel a la realidad, o, haciendo uso de los términos empleados por MacCabe, “dice la verdad”.

d) El metalenguaje “es transparente”, ya que proviene de un hablante no identificado.

[5] Ya Hitchcock aseguró a Truffaut que la ubicación del plano por rodar debe parecer absurda al equipo de la película si se pretende obtener un efecto realista en el espectador. (En Truffaut, 2003⁷: 255)

[6] Nos referimos, por supuesto, a los códigos de denominación y reconocimiento icónicos.

[7] Hall estudió la proxémica de las distintas culturas, reseñando la diferencia entre los espacios o “burbujas privadas” que cada individuo precisa. En opinión del investigador, esta necesidad de ámbito es biológica y así lo demostró con sus estudios sobre la procreación en los animales. Al parecer, el punto crítico en el crecimiento de la población de ciertos grupos se presenta antes que un problema de necesidad alimenticia. La falta de espacio supone para ellos una tensión tan extrema que llegan incluso a asesinar a las crías. (Para más información sobre proxémica, véase el completísimo tratado de Flora Davis *La comunicación no verbal*. Páginas 112-122)

[8] Resulta llamativo que la versión en castellano explicita lo implícito en el enunciado. En la traducción al español Marion pregunta: “¿Lo dice usted por ésos?” (Extraído del guión fílmico castellano) y aunque su gesto refuerza igualmente la sustanciación significativa de la pregunta, la utilización del deíctico final proporciona una concreción global al mensaje de la que la versión original carece.

[9] Para el presente y los subsiguientes gráficos, utilizaremos ciertas claves cromáticas que representan de forma directa y visual el esquema técnico usado. Así, los rótulos de color verde vivo señalarán el instante en el que se

produce un cambio de plano, siendo éste, además, explícitamente señalado por sus etiquetas y flechas respectivas. El tono turquesa dará cuenta de voces fuera de cuadro -ya sean por parte de Marion o Norman, dato dependiente del cambio de plano que preceda: M.L= Plano Medio Largo; M.C= Plano Medio Corto; +Corto= Plano Cortísimo, sin llegar a ser primer plano.

[10] Ya el término “montage” sugería en el vocabulario cinematográfico francés de los años diez la yuxtaposición simple de fragmentos dispares o de una serie continuada de cuadros. Tras esa primera aproximación, y hasta nuestros días, la noción hace referencia al último paso en la elaboración de un filme como síntesis de los elementos recogidos en el rodaje. Su desarrollo se contempla en tres pasos diferenciados: “cutting” -operación material de cortar y pegar-, “editing” -organización adecuada de elementos visuales y sonoros- y “montage” -ilación y relación entre los planos que configuran el filme desde una perspectiva estética y semiológica, ya en el sentido del “montaje eisensteiniano”. (En Pinel, 2004: 4-5)

[11] Dentro del enfoque semiótico del sonido, los códigos sonoros se dividen en “diegéticos” -si pertenecen a la realidad representada en la narración fílmica- y “no diegéticos” u “over” si, por el contrario, proceden de la realidad técnica periférica. Resulta claro en nuestro caso que nos hallamos ante un código de naturaleza diegética, pero ésta puede ser a su vez “in” -si procede del hablante encuadrado- u “off” -procedente de una fuente sonora excluida de la imagen temporalmente. Matizamos que esta diferenciación opera en los tres posibles códigos sonoros (voz, ruidos y música). Por nuestra parte, señalaremos la relevancia de la voz en “off” por sus implicaciones diegéticas y la aparición o desaparición de ambientación musical “over”, dando ya por sentado el uso hitchcockiano de voces “in”.

[12] Hacemos uso del término acuñado por H. P. Grice. El lingüista estudia la distinción entre “lo que se dice” y “lo que se comunica” para llegar al concepto de “implicatura”:

Lo que se dice corresponde básicamente al contenido proposicional del enunciado, tal y como se entiende desde el punto de vista lógico, y es evaluable en una lógica de tipo *veritativo- condicional*. *Lo que se comunica* es toda la información que se transmite con el enunciado, pero que es diferente en su contenido proposicional. Se trata, por tanto, de un contenido implícito, y recibe el nombre de *implicatura*. (En Escandell Vidal, 1993: 94)

[13] La búsqueda del equilibrio comunicativo entre los agentes implicados en el proceso se plasma según Grice (íbidem), en cuatro criterios, cuatro máximas conversacionales que son la de cantidad (tanta información como se requiera), máxima de calidad (no se debe aportar nada que se considere falso), máxima de relación (se espera que los participantes en la conversación versen sobre aspectos que se relacionen con aquello de lo que se está hablando), máxima de modo (la información debe ser clara y directa).

[14] En efecto, la lectura freudiana de la obra propone cuestiones de análisis tan expresas como éstas. Así, en el epílogo concluyente descubrimos que, obnubilado por un arrebató de resentimiento y envidia afectivos, Norman decidió deshacerse del compañero sentimental de su madre para disfrutar en exclusividad del amor de ésta, cuadro típico de perturbación edípica.

© *María del Carmen Garrido Hornos 2007*

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

