Tomo 2 / ANEXOS



LA MIRADA OBSCENA

Del espacio fílmico al espacio protofílmico
Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico

Carlos Pantaleón Panaro

La mirada obscena

Del espacio fílmico al espacio protofílmico
Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico

Carlos Pantaleón Panaro

La mirada obscena

Del espacio fílmico al espacio protofílmico
Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico

Tomo 2. Anexos
Los documentos básicos de la investigación

CSIC
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY
bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo
de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados
por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC,
integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi,
Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada
de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2015.

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
Dr. Roberto Markarian

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
Dr. Arq. Gustavo Scheps

CONSEJO DE FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
Orden Docente:
Juan Carlos Apolo
María Mercedes Medina
Francesco Comerci
Salvador Schelotto
Fernando Rischewski

Orden Egresados:
Néstor Pereira
Alfredo Moreira

Orden Estudiantes:
Lucrecia Vespa
Matías Marrero
Sofía Ibarguren

Diseño de tapa: Dr. Arq. Carlos Pantaleón Panaro

© Carlos Pantaleón Panaro, 2015
© Universidad de la República, 2017

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN de la obra completa: 978-9974-0-1497-8
ISBN del tomo 2: 978-9974-0-1499-2

Contenido

Presentación 7

Anexo Orson Welles, The Magnificent Ambersons (1942) 9

Anexo 1. Diagrama de secuencias y elipsis. Análisis cuantitativo de la secuencia fílmica. Ritmo fílmico 11
Anexo 2. Análisis de escenas y mapeo de los movimientos de la cámara (mc) y de los personajes (mp) 31
Anexo 3. Espacio fílmico y protofílmico. Relevamientos. Análisis vivencial 177
Anexo 4. Composición de formato. Variaciones 239
Anexo 5. Mundos simultáneos 269
Anexo 6. Enunciación y puntos de vista 313
Anexo 7. Activación del espacio fuera de campo (efc) 357

Anexo Alfred Hitchcock 363

Filmografía anterior a 1943

Anexo 1. Movimiento de la cámara (mc) y de los personajes (mp) 365
Anexo 2. Movimiento de la cámara (mc) combinado con el movimiento de los personajes (mp) 375
Anexo 3. Punto de vista (pv) óptico y discursivo 387
Anexo 4. Movimiento de la cámara (mc) con personajes detenidos 395
Anexo 5. Movimientos combinados de la cámara (mc) 401
Anexo 6. Movimiento de los personajes (mp) con la cámara fija 405
Anexo 7. Composición de formato (cf) dinámica y estática 411

Filmografía posterior a 1943

Anexo 8. Movimiento de la cámara (mc) y de los personajes (mp) 419
Anexo 9. Movimiento de la cámara (mc) y de los personajes (mp) 425
Anexo 10. Movimiento de los personajes (mp) con la cámara fija 429
Anexo 11. Movimiento de la cámara con los personajes detenidos 433
Anexo 12. Movimiento de los personajes (mp) con la cámara fija y con movimiento de paneo (mc) 439
Anexo 13. Composición de formato (cf) estática y dinámica 443

Presentación

Los Anexos recopilan el análisis efectuado sobre los filmes correspondientes a los dos directores cuyos estilos se comparan.

Básicamente se componen de gráficos, fotogramas y textos con comentarios que desarrollan y completan las ideas sugeridas por los gráficos y por la secuencia de fotogramas.

Dado que para el desarrollo de la Tesis los filmes fueron considerados las fuentes documentales primarias, los Anexos procuran ser un magro sustituto de los filmes que sólo ilustran las operaciones de análisis realizadas en la investigación. El ideal sería que el lector pudiese recurrir directamente a la fuente primaria; al filme. Tanto el texto como los gráficos no pueden expresar el movimiento ni, mucho menos, el sonido. La observación directa del filme —como fenómeno basado en la imagen visual y sonora— ayudará al lector a verificar los conceptos sugeridos en este trabajo. Concordará o discrepará con ellos, pero fundamentalmente podrá descubrir otros nuevos y conformar su propio criterio; tal es la fuente inagotable de un filme cuando constituye una verdadera obra de arte. En este sentido, la experiencia estética es ineludible y el visionado del filme es insoslayable.

El Anexo correspondiente al realizador Orson Welles se refiere a su único filme analizado que se toma como testigo para responder a las interrogantes de las hipótesis planteadas. *The Magnificent Ambersons* (1942) es analizado escena por escena, secuencia por secuencia, de acuerdo a los once ítems que propone el método adoptado (véase Capítulo 2 del Tomo 1). De este análisis, surgen las primeras conclusiones sobre el estilo de Welles, el modo que caracteriza la realización de sus obras.

Particularmente interesante, resulta el análisis del movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP) y su graficación en Planta, el mapeo. Algunos de estos estudios revelan la estrecha relación entre los ítems mencionados y las figuras de sentido, vale decir, cómo el movimiento se relaciona con el sentido del diálogo, el tema de la escena y la propia escenografía que apoya ambos componentes. El estudio demuestra que todos los ítems analizados están fuertemente imbricados entre sí (véanse especialmente los mapeos de las escenas Nº 18 A, Nº 28 y la Nº 54).

Igualmente, se efectúa el estudio de Alfred Hitchcock, aquí con la filmografía completa, excepto los filmes *The Pleasure Garden* (1925/1927), *The Mountain Eagle* (1925/1927), *Downhill* (1927), *Champagne* (1928), *The Manxman* (1928/1929), *Juno and the Paycock* (1930), *The Skin Game* (1930/1931), *Waltzes from Vienna* (1933), por las razones explicadas en el Capítulo 1 del Tomo 1.

El Anexo de Alfred Hitchcock se compone de dos grupos de filmes, los anteriores a 1943 y los posteriores a ese año. La fecha se tomó como límite a partir del cual el estilo hitchcockiano podría haber sido influido por el del filme de Welles realizado en 1942, suposición que forma parte central de la hipótesis que da lugar a los Capítulos 4, 5 y 6.

Los dibujos de los mapeos, de la composición del formato y los relevamientos de la mansión de la familia Amberson fueron hechos por el autor, así como la diagramación de cada una de las planillas.

ANEXO Orson Welles
The Magnificent Ambersons (1942)

ANEXO 1 Orson Welles
The Magnificent Ambersons (1942)

DIAGRAMA DE SECUENCIAS Y ELIPSIS

ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA SECUENCIA FÍLMICA
Banda de imagen visual y banda de imagen sonora

RITMO FÍLMICO
Duración de cada escena. Tomas. Planos-secuencia. Cortes
Fundidos a cuadro negro
Encadenado
Elipsis

ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA SECUENCIA FÍLMICA – COMENTARIO

El MOVIMIENTO (1) es uno de los ejes temáticos esenciales del filme.
(1)Definición de movimiento

Cambio de posición o de lugar de algo.
Estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición.
Sacudida o agitación de un cuerpo.
Tráfico, circulación, animación.
Alteración, inquietud.
Alteración numérica de una cuenta o estado bancario.
Conjunto de alteraciones o novedades ocurridas durante un período de tiempo.
Rebelión, revolución.
Desarrollo y propagación de una tendencia artística, cultural, política o social.

Sinónimos

desplazamiento, circulación, meneo, tráfico, flujo, oscilación, vibración, ajetreo, actividad, celeridad.
corriente, tendencia, estilo, opinión, doctrina.
levantamiento, revolución, motín.

El MOVIMIENTO está presente en todos los niveles del filme, especialmente en la temática de su historia. En este nivel, el movimiento se expresa a través de las transformaciones sociales, culturales y económicas que sufren los habitantes del pueblo del Medio Oste de los Estados Unidos y en especial la familia Amberson.

Está presente en el movimiento de la cámara, en el de los personajes en relación a la cámara y a los otros personajes y en relación a la escenografía, tanto dentro del encuadre, como en el instante de la entrada al cuadro y de la salida de éste.
También está presente en la totalidad del filme, en el transcurrir de las escenas y su duración; en el modo en que éstas se suceden y configuran una determinada secuencia.
Es indudable que el tiempo real y la apreciación subjetiva del tiempo juegan un rol fundamental en la estimación del movimiento. En consecuencia, es ineludible el análisis de este parámetro en cada una de las escenas y de las tomas, así como en el encadenamiento de éstas.

A tales efectos se consideró la secuencia como una sucesión de escenas yuxtapuestas según distintas modalidades que unen dos tomas diferentes: el corte y montaje, el encadenado o fundido de la última imagen con la primera de la escena siguiente, el plano-secuencia (una sola toma), otros recursos como la cortinilla, el iris y el fundido a cuadro totalmente negro.

El uso específico de estos recursos y la duración de las escenas contribuyen a definir el ritmo del filme, aunque no lo determinan totalmente pues intervienen conjuntamente con otros parámetros. Estos parámetros son: el sonido (música, parlamento, ruidos), diegético y extradiegético, el movimiento de la cámara (*paneo, travelling*), de actores en la escena, la proximidad de éstos al plano del cuadro, la distancia y velocidad de sus desplazamientos, la iluminación, entre otros.

Duración de las tomas

En el cuadro de Análisis Cuantitativo de la Secuencia Fílmica, es posible notar que la duración de las tomas aumenta hacia el final del filme a la vez que disminuyen los cortes y el montaje. El director recurre con mayor frecuencia al plano-secuencia y a las tomas más largas, así como al encadenamiento mediante el fundido de imágenes.
El punto de inflexión se produce en la Escena Nº 35 y se incrementa a partir de la enfermedad y muerte de Isabel en la Escena Nº 43.
A partir de esas escenas, el ritmo del filme se hace más lento y apacible, más cansino y apesadumbrado, a la vez que más melancólico y nostálgico pues se incrementan las pérdidas materiales y humanas de los personajes, especialmente las del protagonista George Amberson. Sólo dos escenas sobrecogerán por su tensión dramática y por su dinamismo escénico: las Escenas Nº 51 y Nº 52.
Pero esta tendencia de la duración de las escenas y de las tomas no explica, por sí sola, el paulatino cambio del carácter del filme.
El dinamismo y la tensión que el espectador puede experimentar en su estado de ánimo parecen no estar totalmente sometidos, por lo menos en este filme, a los recursos utilizados para crear la secuencia: el corte y montaje, el plano-secuencia o el encadenamiento. Aunque en primera instancia parecería que tomas muy breves puedan llegar a crear un gran dinamismo en la secuencia, esto no es necesariamente así. Escenas de gran dinamismo y tensión están resueltas tanto con tomas largas y sin cortes (plano-secuencia) como con tomas breves y yuxtapuestas por el montaje. A modo de ejemplo, a continuación, se analizan algunas escenas.

Escena Nº 29 – George visita la casa de la Sra. Johnson después de que su tía le confiesa lo que la gente del pueblo opina sobre la relación amorosa de su madre con Eugene Morgan. Toda la secuencia está filmada en una sola toma larga de setenta y seis segundos de duración. No obstante, la secuencia posee gran dinamismo y transmite una fuerte tensión al estado de ánimo del espectador.
El dinamismo es logrado por medio de distintos recursos. Los dos personajes se mueven sucesiva y alternativamente mientras ocupan diferentes posiciones en el espacio escenográfico. El movimiento es como el de una fusta, casi espasmódico, cuando un personaje parece encontrar su lugar, el otro se desplaza, lo que demuestra su incertidumbre e incomodidad ante la situación.

ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA SECUENCIA FÍLMICA – COMENTARIO

Cuando un personaje se aproxima al otro para formular una pregunta, el otro se aleja para evitar una respuesta. No existe estabilidad emocional ni física. De este modo, la tensión de ambos individuos, mientras tratan de interrogarse y responderse mutuamente, se transmite al espectador.

Este movimiento está apoyado por el movimiento de la cámara que ejecuta *paneos* y *travellings* combinados y breves, pues las personas se mueven en un espacio relativamente pequeño, la sala de la casa de la Sra. Johnson. Estos movimientos provocan acercamientos y alejamientos entre los personajes y con respecto al plano del cuadro lo que contribuye a modificar la apariencia de las figuras que pasan de plano americano a primerísimo primer plano y viceversa en pocos segundos. También la expresión de cuerpos y rostros y la dirección de las miradas manifiestan la incomodidad con que los personajes abordan el tema. Todo contribuye a expresar la tensión imperante y creciente entre ambos personajes durante toda la escena.

Escena Nº 12 – George y el hijo del Pastor se insultan y pelean en el jardín de la casa del Pastor.
Esta escena, a diferencia de la anterior, recurre a corte y montaje de tomas breves para crear la secuencia. A medida que progresa la acción, y con ella la agresividad y la ofensa por los insultos propinados entre los niños, las tomas son progresivamente más breves. Se incrementa el recurso del montaje. La duración total de la secuencia es de sesenta y nueve segundos, tiene veinte cortes y cada toma dura, en promedio, unos tres segundos. No sólo por este medio se logra la tensión creciente. Contribuyen en forma decisiva las angulaciones de la cámara (contrapicado) y los planos cercanos (Plano Medio Corto y Primer Plano), además de la banda sonora con el registro de gritos e insultos.

Escena Nº 27 – En el Comedor de la mansión Amberson, los anfitriones dialogan con Eugene Morgan, su invitado. La escena carece de plano-secuencia (excepto al final, después de la retirada de Morgan). La secuencia se caracteriza por el estatismo. Este aspecto contribuye a expresar una creciente tensión contenida en los educados ánimos de la familia y del invitado. En lugar de ubicar la cámara en el centro del grupo de comensales y girarla a medida que cada uno interviene en la conversación, y de ese modo mantener una sola toma, el director opta por ubicarla en tres lugares fijos del espacio desde los cuales se realizan tomas de diez segundos de duración promedio que se alternan según quién sea el personaje que intervenga. Los planos progresan desde Planos Generales, que permiten apreciar el conjunto en torno a la gran mesa del Comedor, hasta Planos Medios Cortos y Primeros Planos que manifiestan los matices gestuales de los rostros. A su vez, éstos expresan las transformaciones del estado de ánimo que se produce en cada uno de ellos. Esencialmente, la progresiva tensión se consigue por el creciente y lento acercamiento del cuadro a los rostros de los personajes, sus gestos y el tema de conversación que tratan.

Escena Nº 48 – El Mayor Amberson reflexiona frente a la estufa de leña. La escena está resuelta con una sola toma de noventa y ocho segundos de duración. Al principio de la escena, la cámara se aproxima muy lentamente al rostro del Mayor Amberson mientras capta su mirada extraviada en pensamientos incoherentes y alejados de la realidad. Su voz, en un susurro apenas audible, expresa sus reflexiones y la causa de sus preocupaciones. La imagen aparece luego de un largo fundido, desde un cuadro totalmente negro que permanece durante seis segundos y termina de la misma manera al perderse, lentamente, en la oscuridad del encuadre.

Escena Nº 49 – Despedida de Jack Amberson de su sobrino George en la Estación de FFCC. Nuevamente, la imagen surge de un cuadro negro por medio de un lento fundido de imagen. La cámara permanece fija durante toda la escena de ciento diez segundos de duración en la que Jack se despide de George. Ambos personajes permanecen en la misma posición hasta el instante en el que Jack parte hacia el andén del tren y cruza el ancho hall desierto de la estación. Recién en ese momento, la cámara realiza un breve y lento paneo hacia la izquierda para seguir el movimiento de Jack que se aleja hasta desaparecer del cuadro. Durante toda la escena, George permanece en silencio, de espaldas a la cámara. Sólo observa a su tío y escucha su alocución.

Escena Nº 50 – Conversación de Eugene Morgan con su hija en el jardín de su casa. La escena se rueda en una sola toma de ciento setenta y seis segundos de duración. Los personajes se desplazan lentamente y se detienen en tres oportunidades mientras dialogan calmada y pacíficamente. La cámara los acompaña con un movimiento análogo, acompasado con el de los personajes, de travelling de retroceso y detenciones periódicas. El horizonte normal y el cuadro, muy levemente inclinado hacia arriba, manifiestan la tranquilidad y consistencia de la vida de los personajes que enmarca su amor y mutua comprensión. Es una escena estratégicamente ubicada antes de la Escena Nº 51 que, por el contrario, se caracteriza por expresar movimiento y ansiedad, conflicto y renuncia.

Escena Nº 53 – Regreso de George Amberson a su casa, por última vez. La escena es un lento y largo encadenamiento de imágenes de edificios captados en contrapicado que muestran el crecimiento y los cambios que sufrió el pueblo natal de George como consecuencia del progreso tecnológico. La figura del joven Amberson no aparece en el cuadro. La posición de la cámara simula el punto de vista de George, quien observa mientras camina, desde un horizonte muy bajo, como desde el fondo de un profundo abismo, el sucederse fantasmagórico de imágenes de una ciudad con la que ya no se identifica ni reconoce como la suya. Otro vínculo con su identidad que se ha roto para siempre.

Escena Nº 54 – George pide perdón a su madre, de rodillas, junto a la cama de Isabel. Desde un cuadro totalmente negro, la cámara se aleja muy lentamente hasta que se perfila la cabeza del muchacho, mientras una voz en off informa acerca de la madurez que, finalmente, George Amberson ha conseguido para su persona después de las duras pruebas que debió afrontar. La lentitud del *travelling* de retroceso capta a George durante toda la alocución. La imagen de George se integra con la inmensidad del dormitorio desierto y abandonado. Su súplica pasa de la íntima confesión a llenar la vastedad del espacio en penumbra. La escena es rodada en una única toma y su duración es de sesenta segundos.

ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA SECUENCIA FÍLMICA – COMENTARIO

Escena Nº 55 – Accidente de George Amberson al ser atropellado por un automóvil.
La escena es oportuna para expresar, a través de la opinión de un policía, el peligro que significa el automóvil para el peatón como consecuencia de la velocidad que estas máquinas pueden llegar a desarrollar. Una escena relativamente breve, sólo veinticuatro segundos de duración, pero con movimientos pesados y morosos. El policía sofoca el desasosiego y la cólera del automovilista con pocas palabras y pocos gestos. La cámara acompaña el movimiento de los personajes con un lento *travelling* de avance y un horizonte levemente bajo, como si buscara información, mientras se abre paso entre el gentío.

Escena Nº 56 – Eugene Morgan y su hija toman conocimiento del accidente de George a través del periódico.
Es una escena relativamente breve, filmada en dos tomas de diez segundos cada una. Los personajes permanecen estáticos, sentado Eugene en su escritorio y Lucy de pie junto a su padre. Desde su posición fija, la cámara inicia un lento *travelling* de retroceso. Al final de la primera toma, la más larga, Lucy decide ir a ver a George al hospital donde se recupera del accidente. Lucy se desplaza hacia la cámara lentamente y sale del cuadro casi deslizándose suavemente, acompañada por una música no diegética que expresa la exaltación que la embarga por la decisión que ha tomado. Casi inmediatamente, después de una breve reflexión, Eugene toma la misma decisión que su hija y sigue sus pasos mientras realiza el mismo recorrido y describe los mismos movimientos que ella.

Las dos únicas escenas que se separan del conjunto analizado son la ya mencionada Escena Nº 51 y la Escena Nº 52 que, contrariamente a muchas escenas anteriores, muestran a un George Amberson transformado. Del joven irresponsable e independiente, caprichoso y soberbio, surge una persona distinta, con una escala de valores que manifiesta su hombría de bien. El otrora personaje que provocaba movimientos de consecuencias desastrosas por su comportamiento poco político y directo, ahora es quien procura la calma y la solución de los problemas de quienes lo rodean.
La Escena Nº 51 registra el diálogo revelador entre George y su tía, un diálogo cargado de tensión y ansiedad como todos los que han tenido tía y sobrino desde la escena inmediata posterior al gran baile (Escena Nº 17). Mientras que en las anteriores, ambos personajes se alternaban en molestarse mutuamente y generaban el rencor y la ira en el otro, en esta secuencia, George calma a su tía profundamente abatida por las circunstancias vividas. De ese modo, manifiesta su madurez y generosidad no obstante el conflicto que significa para él hacerse cargo de su tía y satisfacerla en sus anhelos y necesidades. George logra calmarla mitigando sus temores y prometiéndole la vida que ella desea tener.
La escena es resuelta mediante una sucesión de tomas largas y un plano-secuencia final que comienza en el ápice de la histeria de Fanny y culmina con su calma total mientras recorre, abrazada por George, el largo camino que lleva desde la Cocina a la Sala de la mansión Amberson, secuencia que permite ensamblar espacios específicos que habían sido mostrados de forma fragmentaria durante el filme. En cierta medida, la escena cierra el periplo abierto en la Escena Nº 28 cuando Fanny logra sembrar la duda en su sobrino que termina por enfurecerlo y arrojarlo a la casa de la señora Johnson. Ahora es George, quien, ante la ansiosa Fanny, se comporta con aplomo y le devuelve la calma. Comportamiento que ennoblece aún más su conducta pues devuelve el bien por mal recibido.
En la escena siguiente, George convence al abogado Bronson de cambiar de trabajo. El abogado y viejo amigo de la familia Amberson, inquieto por la decisión de George que no consigue comprender en un principio, cambia su parecer decidido a ayudar al joven ante la serenidad responsable del planteo que le hace el muchacho. El dinamismo de toda la secuencia recuerda la Escena Nº 29 en casa de la señora Johnson. Al igual que en esa escena, se utilizan los recursos basados en el movimiento de los actores asociados a los movimientos de la cámara.

Es claro, entonces, que la creciente lentitud del ritmo del filme al precipitarse el final se logra por la conjunción de planos largos y personajes estáticos o con desplazamientos lentos y pausados. Así mismo, los movimientos de la cámara se hacen más lánguidos y morosos. Los fundidos a cuadro totalmente negro, o con otra imagen, son más largos. El marcado dinamismo de las Escenas Nº 51 y Nº 52 parece ser parte del agónico final de la hegemonía de los Ambersons que da paso al comienzo de otras hegemonías. Los movimientos convulsivos de estas últimas escenas expresan la urgencia con que deben tomarse aquellas decisiones que son vitales para George y su tía, últimos sobrevivientes de la gran dinastía.

ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LA SECUENCIA FÍLMICA

ESCENA N°	Duración seg	Cortes Int.	Cierre Encad.	Cierre F.C.N.	Cierre/Corte	D. prom/E seg
1	20	1		1	10	2 tomas
2	10	2		1	3	3 tomas
3	44	5		1	7	6 tomas
4	**6**			**1**	**6 ***	**1 toma**
5	38	1		1	19	2 tomas
6	40	5		1	7	6 tomas
7	40	5		1	7	6 tomas
8	26	4		1	5	5 tomas
9	**6**			**1**	**6 ***	**1 toma**
10	**50**			**1**	**50 ****	**1 toma**
11	44	6	1		6	7 tomas
12	69	20		1	3	21 tomas
13	**47**		**1**		**47 ****	**1 toma**
14	**8**			**1**	**8 ***	**1 toma**
15	22	3		1	5	4 tomas
16	668	23 -1 cortinilla		1	27	25 toma
17	216	12		1	17	13 tomas
18	292	59		iris	5	60 tomas
19	63	2	1		20	3 tomas
20	**8**			**1**	**8 ***	**1 toma**
21	**2**			**1**	**2 ***	**1 toma**
22	**268**		**1**		**268 ****	**1 toma**
23	**104**		**1**		**104 ****	**1 toma**
24	34	1	2		17	2 tomas
25	148	1		1	74 **	2 tomas
26	**41**		**1**		**41 ****	**1 toma**
27	244	23		1	10	24 tomas
28	174	1		1	87 **	2 tomas
29	**76**			**1**	**76 ***	**1 toma**
30	49	8		1	5	9 tomas
31	100	12		1	8	13 tomas
32	11	1		1	5	2 tomas
33	**20**				**20 ***	**1 toma**
34	**2**				**2 ***	**1 toma**
35	**130**			**1**	**130 ****	**1 toma**
36	**11**				**11 ***	**1 toma**
37	**36**		**1**		**36 ****	**1 toma**
38	**66**		**1**		**66 ****	**1 toma**
39	142	12		1	11	13 tomas
40	214	3		1	53 **	4 tomas
41	146	1 encadenado		1	73 **	2 tomas
42	32	2		1	10	3 tomas
43	**100**		**1**		**100 ****	**1 toma**
44	**26**			**1**	**26 ***	**1 toma**
45	**52**		**1**		**52 ****	**1 toma**
46	**96**			**1**	**96 ****	**1 toma**
47	**6**			**1**	**6 ***	**1 toma**
48	**98**			**1**	**98 ****	**1 toma**
49	**110**		**1**		**110 ****	**1 toma**
50	**176**		**1**		**176 ****	**1 toma**
51	222	4		1	44 **	5 tomas
52	**96**			**1**	**96 ****	**1 toma**
53	**42**			**1**	**42 ****	**1 toma**
54	**60**			**1**	**60 ****	**1 toma**
55	24	2		1	8	3 tomas
56	24	1		1	12	2 tomas
57	**92**			**1**	**92 ****	**1 toma**
TOTAL	**4.991 s**	**221**	**14**	**22**	**20**	**279**



Nº 1 Nº 2/3 Nº 4 Nº 5 Nº 6 Nº 7 Nº 8 Nº 9 Nº 10 Nº 11 Nº 12 Nº 13 Nº 14 Nº 15

Escena Nº 1 20 Presentación
Escena Nº 2 10 Moda
Escena Nº 3 44 Moda
Escena Nº 4 6
Escena Nº 5 38 Serenata
Escena Nº 6 40

1 14 2 2 6 6 4 4 8 10 8 4 6 22 12 4 10 6

1ª Visita de Morgan
Escena Nº 7 40 2ª Visita de Morgan
Escena Nº 8 26 Encuentro con Isabel
Escena Nº 9 6
Escena Nº 10 50 Modista

6 4 2 2 4 18 4 2 2 12 4 6 4 2 2 4 14 6 50 10

Escena Nº 11 44 George niño conduce el carro
Escena Nº 12 69 George ofende al Pastor y a su hijo

10 20 4 4 4 2 4 6 1 18 3 2 4 1 1 12

E1

Escena Nº 13 47 Jardín de los Ambersons
Escena Nº 14 ∞/Coro
Escena Nº 15 22 George joven en carro
Escena Nº 16 668 Baile

12 3 6 2 2 4 2 2 2 2 3 4 2 47 8 4 6 8 4 3 6 16

E2



Nº 16

Presentaciones

16 | 28 | 6 | 2 | 8 | 4 | 4 | 6 | 28 | 4 | 4 | 20 | 16

Escena Nº 16B

George y Lucy recorren el Ballroom

16 | 12 | 50 | 2 | 4 | 10 | 22 | 20 | 16

Escena Nº 16C

Mesa del ponche

16 | 60 | 6 | 36 | 2 | 2 | 4 | 16 | 16

Escena Nº 16D

Eugene invita a bailar a Isabel

Escena Nº 16E

16 | 16 | 16 | 10 | 16 | 8 | 36 | 12 | 12 | 16



Nº 16 Nº 17 Nº 18

Despedida

16 | 8 | 34 | 4 | 8 | 2 | 12 | 12 | 8 | 4 | 4 | 2 | 34 | 16

Escena Nº 17
216
1ª Discusión sobre la fabricación de automóviles / Dormitorios

16 | 8 | 2 | 2 | 4 | 2 | 26 | 32 | 2 | 4 | 2 | 4 | 10 | 12 | 17

17 | 2 | 6 | 2 | 10 | 8 | 22 | 10 | 74 | 17

Escena Nº 18
292
Paseo en la nieve

17 | 4 | 4 | 8 | 4 | 6 | 4 | 2 | 4 | 2 | 4 | 5 | 2 | 12 | 4 | 2 | 4 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 8 | 18



Nº 18 Nº 19 Nº 20 Nº 21 Nº 22

Escena Nº 18B

18 | 8 | 2 | 16 | 2 | 2 | 6 | 4 | 6 | 2 | 4 | 10 | 10 | 6 | 8 | 4 | 4 | 2 | 2 | 2 | 8 | 4 | 4 | 4 | 6 | 18

Escena Nº 19
63 Velatorio de Wilbur Minafer

18 | 4 | 4 | 6 | 2 | 8 | 2 | 6 | 2 | 10 | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | 8 | 2 | 8 | 2 | 23 | 12 | 3 | 2 | 19

E3

Escena Nº 20
8
Escena Nº 21
Escena Nº 22
268
Cocina mansión Amberson / George Fanny y Jack

19 | 5 | 12 | 6 | 8 | 2 | 5 | 15 | 136 | 22

E4

22 | 12 | 36 | 40 | 22



Nº 23 Nº 24 Nº 25 Nº 26 Nº 27

Escena Nº 23
104
Visita a la Fábrica de automóviles Morgan

22 | 24 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | 22 | 28 | 23

Escena Nº 24
34
Isabel y Eugene en el jardín

Escena Nº 25
148
George y Lucy pasean en carro

23 | 24 | 4 | 17 | 13 | 8 | 140 | 25

E5

Escena Nº 26
41
El Mayor y Jack

25 | 41 | 26

Escena Nº 27
244
Comedor de la mansión Amberson / 2ª discusión sobre la fabricación de automóviles

26 | 4 | 4 | 8 | 4 | 12 | 26 | 6 | 8 | 2 | 2 | 6 | 6 | 6 | 2 | 2 | 42 | 27

E6



Nº 27 Nº 28 Nº 29 Nº 30 Nº 31

27 | 2 | 16 | 4 | 4 | 4 | 22 | 22 | 6 | 24 | 27

Escena Nº 28
174
Fanny y George discuten sobre la relación de Isabel y Eugene

27 | 4 | 4 | 4 | 4 | 8 | 22 | 10 | 3 | 4 | 8 | 8 | 4 | 94 | 28

Escena Nº 29
76
Casa de la Sra. Johnson

28 | 5 | 3 | 3 | 2 | 10 | 3 | 4 | 6 | 7 | 4 | 29

Escena Nº 30
49
Discusión de George y Jack

Escena Nº 31
100
George impide a Eugene visitar a Isabel

29 | 10 | 6 | 4 | 10 | 4 | 3 | 5 | 19 | 5 | 5 | 2 | 3 | 3 | 4 | 6 | 2 | 4 | 2 | 18 | 8 | 31

E7



Nº 32 Nº 33 Nº 34 Nº 35 Nº 36 Nº 37 Nº 38 Nº 39

Escena Nº 32 11 Isabel
Escena Nº 33 20 Llega Jack c/carta
Escena Nº 34 Escena Nº 35 130 George y Fanny discuten

31 | 6 | 2 | 10 | 4 | 2 | 6 | 4 | 2 | 12 | 84 | 5 | 6 | 20 | 2 | 8 | 15 | 35

Escena Nº 36 11 Eugene
Escena Nº 37 36

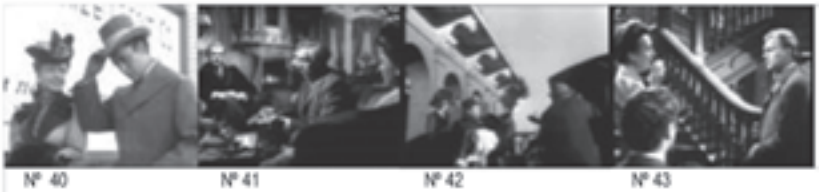
35 | 7 | 4 | 6 | 32 | 56 | 2 | 11 | 36 | 37

E8

Hall. Voz en off de Eugene
Escena Nº 38 68 Isabel termina de leer la carta de Eugene
Escena Nº 39 142 George habla con su madre

37 | 14 | 52 | 14 | 32 | 39

39 | 16 | 2 | 2 | 8 | 4 | 2 | 2 | 6 | 8 | 2 | 18 | 2 | 8 | 32 | 39



Nº 40 Nº 41 Nº 42 Nº 43

Escena Nº 40
214
George y Lucy se encuentran en la calle

39 | 5 | 8 | 144 | 40

40 | 6 | 14 | 4 | 6 | 4 | 10 | 10 | 16 | 41

Escena Nº 41
146

E9

Jack visita a Eugene y a su hija

41 | 130 | 41

Escena Nº 42
32
George y su madre regresan

Escena Nº 43
100
Eugene va a visitar a Isabel

41 | 4 | 8 | 20 | 5 | 5 | 10 | 10 | 10 | 5 | 20 | 43



Nº 44 Nº 45 Nº 46 Nº 47 Nº 48 Nº 49 Nº 50

Escena Nº 44 26 George observa a Eugene
Escena Nº 45 52 George y su madre
Escena Nº 46 18

43 5 5 5 15 5 4 6 4 12 12 40 10 46

Escena Nº 47 6
Escena Nº 48 98 El Mayor solo reflexiona
Escena Nº 49 110

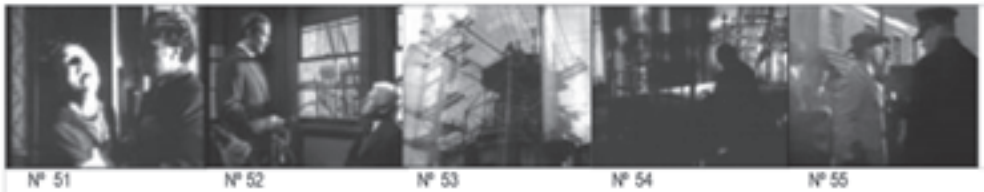
46 8 98 110 49

E10 E11

Escena Nº 50 176 Lucy y Eugene
Despedida de Jack en la estación de FFCC

49 176 50

50 50



Nº 51 Nº 52 Nº 53 Nº 54 Nº 55

Escena Nº 51
222
Fanny y George discuten en la cocina

50 | 76 | 9 | 51

51 | 4 | 42 | 5 | 18 | 4 | 64 | 51

Escena Nº 52
96
George acude al abogado Benson

Escena Nº 53
42

51 | 2 | 2 | 7 | 33 | 23 | 6 | 4 | 8 | 10 | 53

Escena Nº 54
60
George regresa a la mansión por última vez
George pide perdón a su madre muerta

Escena Nº 55
24
Accidente

53 | 42 | 60 | 14 | 4 | 55

E12



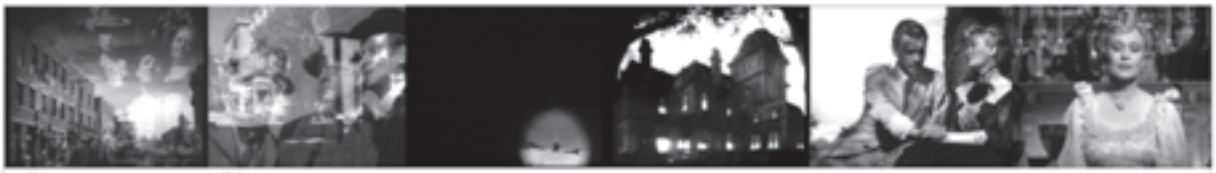
Nº 56 Nº 57

Escena Nº 56 24 Eugene y Lucy

Escena Nº 57 SI En el Hospital Eugene y Fanny se encuentran

55 16 8 12 80 57

57



E1 E2 E3 E4 E5 E6

ELIPSIS DE TIEMPO

La **elipsis** es un salto en el tiempo o en el espacio; una supresión que hace la narración de un período de tiempo. El espectador no pierde la continuidad de la secuencia aunque se hayan eliminado los pasos intermedios. Existen diferentes recursos de sintaxis cinematográfica.

Fueron localizadas doce elipsis significativas de tiempo , si bien existen más entre la mayoría de las escenas y aún dentro de ellas. Estas últimas serían elipsis inherentes al relato y no resultan relevantes para la narración de la historia.

E.1. Entre la Escena Nº 10 y la Nº 11. Se supone que transcurren unos 10 años entre el anuncio del casamiento de Isabel Amberson con Wilbur Minafer, formulado por las señoras en lo de la modista (Escena Nº 10), y la aparición de George Amberson, mientras conduce un carro por la ciudad a la edad de aproximadamente ocho o nueve años. La continuidad de la narración y la sugerencia del tiempo transcurrido y elidido se logra por un fundido de la última imagen de la Escena Nº 10 con la primera imagen de la Escena Nº 11. La voz en off del narrador explica el cumplimiento parcial de la profecía hecha por la señora Foster en lo de la modista.
El encuadre y la posición del punto de vista ayudan consistentemente a sugerir el tiempo elidido y el comienzo de una nueva y definitiva etapa en la historia con el advenimiento de George Amberson a la ciudad. La primera imagen de George lo muestra mientras conduce un carro (escena 11a) tirado por un caballo. La cámara fija, durante veinte segundos, registra la imagen en perspectiva frontal de una calle casi desierta de la ciudad. El horizonte bajo, propio de un observador disminuido o indefenso, permite mostrar al niño montado en el carro como un ser superior y dominante. El punto de fuga de la imagen coincide con el centro del cuadro y con el lugar preciso en el que aparece el personaje que, desde una sombra imperceptible, se transforma en una imagen avasalladora. Esta conjunción de la imagen, la voz profunda del narrador y la música sugiere que George llega al espacio fílmico desde la profundidad del tiempo y que lo va a atravesar con gran osadía.

E.2. Entre la Escena Nº 14 y la Nº 15. Se infiere que han pasado unos diez años desde la última aparición de George niño hasta la nueva aparición de éste como joven de unos veinte años. Desde la manifestación del deseo de los dos ciudadanos y su augurio de que el colegio va a modelar la personalidad arrolladora y salvaje de George y su reaparición, ya joven, mientras recorre la ciudad despóticamente en su carro tirado por su caballo Pendenis, se calculan estos diez años elididos. La escena Nº 14 es, ella misma, una elipsis que articula el tiempo del George niño con el tiempo del George hombre mediante la reflexión y el pronóstico que hacen los ciudadanos que lo observan y lo juzgan, cuyas presencias herméticas –enfatizadas por el contrapicado de la toma y por la dura sentencia que surge de sus bocas– les confieren la contundencia suficiente como para salvar el salto de diez años en el tiempo. La voz del narrador desmiente la predicción de los ciudadanos al explicar que el paso del tiempo y la vida en el colegio no consiguieron la transformación esperada del carácter del joven Amberson. Esta nueva intervención de la voz extradiegética ayuda a proporcionar a la narración el carácter necesario para que el espectador comprenda rápidamente el salto de tiempo que queda expresado de ese modo.

E.3. El tiempo transcurrido entre el accidentado pero alegre paseo por la nieve y la muerte de Wilbur Minafer es difícil de estimar con precisión. Es posible que su deceso se hubiese producido a los pocos días del paseo o a los pocos meses. El recurso del iris como forma de culminar la Escena Nº 18 prepara al espectador para la escena siguiente. Las voces de los paseantes se silencian por la gran distancia que media entre el automóvil de Eugene Morgan y el espectador representado por la cámara que queda varada en la nieve y observa desde lejos. El pequeño círculo del iris va ciñendo progresivamente al grupo de personajes que parecen quedar atrapados por la inmensidad de las sombras. Es un recurso adecuado para cerrar el tiempo de felicidad. En la escena siguiente, el círculo cada vez más pequeño del iris se recrea en otro círculo, la corona y el crespón que anuncian la muerte de uno de los habitantes de la mansión de la familia Amberson.

E.4. Sólo por el diálogo entre George y su tía Fanny, comprendemos que ha transcurrido un lapso de tiempo sustancial entre la muerte de Wilbur Minafer y la Escena Nº 22. Dos escenas intermedias, de un solo plano cada una, funcionan como transición –cierre y comienzo– entre la Escena Nº 19 y la Nº 22 . La Escena Nº 20, con el comentario de los amigos de Wilbur, tomada en contrapicado para sugerir el punto de vista del personaje muerto, es entendida como inmediatamente después del funeral. La escena siguiente, una panorámica de la mansión Amberson que en una noche de tormenta es iluminada por un relámpago, nos introduce en el cálido ambiente de la cocina de la mansión donde George se alimenta vorazmente después de su regreso del colegio. El vestido de su tía Fanny, de luto absoluto, nos sugiere que aún no ha transcurrido mucho tiempo desde la muerte de su hermano. Por lo demás, nada de la imagen visual nos revela el tiempo transcurrido.

E.5 El tiempo transcurrido entre la Escena Nº 23 y la Nº 24 podría ser deducido si se considera el medio luto del traje que luce Isabel Amberson –la escena se desarrolla en la propia casa de Isabel y no en un lugar público donde sería necesario lucir luto riguroso– y la audaz proposición de Eugene Morgan que le solicita casamiento, aunque no lo exprese de manera directa en el diálogo. Posiblemente hayan transcurrido dos años desde la muerte de Wilbur Minafer.

E.6. En la escena del almuerzo en el Comedor de la mansión Amberson (Nº 27), Isabel está vestida de blanco. Si bien se encuentra en su propia casa, y por lo tanto no tenía la exigencia de llevar luto riguroso, se trata de un acontecimiento del que participa un miembro extraño a la familia y nada menos que quien fuera su antiguo y primer pretendiente. Todo hace suponer que ha transcurrido el tiempo, tal vez tres o cuatro años desde la muerte de su esposo.

E.7. La elipsis entre las Escenas Nº 30 y Nº 31 es sugerida por el lento fundido a cuadro totalmente negro. Sin embargo, este recurso no indica con exactitud el lapso transcurrido entre la discusión de George con su tío y la visita de Eugene a la mansión Amberson en busca de



E7 E8 E9 E10 E11 E12

ELIPSIS DE TIEMPO

Isabel para hacer un paseo. El fundido de imagen a cuadro totalmente negro sugiere que ha pasado más tiempo que el transcurrido entre las escenas anteriores que se suceden sin interrupción; la discusión de George con su tía en la Escalera a partir de la revelación que le hace Fanny acerca de «*lo que comenta la gente*» sobre Isabel y Eugene, la visita de George a la Sra. Johnson y la discusión con su tío en el Baño. Ha pasado el tiempo, el necesario para provocar el cambio de actitud en George con respecto al señor Morgan. Pueden haber sido unos días, o unas horas, pero no mucho más.

E.8. La Escena Nº 36 está enmarcada entre dos fundidos de imagen a cuadro totalmente negro. Estos fundidos actúan como elementos que aíslan la escena, dado que ésta es un *flashback*, y le otorgan carácter de racconto, hecho que evita el corte brusco entre las escenas que la preceden y suceden respectivamente. La voz *en over* de Eugene Morgan que lee su carta a Isabel mientras la escribe y continúa en la escena siguiente como voz *en over*, mientras la propia Isabel la continúa leyendo en la Biblioteca de su casa, enlaza de modod muy sugestivo las secuencias, a la vez que permite retomar el ritmo y la continuidad de la narración. Esta escena es el único *racconto* de todo el filme.

E.9. Sólo un fundido de imagen a cuadro totalmente negro entre las Escenas Nº 40 y Nº 41 no es suficiente como para expresar el tiempo –por lo menos un año– que transcurre durante el alejamiento de George e Isabel cuando ésta realiza un viaje "alrededor del mundo". El anuncio de un viaje de tal magnitud que hace George a Lucy en la Escena Nº 40 y la comunicación a Eugene Morgan que hace Jack sobre el estado delicado de la salud de su hermana son los únicos indicios que sugieren el tiempo transcurrido entre ambas escenas. No existen escenas intermedias, todo es sugerido o declarado a través del diálogo diegético.

E.10. La larga escena que consiste en un cuadro totalmente negro que permanece durante seis segundos sirve más bien para separar la Escena Nº 48 del contexto del filme y crear un punto de inflexión en la evolución de la historia que para elidir un lapso largo de tiempo. La Escena Nº 47 sucede a la muerte de Isabel y antecede a aquélla en la que el Mayor Amberson reflexiona acerca de la vida y las cosas. Los largos fundidos que enmarcan la Escena Nº 47 y la propia escena, totalmente en la oscuridad, aluden más bien al impacto que el tema de la muerte –entendida como la ausencia de la luz, de la vida y de la dicha– provoca en el Mayor Amberson, induciéndolo a reflexionar frente al fuego de su hogar dominado por su poder hipnótico e incapaz de encontrar un camino cierto en la oscuridad de su pensamiento. La Escena Nº 48 podría desarrollarse tanto el día siguiente de las exequias de Isabel como al mes de su fallecimiento.

E.11. El fundido muy lento que cierra la Escena Nº 48 y precede a la siguiente sugiere, nuevamente, el tema de la muerte. En esta oportunidad, la del Mayor Amberson. Es difícil estimar el tiempo transcurrido aunque, dado la edad avanzada y el estado de salud del Mayor, es probable que hayan transcurrido muy pocos meses después de la muerte de Isabel. El lento fundido de imagen a cuadro negro sugiere la extinción del fuego que ilumina el rostro del Mayor y hace posible su visión y visible su presencia y, por lo tanto, su vida terrena. El fuego es la luz y la vida, pero una luz intermitente que se debilita y tiende a desaparecer.

E.12. No es posible estimar con precisión el tiempo transcurrido entre las escenas Nº 54 y Nº 55, aunque el ritmo que adquiere el filme al precipitarse el final nos hace pensar que ha sucedido sólo el tiempo suficiente como para que George Amberson consiga el trabajo que buscaba como conductor de material de alto riesgo, tal como se advierte en la escena con el abogado Bronson y lo reafirma el anuncio del periódico.

CONCLUSIONES

Las doce elipsis analizadas corresponden a los lapsos suprimidos que transcurren entre dos escenas.

Estas doce elipsis son las que se consideran más relevantes por su duración, es decir, por la extensión del tiempo elidido. En la mayoría de los casos, es imposible determinar con precisión el tiempo transcurrido; su apreciación es aproximada.

El recurso utilizado con más frecuencia para estructurar la secuencia y cerrar una escena es el fundido de imagen y, especialmente, el fundido a cuadro totalmente negro. La duración de este fundido y la extensión temporal del cuadro totalmente negro adquieren significación en cuanto que están directamente relacionados con el tiempo suprimido.

El recurso del fundido a cuadro totalmente negro o el encadenado (fundido de la última imagen de una escena con la primera de la escena siguiente) deben ser reforzados por la banda sonora extradiegética o diegética, especialmente por la voz del narrador que explica los acontecimientos suprimidos y por las imágenes visuales de las escenas separadas por el tiempo elidido.

ANEXO 2 Orson Welles

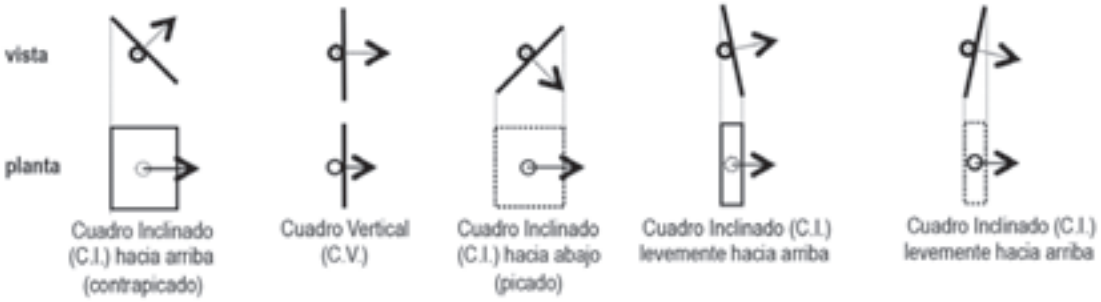
***The Magnificent Ambersons* (1942)**

ANÁLISIS DE ESCENAS Y MAPEO DE LOS MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) Y DE LOS PERSONAJES (MP)

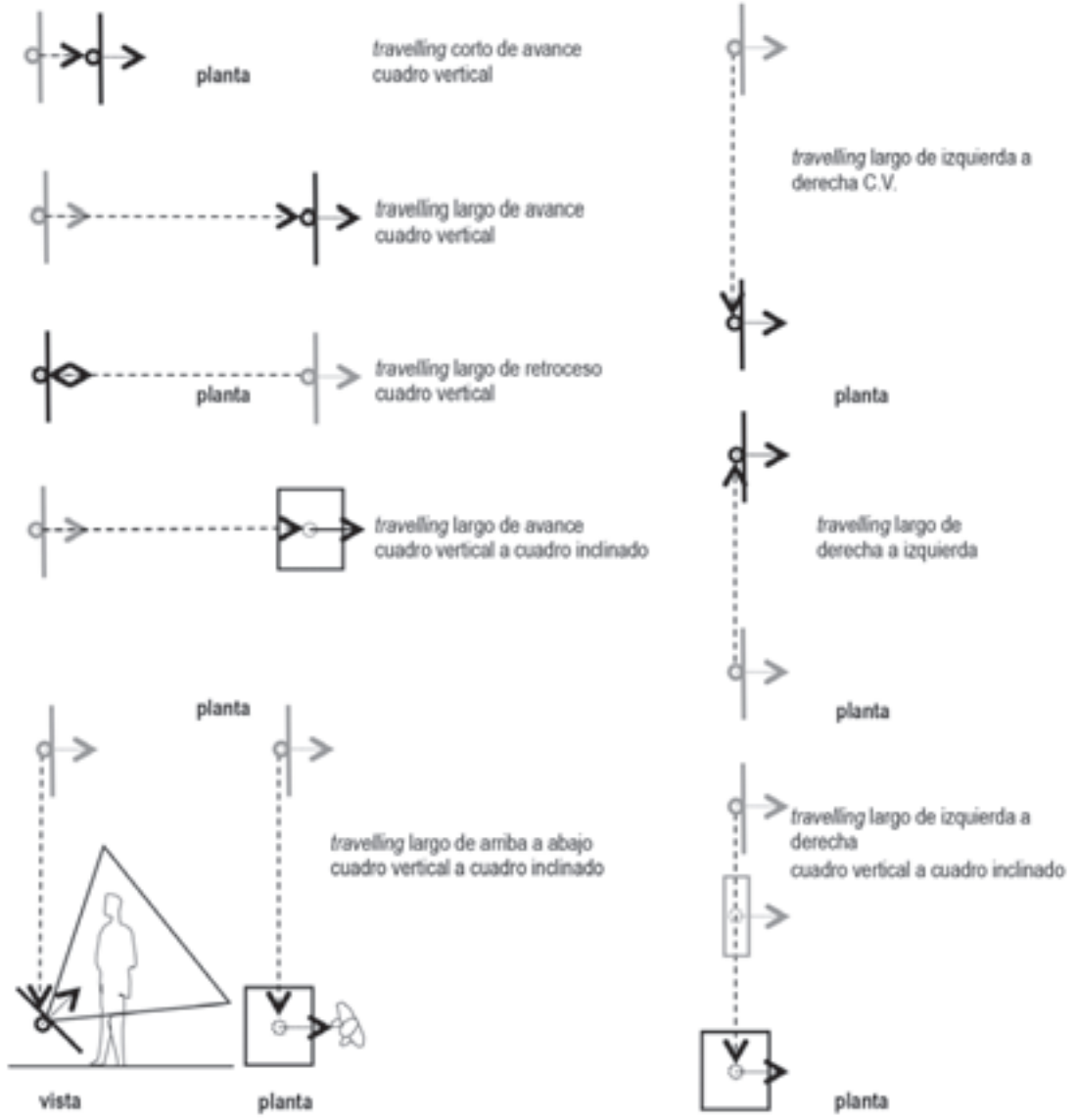
Escena Nº 1 a Escena Nº 57
Comentarios correspondientes a cada escena

MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA – GIROS SOBRE LOS EJES HORIZONTAL Y VERTICAL (PANEO) – DESPLAZAMIENTOS (TRAVELLING)

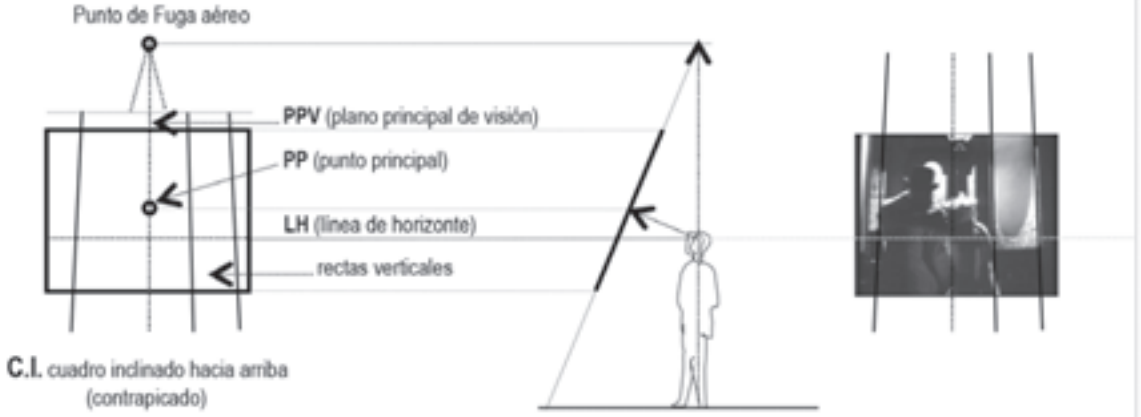
POSICIONES DE LA CÁMARA



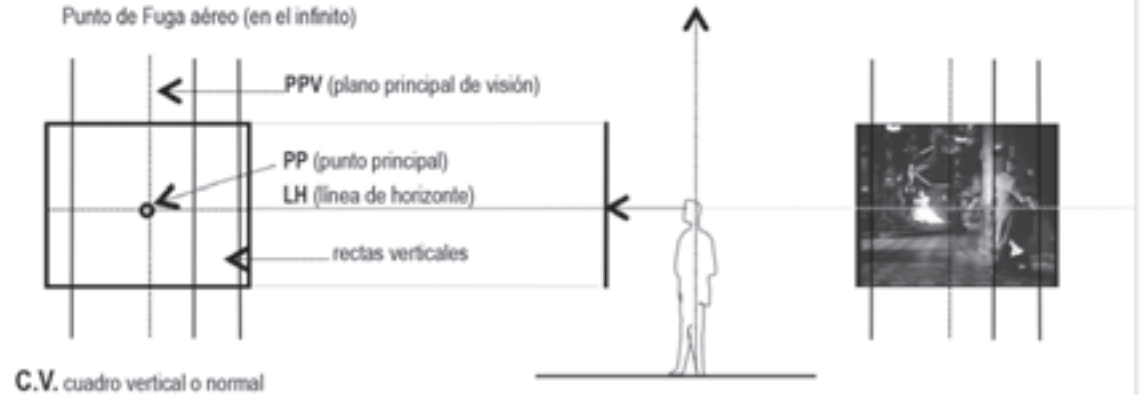
MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA



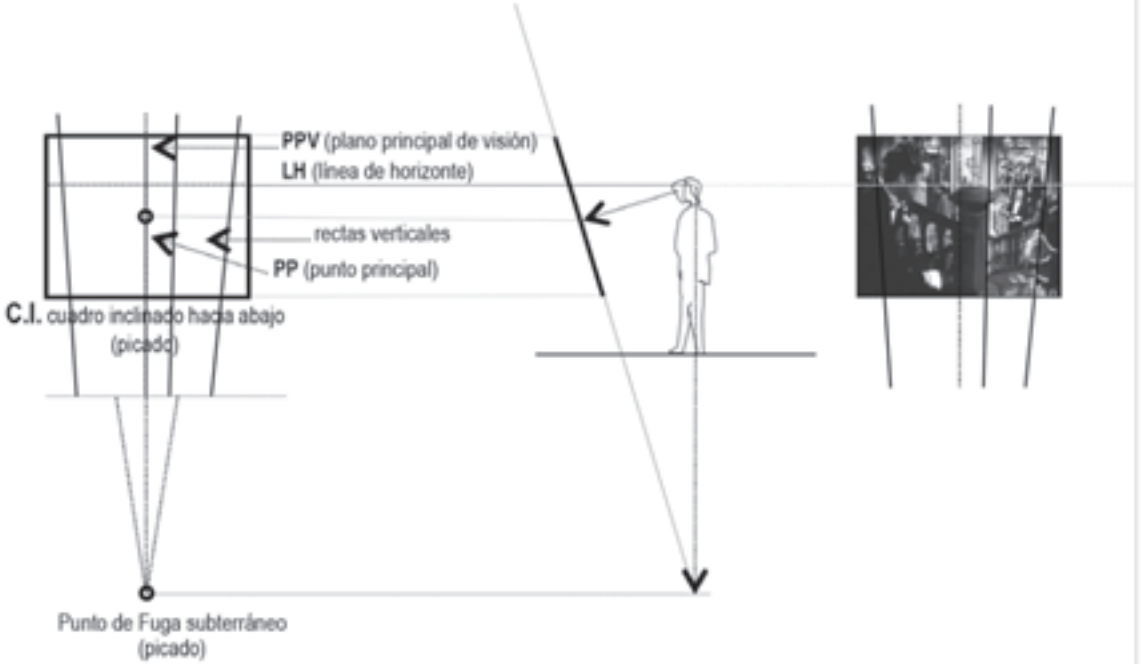
POSICIONES DEL CUADRO EN RELACIÓN AL OBJETO FILMADO



C.I. cuadro inclinado hacia arriba
(contrapicado)



C.V. cuadro vertical o normal



C.I. cuadro inclinado hacia abajo
(picado)

Punto de Fuga subterráneo
(picado)

DISTANCIA DEL CUADRO EN RELACIÓN AL OBJETO FILMADO - PLANOS

PLANO GENERAL (P.G.)



PLANO MEDIO CORTO (P.M.C.)



PLANO FIGURA (P.F.)



PRIMER PLANO (P.P.)



PLANO AMERICANO (P.A.)



PLANO MEDIO (P.M.)



PLANO MEDIO CORTO (P.M.C.)





Escena Nº 1 **Casa frente a la mansión Amberson. Tranvía a caballo estacionado.** **20 s**

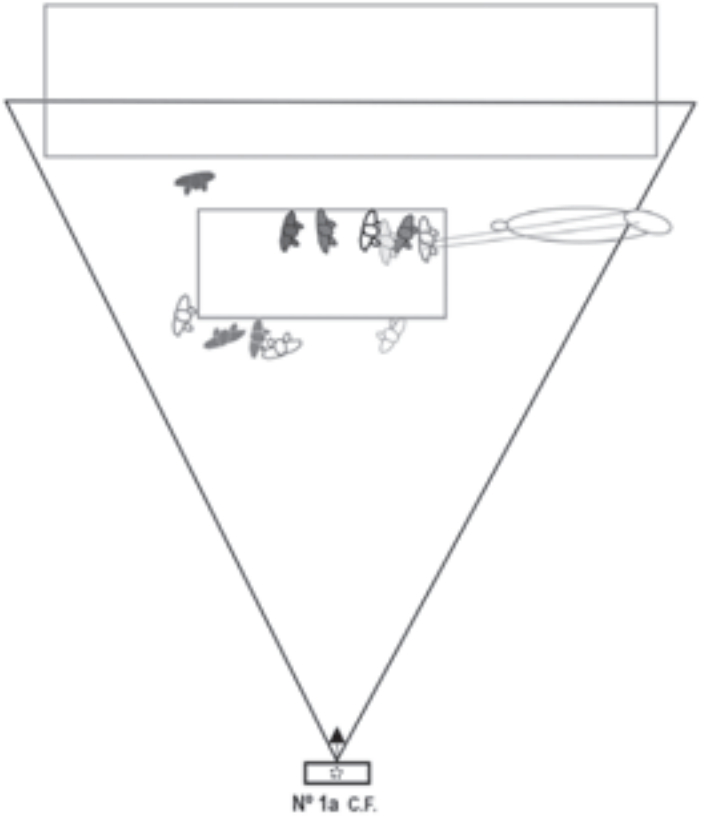
Nº1a Voz en *off* que comienza con el cuadro en negro. Introduce el tema y realiza la elipsis temporal al resumir los acontecimientos pasados que permiten comprender la historia a partir de esta primera escena.
Se trata de la familia Amberson cuya magnificencia se impuso durante años al extremo de que podrían ser considerados los iniciadores de la ciudad en la que habitan. **6 s**

Nº 1b La escena muestra la casa frente a la mansión de los Ambersons. Un tranvía a caballo expresa las características del transporte colectivo acorde con "aquellos tiempos" en los que "había tiempo para todo". El tranvía espera a una dama que sale de su casa para subir al vehículo. **14 s**
C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

.....

COMENTARIO

La escena introduce uno de los temas esenciales del filme: el devenir del tiempo y de la vida, los avances tecnológicos y las transformaciones económicas que provocarán cambios en los modos de vida, en la sociedad y en la cultura. También introduce el tema del movimiento. Tiempo y movimiento caracterizan el filme. El manejo del tiempo y del movimiento de la cámara y de los personajes en el espacio dará la impronta a cada escena en conjunción estrecha con la temática que cada una de ellas expresa.
La escena inicial que abre el filme con la voz en *off* y relata los acontecimientos tiene un tono nostálgico por la pérdida de ciertos valores y de ciertas costumbres que serán difícil recuperar, o que tal vez no se recuperen jamás.
El "en aquellos días..." significa, en definitiva, que "todo tiempo pasado fue mejor".
La música no diegética recuerda la de una "caja de música" que cuando se abre deja sentir su melodía tierna y apacible. Junto con la voz en *off* profunda de Orson Welles (el narrador extradiegético) provoca la sensación de que, realmente, al comenzar el filme, se abrió una caja de la que emanan imágenes y sonidos de un tiempo pasado que se nos invitan a evocar. Es significativo el hecho de que la cámara permanezca inmóvil.



Nº 1a

Nº 1a C.F.



Escena Nº 2	Cambio de moda 1	10 s
Nº 2a **C.F. Horizonte normal. C.V.**	Sombreros "chimenea" en un bar, detrás de una puerta.	**2 s**
Nº 2b **C.F. horizonte alto. C.I. hacia abajo.**	Caballero con una dama en un bote. El caballero luce un sombrero "chimenea".	**2 s**
Nº 2c **C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. hacia arriba.**	Caballero de espaldas con sombrero "chimenea" que se lo quita, gira y muestra su rostro. El personaje anónimo es el del Mayor Amberson, como se verá más adelante en el filme.	**6 s**

COMENTARIO

Las escenas de "cambio de moda" expresan lo que era, lo que es y lo que será. La transformación de los modos de vida, de los valores, de los ritmos y los tiempos dedicados a cada actividad se expresan por medio de estas breves escenas que muestran las rápidas transformaciones que sufren los objetos del vestir, presagio del advenimiento de una sociedad de consumo acelerado. Es interesante notar que el actor que desempeña el personaje del Mayor Amberson, a quien se debe el esplendor y la fortuna de la familia sea quien luce el "sombrero chimenea", propio de una época y que, despectivamente llamado así, está destinado a desaparecer. El personaje desnuda su cabeza para saludar con aparente alegría el advenimiento de los nuevos tiempos, pero en señal de despojamiento y de renuncia para adherirse a los tiempos modernos con su nueva dinámica. En definitiva, no cubre su cabeza con un nuevo modelo de sombrero. Quien lo hará, en las escenas siguientes, será el personaje que representa a Eugene Morgan.



Nº 2a C.F.

Nº 2a



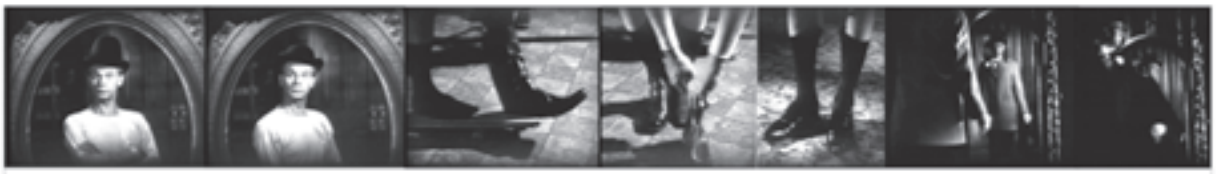
Nº 2b C.F.

Nº 2b



Nº 2c C.F.

Nº 2c



Escena Nº 3	Cambio de moda 2	44 s

Nº 3a Un caballero se prueba otro modelo de sombrero, el sombrero "hongo". El actor es el mismo que interpretará a Eugene Morgan. **6 s**

C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 3b El mismo caballero se prueba otro modelo de sombrero con el ala redondeada que acaba de salir a la moda. **4 s**

C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 3c El mismo caballero se descalza un par de botas mientras la sujeta con una especie de horquilla de madera. **4 s**

C.F. Horizonte alto. C.I. hacia abajo.

Nº 3d Se prueba un par de botines con punta redonda. Una presilla sirve para sujetarlos mientras se calzan. También se prueba un par de pantalones. **8 s**

C.F. Horizonte alto. C.I. hacia abajo. Inmediatamente, cuando se prueba los pantalones, la cámara hace un paneo de abajo hacia arriba.

Nº 3e Se prueba otro par de botines terminados en punta redonda. **10 s**

C.F. Horizonte alto. C.I. hacia abajo.

Nº 3f Frente a un espejo de pie se prueba un abrigo corto color claro. **8 s**

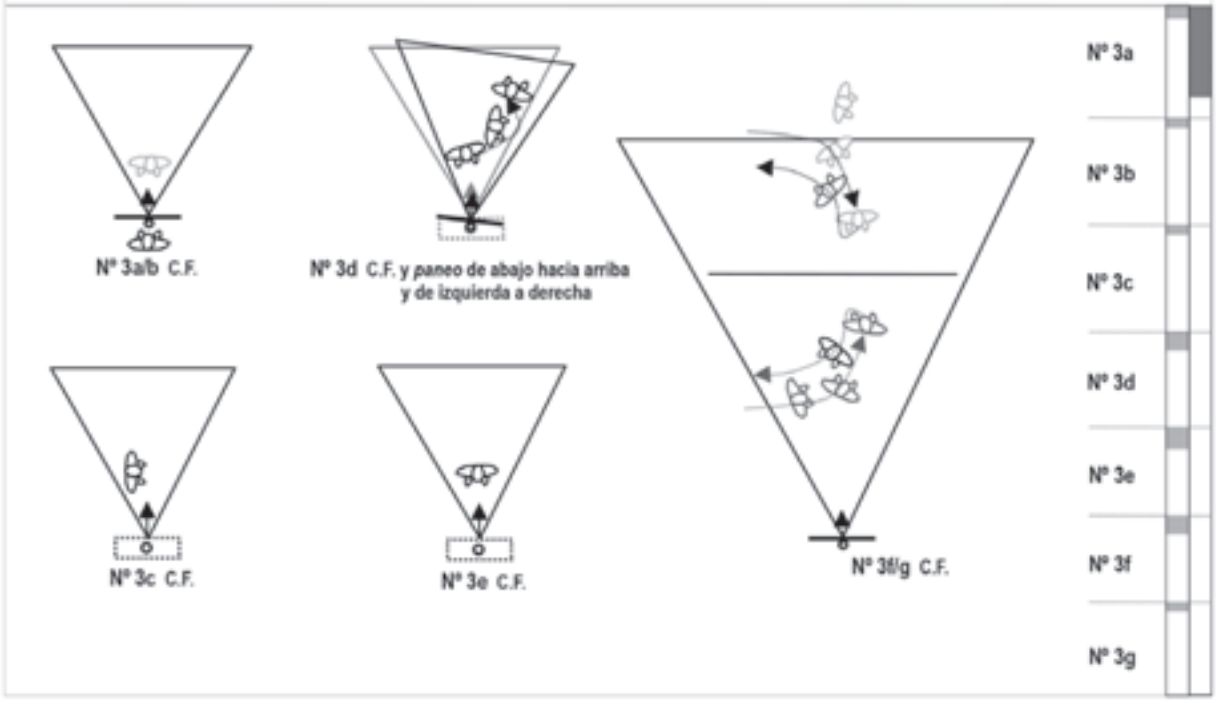
C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 3g Inmediatamente aparece con un abrigo largo negro, según la moda de ese año. **4 s**

C.F. Horizonte normal. C.V.

COMENTARIO

Este conjunto de escenas continúa con la exhibición de los cambios de la moda. En primer lugar, el calzado, desde las botas que necesitan de algún aparato especial para quitárselas hasta los nuevos botines que modifican sus puntas y generan nuevos modelos.
Como se expresara anteriormente, el actor que representa el personaje que modela los cambios de sombreros, calzados y abrigos, encarnará a Eugene Morgan. Morgan es la expresión del cambio, del advenimiento de los nuevos tiempos, la nueva tecnología, los nuevos inventos y, en definitiva, una nueva cultura; todo aquello que los Ambersons rechazarán y no serán capaces de asimilar. Tampoco serán capaces de adaptarse a las transformaciones que inevitablemente se producen con el devenir del tiempo y de la vida, hasta que finalmente sucumbirán. El manejo de escenas muy breves, sucesivas y unidas por el montaje, contribuye a expresar el paso rápido del tiempo y el advenimiento de una época de profundas transformaciones.





Escena Nº 4 **Porche de la casa de Eugene Morgan. Eugene se prepara para salir.** **6 s**

Nº 4a El personaje sale de su casa pronto para un paseo. Es Eugene Morgan que va a visitar a Isabel
La voz *en over* continúa relatando las características del modo de vida, una vida en la que "sobraba tiempo para todo"... **6 s**
C.F. *con paneo* vertical desde el suelo hasta el rostro del personaje. C.I. hacia abajo a cuadro vertical.
Fundido de imagen y montaje a la toma siguiente.

COMENTARIO
La escena muestra a Eugene Morgan como un personaje alegre, optimista, actualizado, conquistador, seguro de sí mismo.



Nº 4a C.F. con *paneo* desde abajo hacia arriba

Nº 4a



Escena Nº 5 **Frente a la mansión Amberson. Noche de serenata** **38 s**

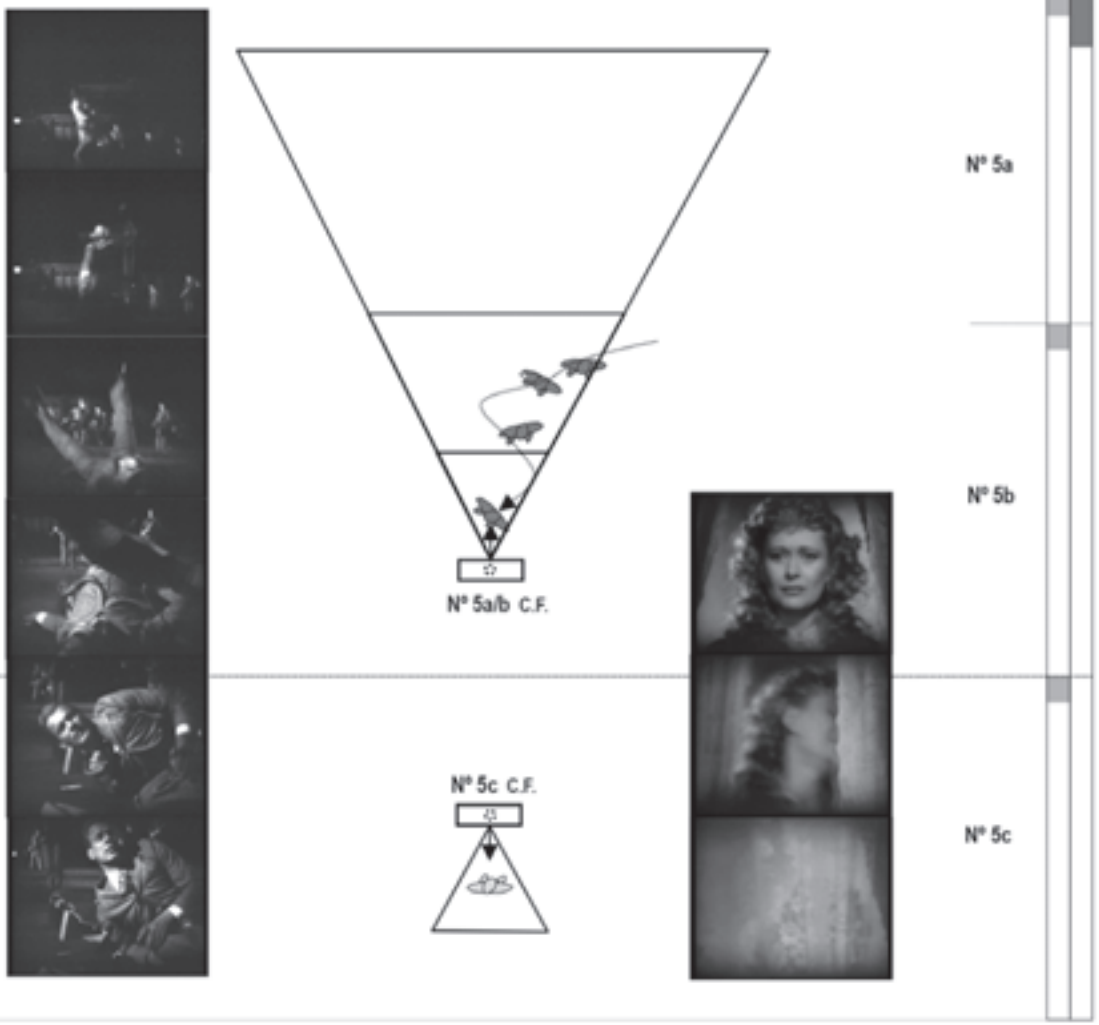
5a Casa frente a la mansión Amberson. Invierno. **22 s**
La voz *en over* comenta la costumbre de las serenatas ofrecidas por los jóvenes a las jóvenes enamoradas. La imagen de la casa frente a la de los Ambersons de día. Fundido de imagen hasta hacerse la noche.
C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.
Fundido de imagen hacia una vista nocturna de la casa en verano.

Nº 5b Aparecen algunos personajes encabezados por Eugene Morgan para darle una serenata a Isabel Amberson. Eugene, borracho, cae sobre el contrabajo que porta y hace el ridículo frente a los ojos de Isabel. **12 s**
C.F. Horizonte a ras del suelo. C.I. hacia arriba.

Nº 5c Isabel observa decepcionada desde la ventana de su dormitorio. **4 s**
C.F. Horizonte elevado. C.I levemente hacia arriba.

COMENTARIO

Las escenas muestran las costumbres de "aquellos días" (aquella época) en los que "había tiempo para todo". Por medio del fundido de la imagen se expresa el paso del tiempo, de un día del invierno nevado al verano festivo, en cuyas noches, los jóvenes acostumbraban a dar serenatas "al pie de una ventana de una joven bonita." Desde el fondo del cuadro aparece Eugene Morgan acompañado de una serie de amigos. Está bebido y ofrece un espectáculo vergonzoso frente a la ventana de su amada Isabel. Isabel reacciona humillada y le demuestra su desaprobación y enfado. Eugene pierde a su amada para siempre. El espíritu de la escena es el de los viejos tiempos añorados, un espíritu de despreocupación, optimismo, sentimientos simples y transparentes.





Escena Nº 6 **Porche de la mansión Amberson. Eugene Morgan visita a Isabel.** **40 s**

Nº 6a Visita de Eugene Morgan a Isabel con una caja de obsequio. Se aproxima caminando por la vereda desde la derecha del encuadre hacia el portón de la mansión Amberson. **10 s**
C.F. con paneo horizontal sigue el recorrido de Eugene desde la derecha a izquierda hasta que accede a la mansión Amberson. En ese momento el cuadro se emplaza frontalmente a la fachada del edificio y queda en C.F. nuevamente. Horizonte normal. C.V. Panorámica del personaje.

Nº 6b Chismosos ubicados frente a la mansión, hablan de la familia Amberson y del costo de la carpintería de la mansión. **C.F. C.V. P.A. del grupo de los personajes.** **4 s**

Nº 6c Eugene se dirige al porche de la mansión. **2 s**
C.F. horizonte normal. P.F. del personaje.

Nº 6d Chismosas hablan de las instalaciones sanitarias de la mansión Amberson. **2 s**
C.F. C.I. hacia arriba. P.P. de los personajes.

Nº 6e Chismoso comenta sobre los sanitarios de la mansión. **4 s**
C.F. C.I. hacia arriba. P.P. del personaje.

Nº 6f En el porche de la casa, Eugene es rechazado por Sam, el mucamo que lo atiende, en nombre de Isabel.
C.F. con paneo horizontal desde derecha a izquierda sigue el movimiento de Eugene Morgan desde que toca el timbre hasta que se presenta frente a la puerta del porche. Horizonte normal. C.I. hacia arriba. **18 s**
Fundido de imagen a cuadro negro.

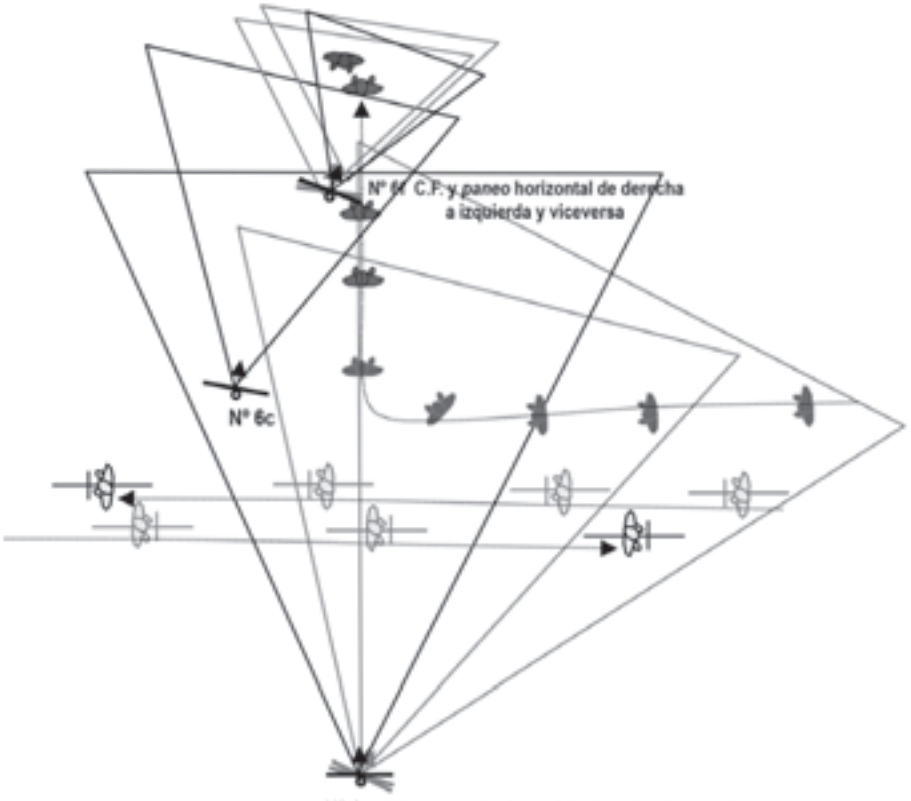
COMENTARIO

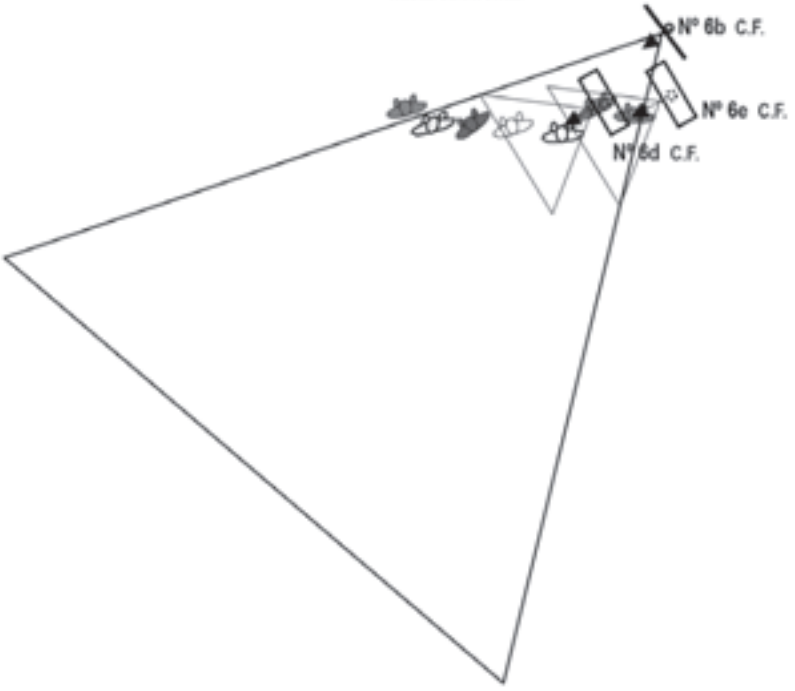
En esta escena es posible apreciar la llegada de Eugene Morgan a la mansión de los Ambersons a pie (a diferencia de la segunda y próxima visita en la que lo hará en su propio coche). Aparentemente, aún no se moviliza en su precario invento. La caminata de Eugene es acompañada por ciclistas que pasan frente a la mansión, expresión de un medio de transporte que todavía perduraba pero cuya existencia peligra con el advenimiento del automóvil. Efectivamente, la bicicleta y todo otro medio de transporte de tracción a sangre que no contamina el ambiente, será reemplazado por el automóvil. También el filme hace una crítica a la contaminación acaecida con el advenimiento del automóvil. Es interesante notar que la primera visita de Eugene Morgan a Isabel, con la finalidad de obsequiarle y reconquistar su amor, parece ser continuación de la escena Nº 4, interrumpida por la escena de la serenata. El mismo paquete y la misma indumentaria se reiteran en estas dos escenas.

No debería descartarse, sin embargo, la posibilidad de que la escena Nº 4 corresponda efectivamente a un tiempo anterior a la de la serenata y exprese, de este modo, visitas que Morgan ya hacía a Isabel. La relación se habría interrumpido entonces a consecuencia del ridículo episodio protagonizado por Eugene la noche de la serenata (Escena Nº 5). De todos modos, el recurso utilizado por Welles para introducirnos en la historia del filme es presentar el escenario mediante la inclusión de personajes anónimos cuyas actitudes permiten mostrar las costumbres de una época, personajes que adquirirán sus diferentes roles a lo largo del filme. Así, como ya se vio en las primeras escenas, el señor a quien alguien le quita el sombrero "chimenea" y le arroja una bola de nieve, será el Mayor Amberson; el caballero que se prueba la ropa según cambia la moda será Eugene Morgan; en el grupo de los vecinos chismosos pueden ser descubiertas Fanny Minafer y la Sra. Johnson, quienes encarnarán personajes vinculados con el chisme. Si bien Fanny Minafer habita la mansión Amberson y está integrada a la familia por ser la cuñada de Isabel no es un Amberson, lo que permite a Welles mostrarla como un personaje que ve a la familia Amberson y a sus posesiones "desde fuera". De alguna forma, es el personaje que hace de nexo entre el interior del mundo de los Ambersons y el exterior, es quien conoce la casa y sus secretos y los comunica a aquéllos que observan desde fuera. Entre ellos está el propio espectador. El grupo de los chismosos funciona como el coro (*choros*) en el teatro griego antiguo. Presenta el contexto y resume las situaciones para ayudar al espectador a comprender los sucesos sobre los temas principales de la historia. Según algunas obras de la literatura griega antigua, el coro representa frecuentemente a la gente en la obra. Ésta es, en parte, la función que cumple el grupo de los chismosos en estas escenas introductorias del filme; incluye entre sus integrantes personajes destacados de la historia. El fundido de la imagen a cuadro totalmente negro expresa el tiempo que transcurre entre las Escenas Nº 6 y Nº 7. Es muy posible que la segunda visita a Isabel no sea inmediata a la primera.



Nº 6 Porche de la mansión Amberson. Eugene Morgan visita a Isabel.





Nº 6a

Nº 6b

Nº 6c

Nº 6d

Nº 6e

Nº 6f



Escena Nº 7 **Porche de la mansión Amberson. Eugene Morgan visita a Isabel por segunda vez.** **40 s**

Nº 7a Segunda visita de Eugene Morgan a Isabel con un ramo de flores. Nuevamente es rechazado. Esta vez se le dice que nunca será bienvenido. **14 s**

C.F. con *paneo* horizontal desde derecha a izquierda sigue el movimiento de Eugene Morgan desde que toca el timbre hasta que se presenta frente a la puerta del porche. Luego, un brevísimo *paneo* de izquierda a derecha. Horizonte normal. C.I. levemente hacia arriba para captar la imagen de Sam que está ubicado en un nivel superior.

Nº 7b El grupo de chismosos comenta que Morgan, aún, sigue enamorado de Isabel. **2 s**

C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. P.M. de los personajes.

Nº 7c Dos chismosas continúan con el tema del amor perdido de Eugene, son Fanny Minafer y la Sra. Johnson, personajes aún desconocidos por el espectador. **2 s**

C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. P.M.C. de los personajes.

Nº 7d Eugene Morgan se retira de la casa de Isabel en su automóvil. **12 s**

Voz en off de los chismosos que comentan el papelón protagonizado por Morgan la noche de la serenata. Este episodio es la causa de su rechazo por parte de Isabel.

C.F. con *paneo* lento de derecha a izquierda sigue el movimiento del vehículo de Morgan. Horizonte normal. C.V.

Nº 7e Eugene Morgan se retira de la casa de Isabel en su automóvil. **4 s**

Voz en off de los chismosos que comentan acerca de la belleza de Isabel.

C.F. Horizonte aéreo. C.I. hacia abajo.

Nº 7f Chismosos introducen a Isabel mediante el elogio de su belleza. Se pasa a la escena siguiente. **6 s**

C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

COMENTARIO

La escena anterior muestra a Eugene Morgan como un personaje alegre, optimista, actualizado, conquistador, seguro de sí mismo que realiza un segundo intento para reconquistar el amor de Isabel Amberson. En esta oportunidad, llega a la mansión en un precario automóvil de su propia invención. La música extradiegética acompaña el sentimiento de Morgan, primero optimista y esperanzado, luego decepcionado y renunciante en su intento. La Escena Nº 7e muestra, en una panorámica final de la secuencia, a un Eugene Morgan pequeño y humillado que se retira en su precario invento frente a la grandiosidad de la mansión Amberson que se le impone con su majestuosidad, así como la voluntad de Isabel Amberson se le impone para terminar una relación comprometedora y humillante.

La escena volverá a repetirse en el futuro (Escena Nº 31), pero en esa ocasión será George Minafer Amberson quien rechace a Morgan en nombre de su madre y en honor a su difunto padre.

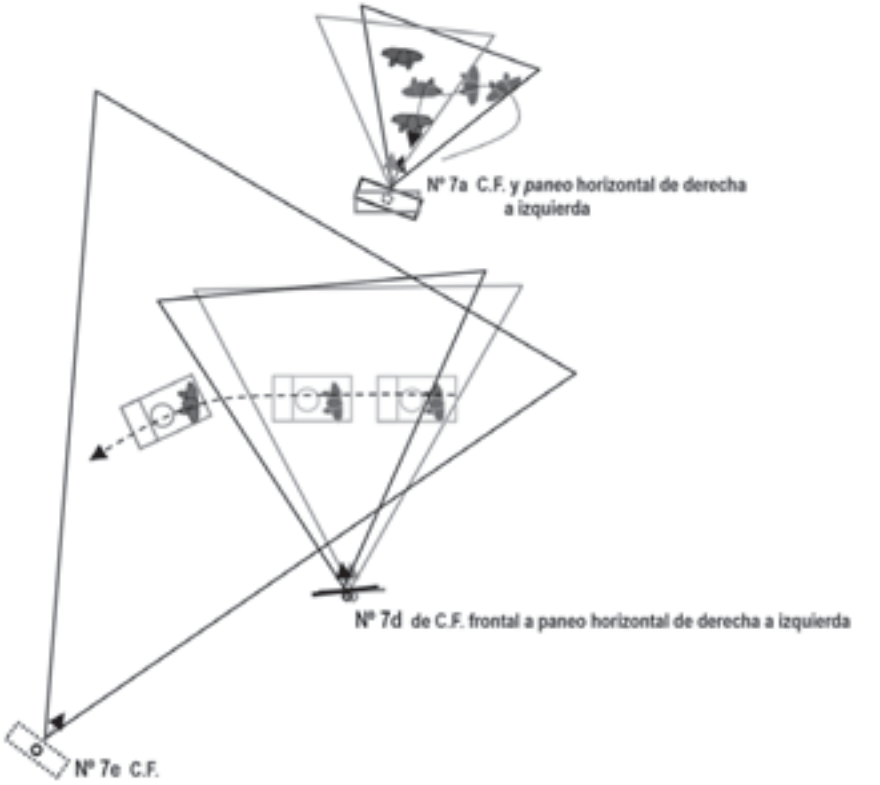
Se reitera el tema de la personificación e identificación de las mujeres que comentan acerca de los acontecimientos que observan. Ellas son, en este momento del filme, dos personajes anónimos. Sin embargo están encarnadas por las mismas actrices que personificarán a Fanny Minafer y a la Sra. Johnson. Ambos personajes se verán envueltos en la creación y divulgación de un comentario sobre la relación de la viuda Isabel Amberson y el viudo Eugene Morgan que provocará la ira de George Minafer Amberson y desencadenará un triste episodio familiar (Escenas Nº 28 y Nº 29).

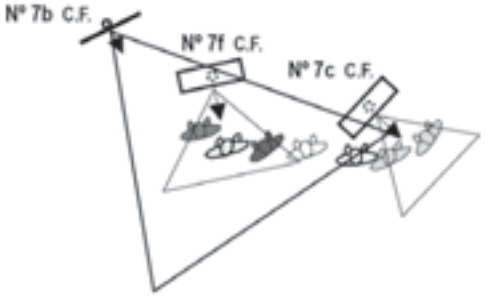
El uso del cuadro inclinado hacia arriba muestra a un mayordomo que declara, inmutable, la voluntad de su ama cuyo poder se expresa a través de su figura adusta e imponente que permanece de pie en un nivel superior al que ocupa Eugene. El cuadro inclinado contribuye a empequeñecer la figura de Morgan y a engrandecer la del mayordomo.

Una expresión similar adquieren las figuras de los chismosos que comentan el acontecimiento y recuerdan al espectador la conducta reprochable de Eugene. Ellos lo censuran, y, de alguna manera, enfatizan el poder de ese pueblo que todavía admira y respeta a los Ambersons.



Nº 7 **Porche de la mansión Amberson. Eugene Morgan visita a Isabel por segunda vez.**





Nº 7a

Nº 7b

Nº 7c

Nº 7d

Nº 7e

Nº 6f



Escena Nº 8 **En una calle de la ciudad. Isabel y Wilbur Minafer se encuentran con Eugene Morgan.** **26 s**

Voz en off de los caballeros chismosos que permite enlazar la última Escena Nº 7f con la primera de esta secuencia.

Nº8a Isabel y Wilbur Minafer, su prometido, salen de un local comercial. **4 s**
C.F. e inmediatamente a la salida de Isabel realiza un corto *paneo* horizontal de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba. Horizonte normal. C.I. levemente hacia abajo a C.V.

Nº 8b Eugene Morgan arriba con su auto. Tiene problemas para dominar la máquina. **2 s**
C.F. y luego un breve *paneo* horizontal de derecha a izquierda sigue el desplazamiento del personaje y su automóvil . Horizonte normal. C.V. P.A. del personaje.

Nº 8c Isabel y Wilbur lo observan sonrientes y luego con seriedad y desprecio. **2 s**
C.F. Horizonte normal. C.V. P.M. de los personajes.

Nº 8d Eugene porta un ramo de flores para Isabel. **4 s**
Cámara fija con lento *paneo* horizontal de derecha a izquierda. Horizonte normal. C.V.

Nº 8e Eugene se aproxima a la pareja, decepcionado y ésta hace un mínimo saludo y se aleja. **14 s**
La voz en off al final de la escena comenta con asombro la increíble conquista amorosa de Wilbur Minafer. Anticipa el diálogo de los personajes de la escena siguiente.
C.F. con lento *paneo* horizontal de derecha a izquierda con movimiento discontinuo (brevísima detención) hasta quedar fija nuevamente. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

COMENTARIO

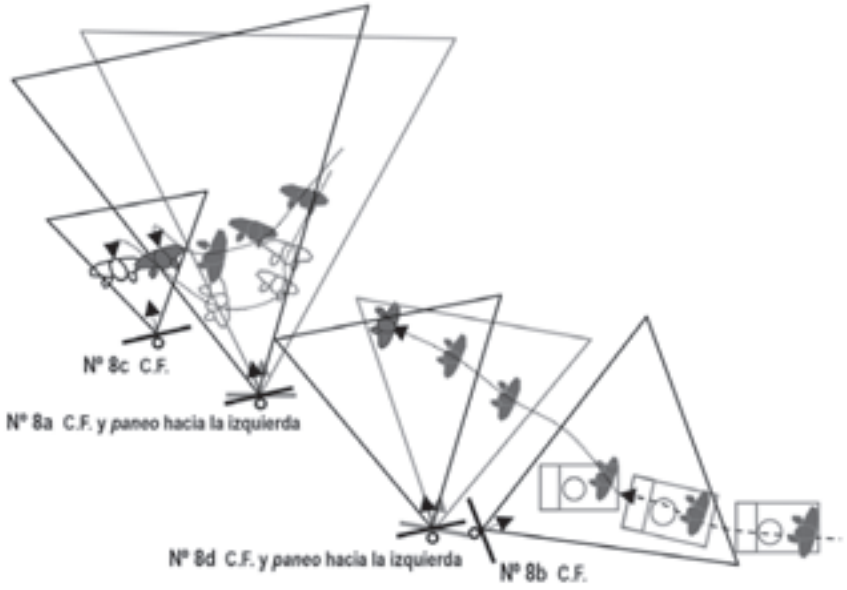
Este grupo de escenas podría ser considerado como inmediato a la Escena Nº 7 debido a que Eugene Morgan porta la misma indumentaria y el mismo ramo de flores que en las escenas anteriores. La respuesta que da el mayordomo Sam abre diferentes alternativas. Por una parte, la posibilidad de que efectivamente Isabel no se encuentre en casa debido a que ha salido con su prometido Wilbur Minafer. Por otra parte, todo parece ser un encuentro casual (algo que parece poco probable) durante otro día en que Eugene intentó reconquistar a Isabel (Escena Nº 8). De todos modos, la respuesta del mayordomo —"la señorita Isabel no está en casa *para usted, Sr. Morgan*" —es contundente, y cierra toda posibilidad de reconquistar a Isabel por el momento. Morgan es una persona persistente. Puede haber intentado nuevamente, otro día, o puede haber intuido el lugar donde Isabel podría encontrarse después de la respuesta de Sam.

El encuentro con Isabel y su prometido y la negativa de mantener un diálogo con Eugene son manifestaciones elocuentes de los planes de Isabel con respecto a Eugene. Éste, ante esta última demostración de Isabel, parece perder toda esperanza y desistirá de su intento (Escena Nº 8e).



Nº 8 **En una calle de la ciudad. Isabel y Wilbur Minafer se encuentran con Eugene Morgan.**

Nº 8a

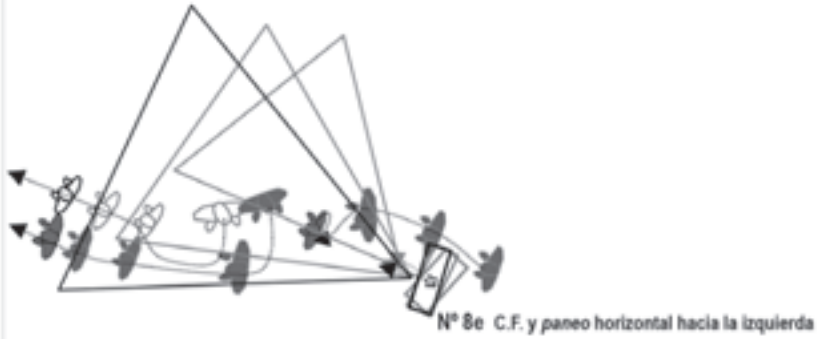


Nº 8b

Nº 8c



Nº 8d



Nº 8e



Escena Nº 9 **En la Barbería. Personajes comentan sobre Wilbur Minafer.** **6 s**

Nº 9a Jack Amberson, uno de los hijos del Mayor, hermano de Isabel, comenta con otras personas la relación de Isabel y Wilbur Minafer y sobre su futura boda. Se introduce el personaje sin mencionarse que es Jack Amberson. **6 s**

C.F. Horizonte bajo. C.V.

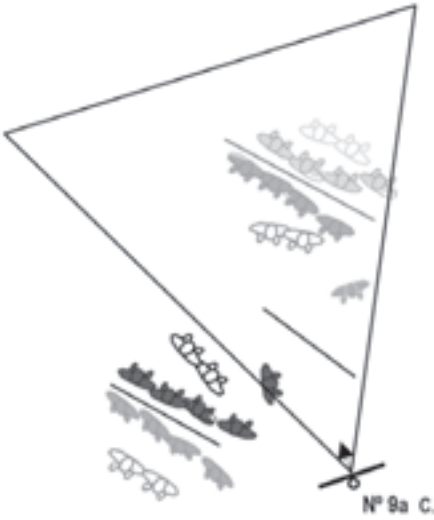
.....

COMENTARIO

La escena retoma el tema del chisme sobre la vida íntima de Isabel Amberson. Su prometido es Wilbur Minafer, aunque se murmura que su gran amor sigue siendo Eugene Morgan.

En la barbería, así como en lo de la modista (Escena Nº 10), existen espejos.

En la escenografía, el uso del espejo no sólo responde a una lógica referencia a un objeto siempre existente en esos ámbitos sino también a la capacidad que tiene el objeto de reflejar y transmitir información visual sobre lo que no puede verse directamente en el cuadro. Del mismo modo, los personajes que comentan sobre la vida íntima de Isabel Amberson, reflejan y difunden a otras personas aquello que esas personas no pueden ver directamente por no tener acceso a la intimidad de quien se habla y se critica. Al igual que en la Escena Nº 7, en la que, sin conocerla aún el espectador, Fanny Minafer habla de la vida íntima de la familia y la mansión de los Ambersons, en esta escena y también sin conocerlo aún, Jack Amberson es quien se encarga de difundir detalles de la personalidad de su futuro cuñado.



Nº 9a C.F.

Nº 9a



Escena Nº 10 **En lo de la Modista. Personajes comentan sobre Isabel Amberson y Wilbur Minafer.** **50 s**

Nº 10a En lo de la Modista. Las damas chismosas del pueblo comentan el futuro casamiento de Isabel Amberson con Wilbur Minafer, las características sobresalientes que tendrá la fiesta de bodas, el dudoso amor de Isabel por Wilbur y su genuino amor por Eugene.
Lanzan la profecía de que la madre malcriará a los hijos pues les dedicará sólo a ellos el amor que no siente por su esposo.
C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.
Fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

COMENTARIO

Al igual que la escena anterior, esta escena retoma el tema del chisme sobre la vida íntima de Isabel Amberson, su prometido Wilbur Minafer, su boda y su verdadero amor, Eugene Morgan.
En esta escena, al igual que la anterior, el uso del espejo en la escenografía no sólo responde a una lógica referencia a un objeto siempre existente en esos ámbitos, sino también a la capacidad que tiene el objeto de reflejar y transmitir información visual que no puede verse directamente en el cuadro. Del mismo modo, los personajes que comentan sobre la vida íntima de Isabel Amberson reflejan y difunden a otras personas aquello que esas personas no pueden ver directamente por no tener acceso a la intimidad de quien se habla. Entre las damas chismosas se encuentra la Sra. Johnson, protagonista de una escena futura que trata, justamente, el tema de la intriga y el chisme sobre las relaciones sentimentales entre Isabel y Eugene (Escenas Nº 29).



Nº 10a



Escena Nº 11 **Calles de la ciudad. El niño George Amberson las recorre en su carro a gran velocidad.** **44 s**

En su carro tirado por un caballo, George recorre, apresuradamente, la ciudad. La voz en off afirma que la profecía se cumplió excepto en que Isabel y Wilbur tuvieron un solo hijo: George Minafer Amberson. Su arrogancia y orgullo lo llevan a tratar con desprecio a los habitantes de la ciudad que se cruzan en su camino. El recorrido es de derecha a izquierda.

Nº 11a Comienza con un fundido de imagen de la imagen anterior. Calle del pueblo. Al fondo aparece el carro conducido por George Amberson niño y se aproxima al cuadro fílmico. **20 s**

C.F. Horizonte normal. C.I. hacia arriba.

Nº 11b George pasa rápidamente y molesta a un trabajador **4 s**

C.F. con *paneo* horizontal hacia la izquierda del cuadro. Horizonte bajo. C.I. inclinado hacia arriba.

Nº 11c El carro ha pasado y el trabajador, enfurecido y de espaldas al cuadro, rezonga al niño. **4 s**

C.F.. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

Nº 11d El carro pasa velozmente por otra calle del pueblo. **4 s**

C.F. con *paneo* horizontal hacia la izquierda del cuadro. Horizonte normal. C.V.

Nº 11e El carro continúa con su recorrido a gran velocidad. **2 s**

C.F.. Horizonte normal. C.V.

Nº 11f El carro continúa a gran velocidad. **4 s**

C.F. con *paneo* horizontal de derecha a izquierda. Horizonte normal. C.V.

Nº 11g Un matrimonio manifiesta el deseo de que ese niño insolente se vea finalmente vencido. Deseo compartido por todo el pueblo. **C.F. y breve *paneo* hacia la derecha. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.** **6 s**

COMENTARIO

La secuencia muestra a George Minafer, cuando era apenas un niño, mientras recorre las calles de la ciudad en su carro a caballo. Desde esta primera aparición se muestra como una persona prepotente y orgullosa. Se considera el dueño de la ciudad y desprecia a sus habitantes que son para él una chusma, sólo gentuza.

Su conducta se expresa por el recorrido arrollador que realiza en su carro a gran velocidad por las calles de la ciudad mientras molesta a los vecinos y trabajadores que encuentra a su paso.

El mapa de movimiento de cámara y personajes expresa el desplazamiento violento de George; similar al movimiento de un látigo que en cada escena azotase el espacio que recorre.

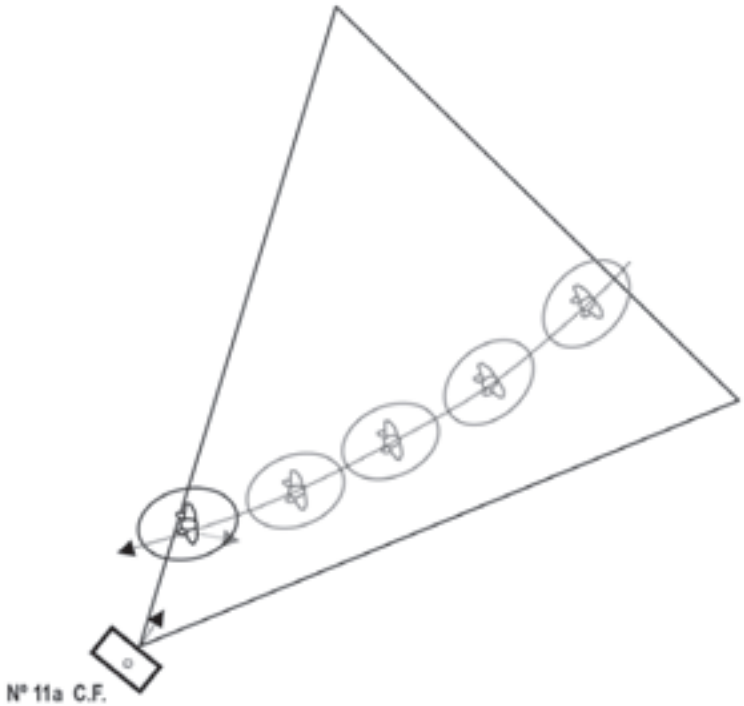
La escena anticipa otras dos escenas en las que George conduce un carro tirado por caballo. Una es la Escena Nº 15 en la que el joven, de regreso del colegio y ya mayor, recorre las mismas calles en un carro tirado por un caballo con la misma actitud que en esta escena. La otra escena corresponde a la Escena Nº 18 en la que George pasea en trineo con Lucy Morgan. Su orgullo y soberbia por el dominio del medio de trasporte que conduce es humillado repentinamente cuando el carro vuelca y él y Lucy caen en la nieve.

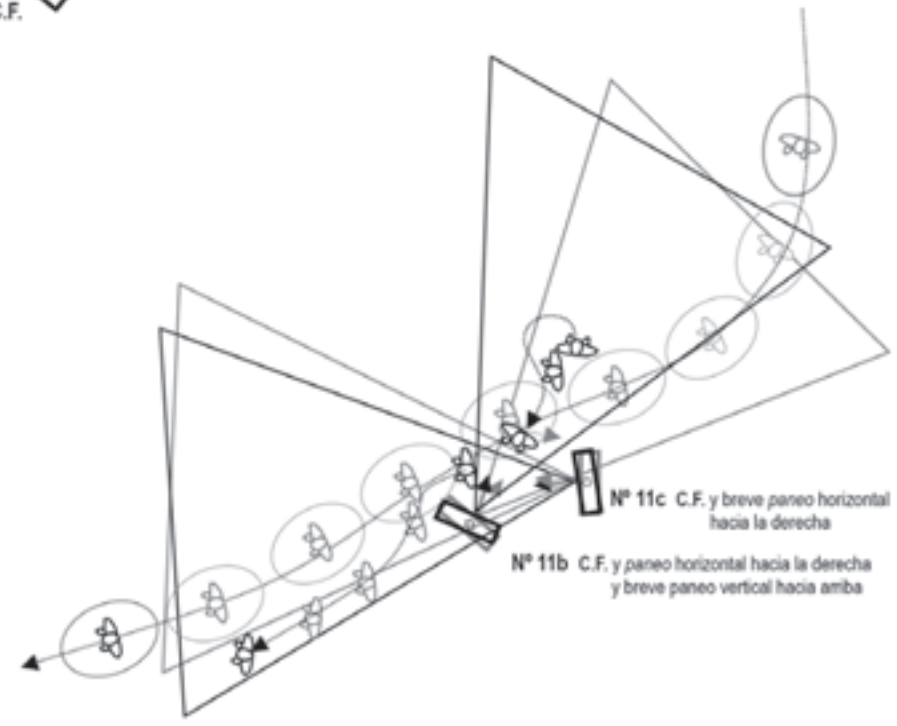
Es interesante notar que desde esta secuencia temprana, George Minafer Amberson demuestra su personalidad y su destino, el de conducir y provocar el movimiento, la acción. Así se lo revelará a Lucy durante el gran Baile (Escena Nº 16) cuando confiese que desearía tener por ocupación la conducción de un yate. La secuencia permite también observar cómo se genera el odio y el desprecio hacia el niño en los pobladores de la ciudad, sentimientos que persistirán a lo largo de toda la historia hasta la escena en que George manifieste su arrepentimiento y pida el perdón, casi al final del filme (Escena Nº 54).

Es interesante notar que el sentido del desplazamiento de George es de derecha a izquierda y los únicos movimientos de cámara son cortos *paneos* de derecha a izquierda. Predomina la cámara fija, las escenas breves y el corte y el montaje. El relativo alto número de escenas en relación con el escaso tiempo que dura la secuencia (seis escenas en cuarenta y cuatro segundos) contribuye a enfatizar el vértigo del movimiento del carro conducido por George y la extensión de su recorrido. No obstante, George conduce sin un destino determinado.



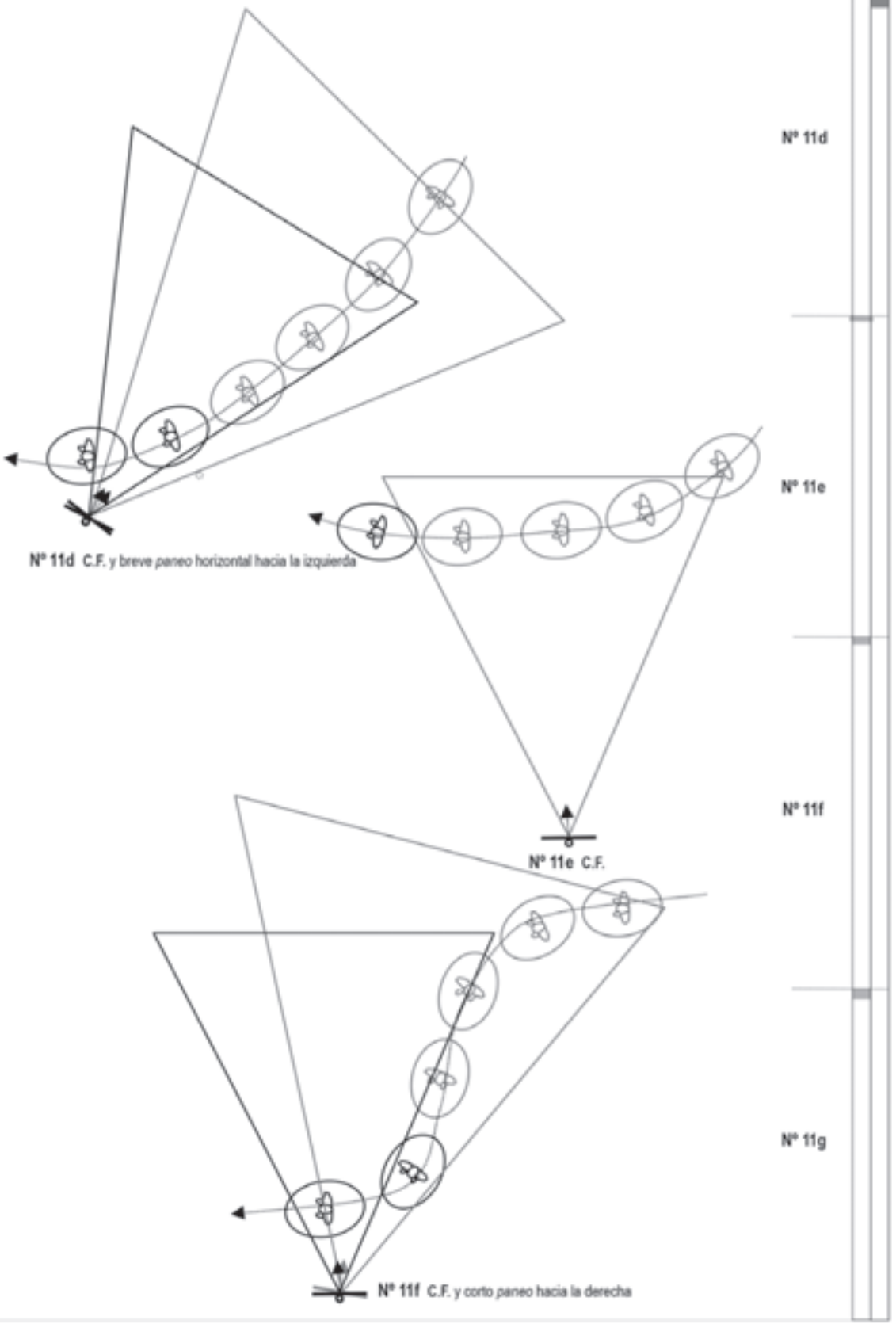
Nº 11 **Calles de la ciudad. George Amberson, niño, las recorre en su carro a gran velocidad.**







Nº 11 **Calles de la ciudad. George Amberson, niño, las recorre en su carro a gran velocidad.**





Escena Nº 12	Jardín de la casa del Pastor. George y el hijo del Pastor.	69 s

George responde a los insultos del hijo del Pastor y lo ataca en el jardín de su casa. El padre del muchacho los separa y lastima a George mencionando a Isabel como víctima resignada del carácter de su hijo, lo que encoleriza aún más a George.

Nº 12a	El hijo del Pastor insulta a George. **P.M.C. del personaje. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**4 s**
Nº 12b	El hijo del Pastor ve llegar el carro de George, quien para frente a la puerta del jardín. **P.F. de los personajes. C.F. con paneo horizontal desde derecha a izquierda. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**18 s**
Nº 12c	El hijo del Pastor, de espaldas al cuadro fílmico, desafía a George a que baje del coche. **P.M. de los personajes. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**3 s**
Nº 12d	George desafía al otro niño a que salga de la puerta. El niño retrocede. **P.F. de los personajes. C.F. Horizonte bajo. C.I hacia arriba.**	**2 s**
Nº 12e	George baja del carro y salta la valla del jardín. **P.M.C. de los personajes. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**2 s**
Nº 12f	El hijo del Pastor y George pelean frente a la casa del Pastor. **P.A. de los personajes. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**4 s**
Nº 12g	El Pastor se asoma por la ventana para ver lo que ocurre alarmado por los gritos de los niños. **P.P. del Pastor. C.F. Horizonte levemente bajo. Cuadro levemente inclinado hacia arriba.**	**1 s**
Nº 12h	George y el oponente caen al piso. **P.A. de los personajes. *P*aneo combinado de izquierda a derecha y de arriba abajo, sigue el movimiento de los personajes. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**1 s**
Nº 12i	Desde la ventana, el Pastor los llama al orden mientras golpea el vidrio. **P.P. del Pastor. C.F. Horizonte bajo. Cuadro inclinado hacia arriba. Misma posición que la de la escena Nº 12g.**	**3 s**
Nº 12j	El Pastor abandona su puesto en la ventana y se dirige a la puerta. Sale, se detiene en el porche para llamar a los niños y luego corre hacia ellos. **P.F. del personaje. C.F. con *p*aneo horizontal sigue desde el exterior el movimiento del Pastor dentro de su casa; al llegar el Pastor al porche queda fija. Horizonte bajo. Cuadro inclinado hacia arriba.**	**6 s**
Nº 12k	En primer plano, los niños se pelean en el suelo y el Pastor se aproxima desde la casa. **P.F. del Pastor y P.P. de los niños. C.F. Horizonte a ras de suelo. C.I. levemente hacia arriba.**	**2 s**
Nº 12l	El Pastor arrastra a George mientras trata de separarlo de su hijo. **P.P. de los personajes. La cámara realiza un paneo combinado hacia arriba y hacia la derecha que sigue la dirección de la fuerza realizada por el hombre. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**2 s**
Nº 12ll	El Pastor logra separar a George y lo arrastra fuera del alcance de su hijo, quien corre a refugiarse en la casa. **P.F. de los personajes. Cámara fija. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**4 s**
Nº 12m	George pelea con el Pastor. **P.P. de George. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**2 s**
Nº 12n	Contraplano del Pastor. **P.M.C. del Pastor. C.F. Horizonte bajo. C.I hacia arriba.**	**1 s**
Nº 12o	Contraplano de George que pretende imponer su abolengo. **P.P. C.F. Horiz. bajo. C.I. hacia aba.**	**1 s**
Nº 12p	Contraplano del Pastor que grita y discute. Ofende a George al decirle que es la desgracia de su madre. **P.M.C. del Pastor. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**2 s**
Nº 12q	Contraplano de George que defiende a su madre. **P.P. C.F. Horiz. bajo. C.I. hacia abajo.**	**2 s**
Nº 12r	Contraplano del Pastor que recibe un golpe de George. **P.M.C. C.F. Horiz. bajo. C.I. hacia aba.**	**3 s**
Nº 12s	Contraplano de George que amenaza al Pastor. **P.P. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**	**4 s**
Nº 12t	Contraplano del Pastor indignado por la amenaza del niño. **P.P. del Pastor. C.F. C.I. hacia aba.**	**2 s**

Fundido rápido de imagen a cuadro negro.



Nº 12 **Jardín de la casa del Pastor. George y el hijo del Pastor.**

COMENTARIO

En su conjunto, la escena muestra el carácter orgulloso y prepotente de George que pretende dominarlo todo y a todos. Pero su reacción es consecuencia de una ofensa de la que intenta vengarse. Su actitud violenta responde, en parte, a la actitud agresiva que los vecinos del pueblo tienen para con él.

La escena se caracteriza por el movimiento, la violencia de las acciones y la fuerza de los diálogos que llegan hasta la ofensa.

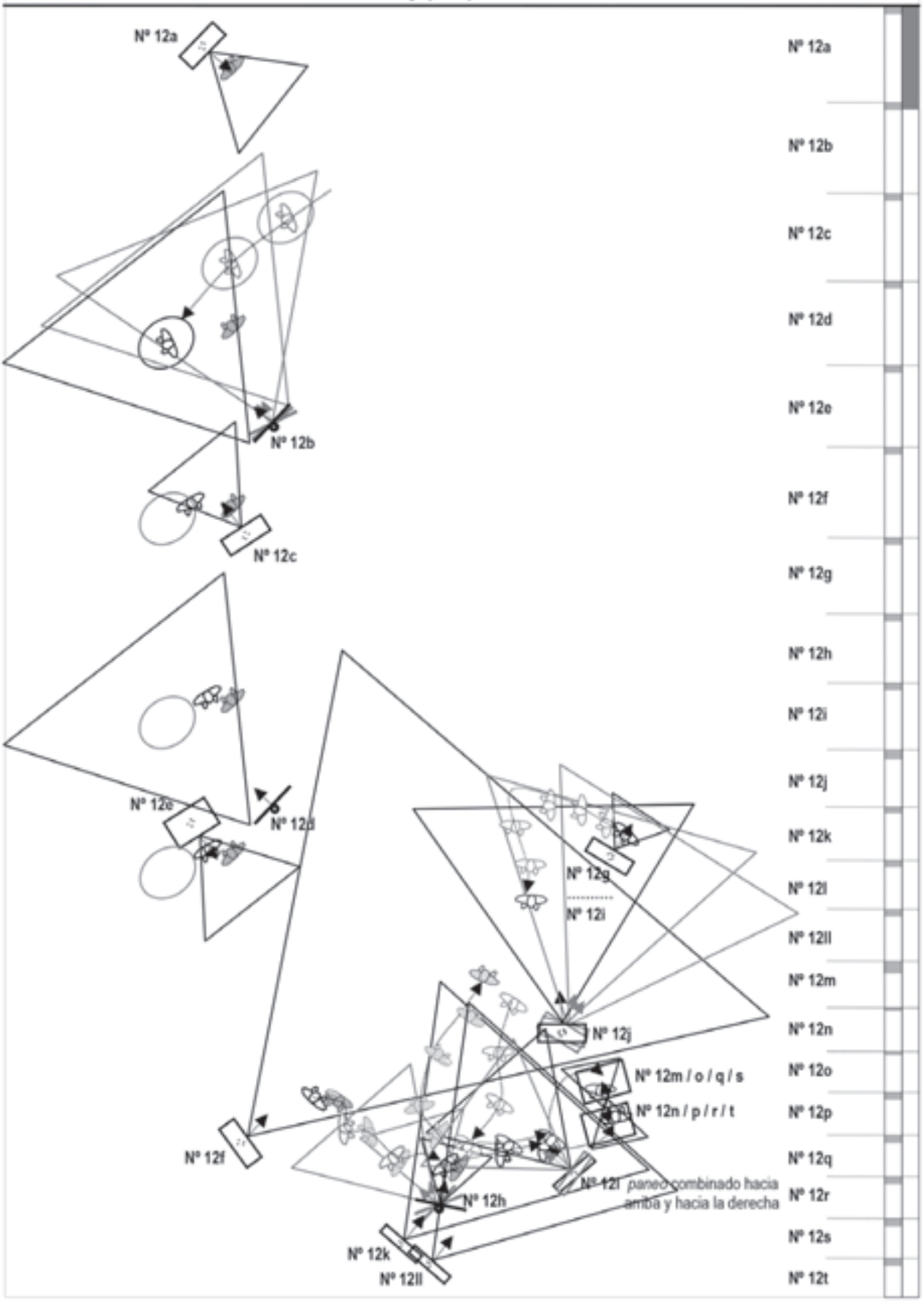
La intensidad de la agresividad entre todos los personajes se expresa por un paulatino aumento de los primeros planos –desde planos figura a primerísimos planos en la escena final–, la brevedad creciente de la duración de cada toma y el cuadro inclinado hacia arriba (contrapicado) con horizontes casi a ras del suelo que emulan puntos de vista de quien observa la pelea desde la posición de los contrincantes. El montaje se hace más frecuente y las tomas más breves y más próximas a medida que aumenta la tensión.

Se observa que en estas escenas no se utiliza el plano-secuencia.

El punto de vista corresponde al de alguien ajeno que observa la escena de cerca. Al final de la secuencia, se transforma en el punto de vista de los dos personajes: George y el Reverendo que se injurian mutuamente. El espectador, al igual que la cámara, adopta alternativamente el punto de vista de ambos .



Nº 12 **Jardín de la casa del Pastor. George y el hijo del Pastor.**





Escena Nº 13 **Parque de la mansión Amberson. Mayor Amberson, Wilbur Minafer, George e Isabel.** **47 s**

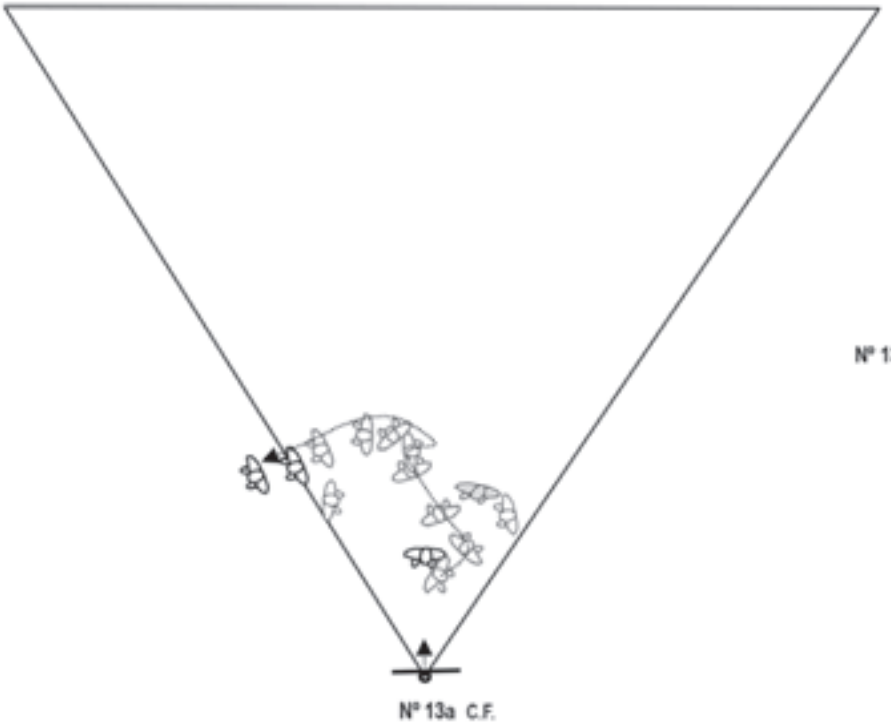
Wilbur Minafer lee la carta que el Pastor escribió y le envió. Censura la la conducta de George.

Nº 13a En respuesta a la carta del Pastor, George, arrogante, asevera que son "gentuza" y que no vale la pena que un Amberson pierda el tiempo en tratarlos. Es corregido por su madre y su padre. Su abuelo se sonríe ante el desafío de George.
P.F. de los personajes. C.F. Horizonte levemente por debajo del normal. C.V debido a que los personajes mayores están sentados y George es apenas un niño de escasa estatura. **47 s**
Fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

.....

COMENTARIO

La escena pone en evidencia la arrogancia y el orgullo de George, pero también su firme convicción de lo que significa ser un Amberson y lo que es, para él, el resto de la gente que habita el pueblo. De todos los personajes, él es quien comanda la acción. La cámara lo toma exactamente en el centro del encuadre y su figura es la que alcanza mayor altura. El resto de los personajes están sentados y en una actitud pasiva, contemplativa y hasta permisiva. Sólo George demuestra un fuerte carácter.
La escena se abre con un breve fundido de imagen y contrasta, fuertemente, con la escena anterior, llena de acción, violencia y movimiento. Ésta es una escena estática, casi fotográfica en la que el único que tiene movimiento es George. Parece que los otros personajes ocupasen sus puestos como si todo fuera una representación teatral.





Nº 14	Ciudadanos comentan y censuran la conducta insolente de George.	8 s

Nº 14a Chismosos comentan la conducta de George y sugieren que el Colegio lo corregirá. **8 s**

P.M.C. de los personajes. C.F. Horizonte bajo. Cuadro inclinado hacia arriba.

COMENTARIO

El comentario de los tres ciudadanos pronostica la escena Nº 54 en la que George parece haber alcanzado la madurez, según lo afirma una voz en *over* (no diegética) que hace el comentario de la escena, y que el espectador puede corroborar a través de la conducta ejemplar del joven para con su tía Fanny.

La cámara inclinada hacia arriba (*contrapicado*) produce una imagen distorsionada de los tres personajes. El punto de vista del espectador se ubica casi a ras del suelo. A esta altura del filme y en particular en esta escena, posiblemente, el espectador se haya identificado con George, a quien se critica y censura. Ahora, ese George niño-adolescente parece pequeño ante la autoridad desplegada por la imagen en contrapicado de la toma; muy diferente al arrogante George de la escena Nº 13. La personalidad de George se perfila como una personalidad ambigua. Víctima y victimario a la vez, así lo juzgará el espectador casi hasta el final del filme.



Nº 14a



Escena Nº 15 **Calles de la ciudad. George Amberson las recorre en su carro a gran velocidad.** **22 s**

Ya mayor, George vuelve a la ciudad y retoma sus salidas en un carro de caballo. Arrasa todo lo que encuentra a su paso. Mantiene el orgullo y la prepotencia de la infancia. Aparentemente, el colegio no lo ha cambiado.

Nº15a Con la misma prepotencia que cuando era niño, hace el recorrido habitual por las calles de la ciudad. El recorrido es ahora de derecha a izquierda y viceversa. **4 s**

La escena comienza con un fundido de imagen con la imagen de la escena anterior. C.F. con paneo de derecha a izquierda que sigue el movimiento del carro conducido por George. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

.....

Nº15b Pasa el carro conducido por George por delante de un trabajador que está agachado, y aquél le propina un latigazo. El hombre le reprocha la acción. **6 s**

C.F. con paneo de derecha a izquierda que sigue el movimiento del carro conducido por George. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

.....

Nº15c El carro conducido por George se desplaza de izquierda a derecha. Voz en off que manifiesta la censura de la conducta de George y el deseo de que aminore la velocidad y su vanidad. **8 s**

C.F. con paneo de izquierda a derecha que sigue el movimiento del carro conducido por George. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

.....

Nº15d Pasaje del carro de derecha a izquierda. Desaparece del cuadro que queda fijo y toma una persona en bicicleta.

La voz en off termina su discurso. C.F. con paneo de izquierda a derecha que sigue el movimiento del carro conducido por George. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. **4 s**

.....

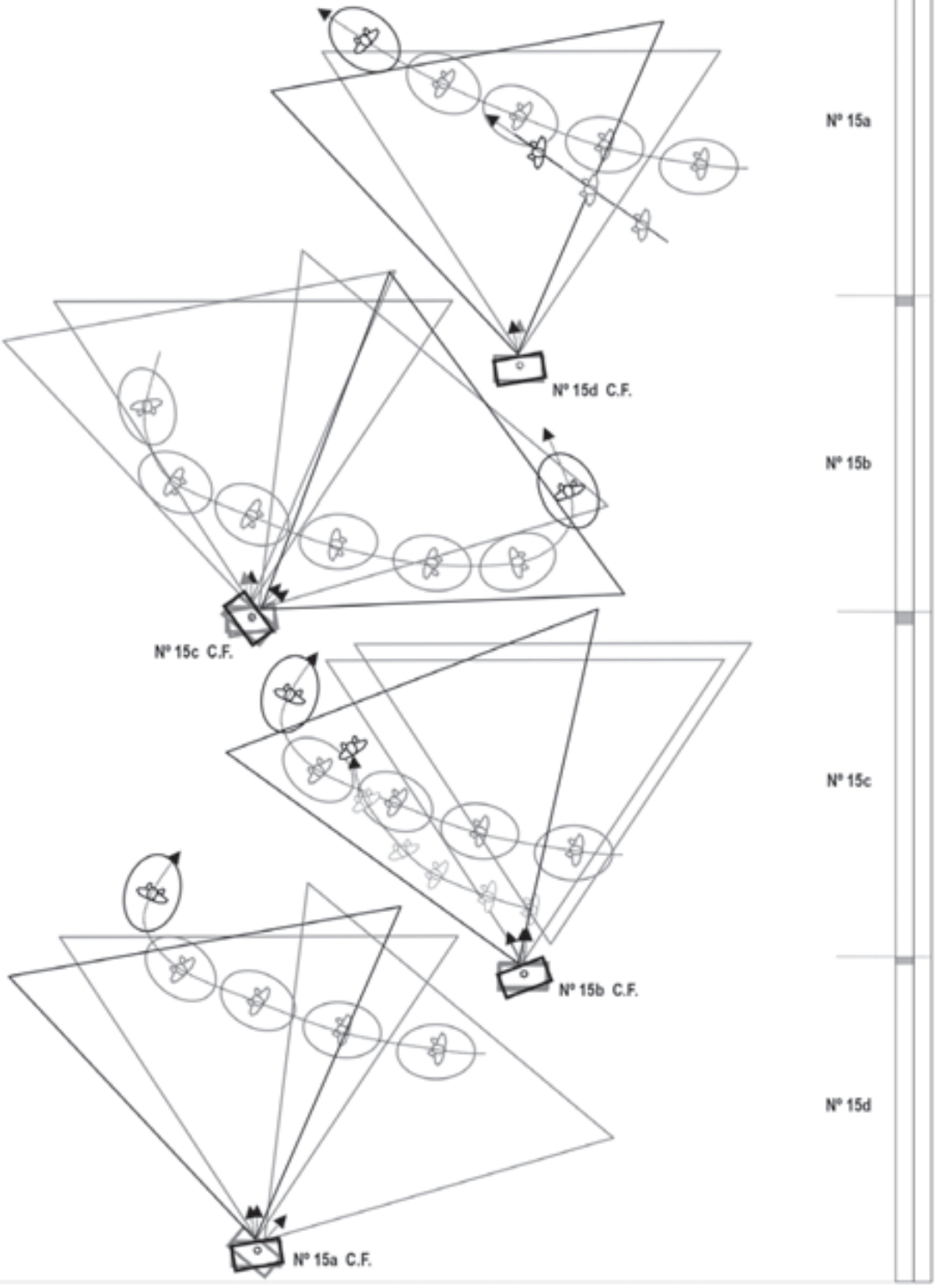
COMENTARIO

Es interesante notar el movimiento compulsivo que el desplazamiento de George obliga a hacer a la cámara. Los *paneos* en el mismo sentido que el desplazamiento incrementan la sensación de aceleración por la mayor conjunción entre la cámara y el personaje y de desaceleración y disyunción por alejamiento del personaje y progresivo enlentecimiento del movimiento de la cámara.

Después de algunos *paneos* que siguen el brusco desplazamiento de George, la cámara se detiene repentinamente, y la imagen retoma el reposo propio de la vida calmada de la ciudad.



Nº 15	Calles de la ciudad. George Amberson las recorre en su carro a gran velocidad.	22 s





Escena Nº 16A **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George. 148 s**

La voz del narrador extradiegético relata que se repartieron invitaciones para el que "sería el último más grande baile que verían los habitantes del pueblo".

Nº 16a Imagen fija muestra la mansión Amberson en vista de pájaro iluminada en la oscuridad invernal. Es víspera de Navidad. **C.F. C.I. hacia abajo.** **8 s**

Nº 16b Llegan dos invitados que acceden desde el vestíbulo abierto, al Hall de la casa Amberson. Son Eugene Morgan y Lucy, su hija. Sam y otros sirvientes les abren las puertas. La imagen comienza con un fundido con la imagen anterior.
La cámara con *travelling* de avance, detrás de los dos invitados que acceden al Hall, a una distancia de ellos que aumenta lentamente a medida que avanzan. La cámara se desliza lenta y elegantemente por el Hall de la mansión. Antes de detenerse, enlentece su marcha y se separa de los dos personajes que acceden al Hall. Junto con ellos, en medio del silencio total, entra la ventisca invernal que estremece la enorme lámpara que pende del cielorraso. Lucy se separa de su padre. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. **16 s**

Nº 16c Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a los invitados junto con el Mayor Amberson.
Contraplano de la toma anterior. Cámara en *travelling* lento se aproxima a los anfitriones que reciben a los invitados que acceden al Hall. El Mayor, Isabel y George dialogan con uno de ellos, quien luego se retira. También se retira el Mayor. Se aproxima Eugene. Horizonte bajo. DeC.V. a C.I. levemente hacia arriba debido a la proximidad a los personajes. **28 s**

Nº 16d Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Eugene.
Eugene, de espaldas, enfrenta a George e Isabel. C.F. C.I. levemente hacia abajo. **4 s**

Nº 16e Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Eugene. **C.F. C.I. levemente hacia arriba.**
Contraplano de la toma anterior. La pregunta de Eugene a Isabel introduce a George en la siguiente toma. **2 s**

Nº 16f Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Eugene. **8 s**
C.F. C.I. levemente hacia arriba. Plano americano de los tres personajes: Eugene, Isabel y George.

Nº 16g Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Eugene. **4 s**
C.F. C.I. levemente hacia arriba. Mismo plano de la escena 16e.

Nº 16h Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Eugene. **4 s**
C.F. Cuadro levemente inclinado hacia abajo. Mismo plano de la escena 16d.

Nº 16i Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Eugene. **6 s**
C.F. C.I. levemente hacia arriba. Mismo plano de la escena 16e y 16g.

Nº 16j Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Eugene. **28 s**
C.F. C.I. hacia arriba. George, Isabel y Eugene, éste último le pide a Isabel que le reserve el próximo baile. Se aprecia un cambio del decorado por lo que se supone que los anfitriones y Eugene han cambiado su posición. La escena finaliza con el pasaje del Mayor por delante de los tres personajes y la presentación de Eugene, quien se retira con el Mayor y sale de la escena. De derecha a izquierda, pasan, de espaldas a la cámara, dos personajes desconocidos que dejan el cuadro prácticamente en negro. Cuando desaparecen del encuadre por la izquierda, aparece, por la derecha y también de espaldas, Lucy, quien queda retenida por George e Isabel. Jack Amberson, independientemente, saluda a Eugene que está fuera de campo.

Nº 16k Hall de la mansión Amberson. George e Isabel reciben y saludan a Lucy. **4 s**
C.F. desde las escenas anteriores. C.I. inclinado hacia arriba. Luego de la presentación de Lucy, Isabel sugiere a George que la invite a bailar. George la toma del brazo, giran, y de frente a la cámara, comienzan a caminar hacia ésta. Recién entonces la cámara comienza un lento movimiento de *travelling* de retroceso que sigue los pasos de la pareja.



Escena Nº 16A **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**

Nº 16l **Hall de la mansión Amberson. George y Lucy caminan del brazo.** **4 s**

Isabel sale del cuadro por detrás de la pareja. Caminan de derecha a izquierda. Pasan Jack y Eugene. Ambos conversan y Jack le manifiesta lo contento que está por la presencia de Eugene, su viejo amigo.

Nº 16ll Hall de la mansión Amberson. George y Lucy caminan del brazo. **20 s**

Jack y Eugene se detienen mientras George y Lucy continúan su recorrido. Se aproximan otros invitados a la pareja, otros pasan por delante, hasta que George y Lucy llegan al pie de la gran escalera que se anuncia por el pilar del pasamano del primer peldaño. Lucy y George continúan con su dialogo y suben la escalera, mientras, en primer plano, aparecen algunos músicos de la orquesta que toca en la planta baja de la mansión.

Nº 16m Escalera de la mansión Amberson. George y Lucy conversan mientras suben el segundo y tercer peldaño de la escalera. **12 s**

Cámara fija que realiza un lento paneo de derecha a izquierda para seguir a los personajes en su recorrido. Mientras la pareja se aproxima y pasa muy próxima a la cámara. Luego se aleja a medida que alcanza el nivel del primer piso. La cámara se detiene y los dos personajes desaparecen por el lado derecho del encuadre.

COMENTARIO

Tres planos-secuencia caracterizan este grupo de escenas.

El primero expresa el acceso a la mansión Amberson de Eugene y su hija. Un *travelling* de avance detrás de los personajes desde una posición muy próxima a ellos y un paulatino alejamiento y dilación permiten al espectador penetrar en el Hall de la mansión. Una vez dentro de la mansión, la cámara se detiene, y padre e hija se separan.

Junto con Eugene y Lucy entra también el frío viento invernal que hace estremecer el interior del Hall. El movimiento de la gran lámpara que pende del cielorraso y el silbido que proviene de la banda sonora marcan el acceso de estos dos personajes; únicos dos que veremos acceder.

El movimiento está dirigido por Eugene y su hija que nos arrastran junto con ellos al espacio interior donde nunca antes habíamos penetrado.

El estremecimiento que produce esta entrada en el interior de la mansión presagia el tema del filme: una nueva fuerza renovadora, encarnada por la figura del inventor Eugene, moverá los cimientos de la tradicional y asentada alta sociedad personificada por el Mayor Amberson y su familia. Es un movimiento lento de avance, pero seguro y continuo.

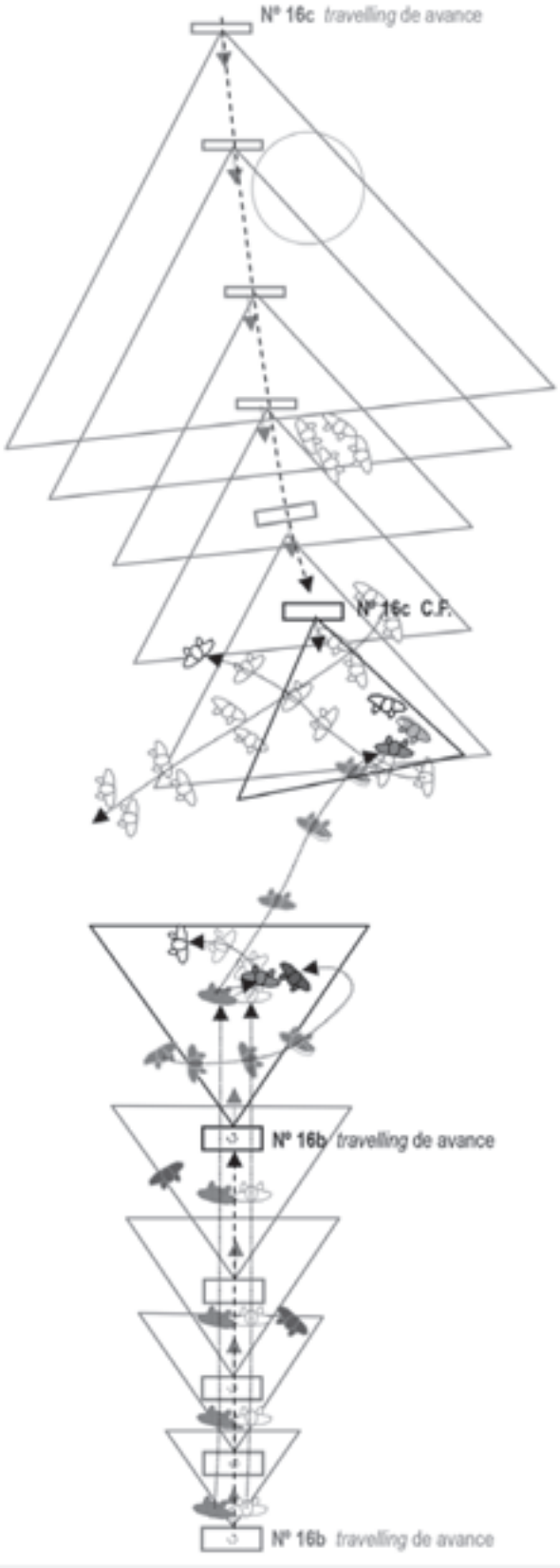
Luego, un segundo plano-secuencia desde el interior (contraplano del anterior) enfoca hacia donde se encuentran los anfitriones que saludan a los invitados.

Como una contrapartida, la cámara adopta ahora el punto de vista de los Ambersons que parecen ir al encuentro de Eugene. Al igual que en un torneo, las dos fuerzas se enfrentan (y se enfrentarán durante todo el filme) a través de los cuatro personajes clave: El Mayor Amberson, Isabel y George –las fuerzas de la tradición y de la estaticidad de clases, de la resistencia al cambio– y Eugene –las fuerzas de la transformación, el dinamismo y el progreso tecnológico–.

El tercer plano-secuencia, el de mayor duración, introduce una modalidad que Welles utilizará durante todo el filme. Consiste en el pasaje rápido de algún personaje muy próximo a la cámara (cuadro) que cumple con diversos cometidos. Uno de ellos es quebrar el espacio escénico de modo de aumentar la ilusión del espectador de estar dentro del espacio y no por detrás o por fuera de éste. Otra función consiste en enfatizar el movimiento para aumentar el dinamismo de ciertas escenas, ya que el movimiento y el dinamismo son los temas centrales de la historia. Una tercera función es permitir la introducción, en el cuadro, de otro u otros personajes que parecen impelidos o aspirados por la fuerza de ese movimiento.



Nº 16A **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**



Nº 16c

Nº 16b

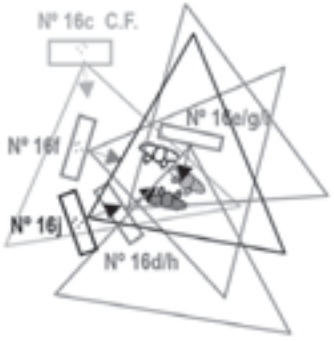


Nº 16A **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**

Nº 16d

Nº 16e

Nº 16f

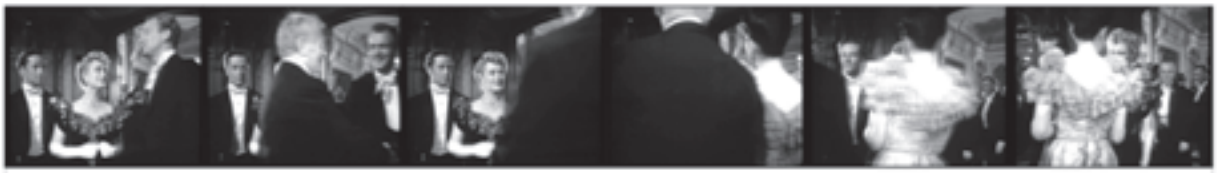


Nº 16g

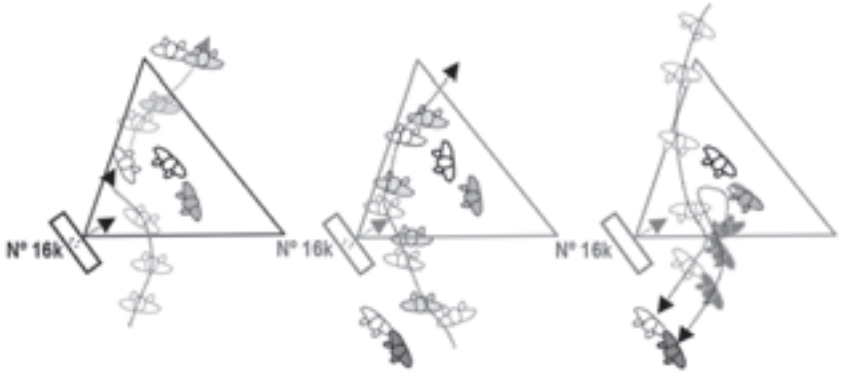
Nº 16h

Nº 16i

Nº 16j



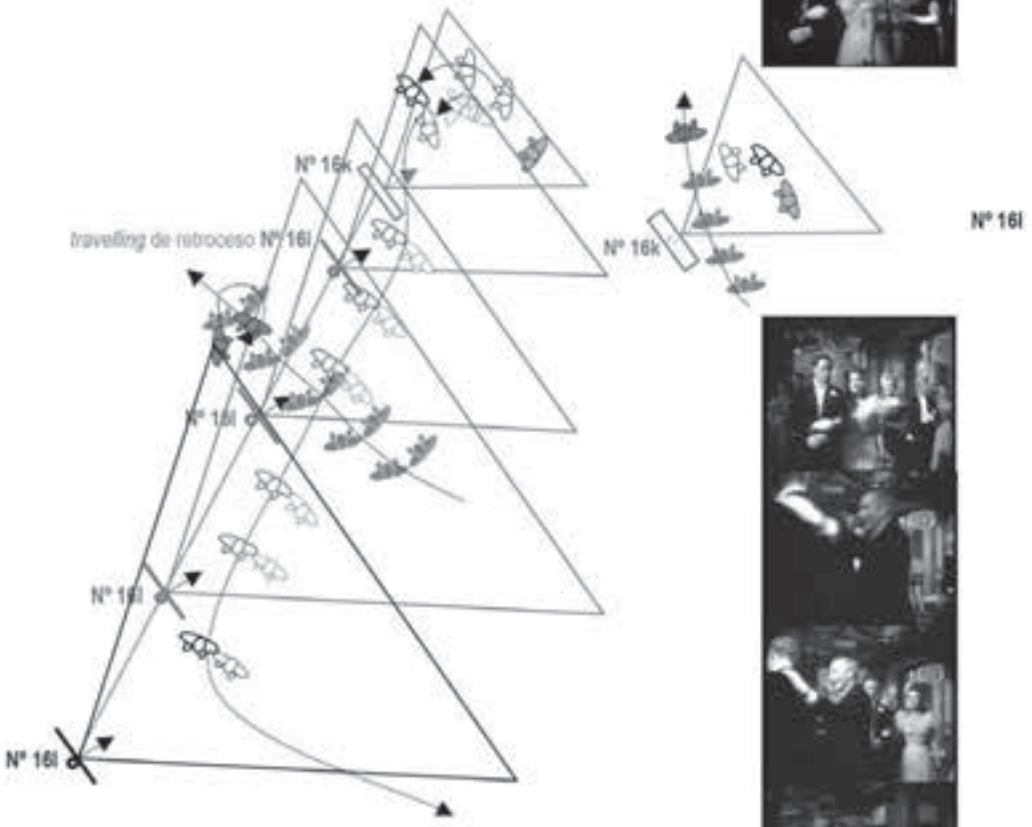
Nº 16A **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**





Nº 16A **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**

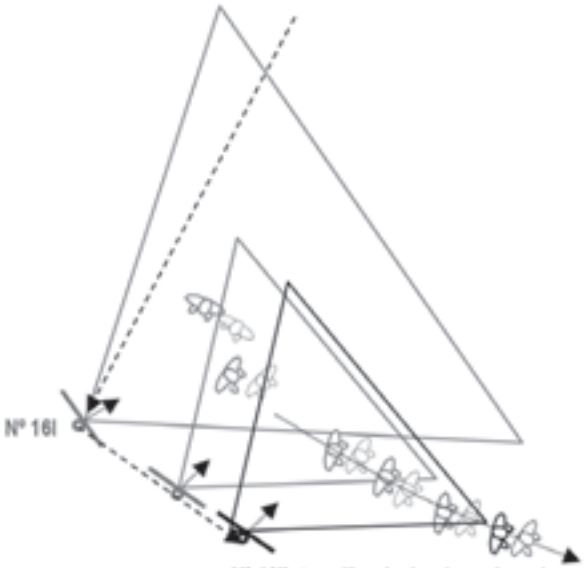








Nº 16A **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**



Nº 16II *travelling* de desplazamiento lateral de izquierda a derecha y ascenso hasta detenerse en **C.F.**

Nº 16II



16 m C.F. *paneo* horizontal de derecha a izquierda y de izquierda a derecha en casi 360º de giro de los personajes

Nº 16m



Escena Nº 16B **Salón de baile de la mansión Amberson.** **168 s**

Nº 16n Salones del nivel superior, posiblemente el tercer nivel de la mansión debido a que el cielorraso con chaflanes sugiere el interior de una mansarda. George y Lucy caminan del brazo. **50 s**

Cámara *en travelling* lento de retroceso sigue el recorrido de los personajes que avanzan hacia la cámara. Se mantiene una distancia constante de P.A. de los personajes, frontales al cuadro. Algunos invitados pasan. Apresurados. en sentido opuesto al del desplazamiento de la pareja mientras saludan a Lucy y a George.

Nº 16o Eugene saluda atrevidamente mientras baila con Fanny Minafer. **2 s**

C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 16p Entra George, por la derecha del cuadro, asombrado por el atrevimiento del saludo de Eugene y se detiene en el centro del encuadre. **P.A. del personaje. C.F. Horizonte normal. C.V. Por la derecha del cuadro aparece George que se detiene en el centro del encuadre**. **4 s**

Nº 16q Se aproxima Lucy por la derecha del cuadro que se detiene al lado de George para explicarle que el caballero la saluda a ella. **P.A. de los personajes. C.F. Horizonte normal. C.V.** **10 s**

Nº 16r Lucy y George comienzan a caminar mientras dialogan. **22 s**

C.F. que comienza un breve *paneo* horizontal de derecha a izquierda para luego iniciar *un travelling* de retroceso que acompaña el paso de la pareja a una distancia constante de P.M. Los dos personajes son tomados en escorzo. Horizonte normal. C.V.

Nº 16s Pasa el Mayor Amberson que saluda a la pareja. **20 s**

La cámara continúa con el movimiento de *travelling* hasta que la pareja llega al pie de la escalera de la que suben sólo el primer peldaño y dos escalones del segundo. George y Lucy se sientan en el segundo peldaño.

Nº 16t Escalera, segundo peldaño. Mientras Lucy y George conversan, se aproximan Eugene y Fanny. Finalmente, Eugene e Isabel suben hasta donde se encuentra la pareja. Mientras ellos suben, Lucy revela la identidad de su padre. **60 s**

La escena comienza con un movimiento de *paneo* de la cámara de derecha a izquierda y de arriba abajo que sigue el movimiento de George, quien se sienta junto a Lucy. Inmediatamente, la cámara se posiciona en C.F. P.M.C. de los personajes. C.I. hacia abajo. Vista panorámica de un sector del salón de baile. P.M.C. de Lucy de espalda y George de perfil. La pareja se retira mientras Isabel y Eugene permanecen de pie en el rellano de la escalera.

COMENTARIO

Tres planos-secuencia componen esta unidad en la que George y Lucy, una vez presentados, ascienden por la gran escalera al nivel del Salón de Baile el cual, por las características del decorado (cielorrasos y paredes inclinadas), sugiere estar en el tercer nivel de la mansión, el nivel de la mansarda vista desde el exterior en escenas anteriores.

En el primer plano-secuencia, se aprecia el movimiento de ascenso y descenso de los invitados. A partir de esta escena, la escalera no será más escenario de movimientos realizados con tal dinamismo, seguridad y alegría. George y Lucy suben ansiosos la escalera envueltos en un mal entendido de identidades que finalmente Lucy esclarecerá.

El fluir del movimiento en la escalera expresa la temática del filme: la movilidad social, las transformaciones culturales, el ascenso de unos en la escala social y el descenso de otros, movilidad característica de la sociedad norteamericana en esa época.

El segundo plano-secuencia muestra un discurrir de la pareja apenas interrumpido por un saludo que también da origen a una confusión.

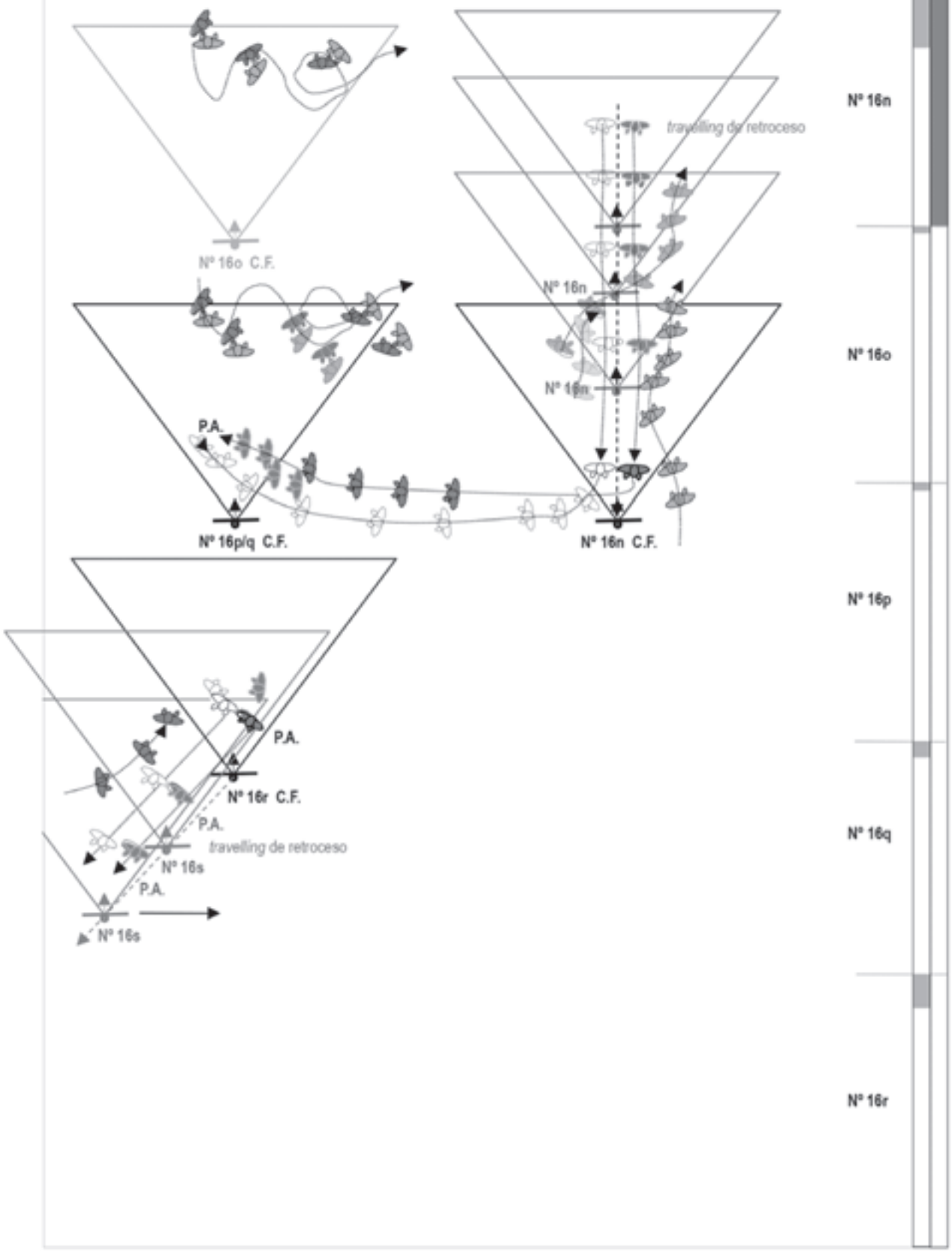
La primera caminata de avance, frontal al cuadro, no está interrumpida por los distintos personajes que se interponen en el camino. Es interesante notar que esos personajes transitan en sentido opuesto al de George y Lucy como si éstos fuesen a "contra corriente" de la mayoría. Una figura metafórica expresa la tosudez de George que siempre irá "contra la corriente". Figura que, de algún modo, niega el transcurrir del tiempo y de la historia, la evolución propia de la vida, aunque también, la fidelidad a determinados principios, tradiciones y valores.

El segundo recorrido, después de los saludos, es tomado según el escorzo de los personajes, y podría ser considerado como un anticipo de una futura y última caminata de George y Lucy por las calles de la ciudad (Escena Nº 40). En esa escena, transitan en el mismo sentido —de derecha a izquierda— y el movimiento de cámara y de los personajes tiene la misma solemnidad de la Escena Nº 16.

Finalmente, en el último plano-secuencia de este grupo de escenas, la cámara se ubica en la parte alta del segundo tramo de la escalera desde donde se domina gran parte del Salón de Baile. Debido a la gran profundidad de campo, se pueden ver, más alejados, a Eugene y a Fanny que dejan de bailar y se aproximan a la escalera.



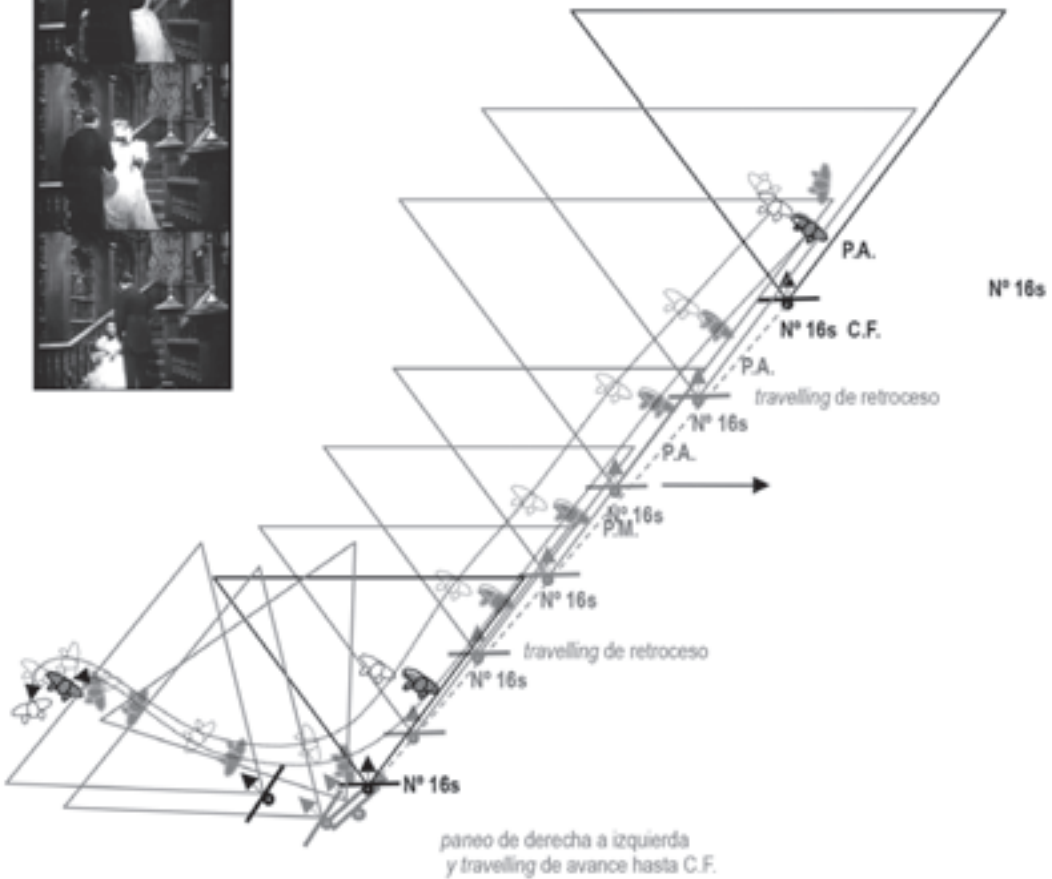
Nº 16B **Salón de baile de la mansión Amberson.**





Nº 16B **Salón de baile de la mansión Amberson.**



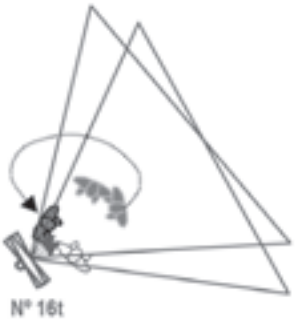




Nº 16B **Salón de baile de la mansión Amberson.**



Nº 16t



Nº 16t



Nº 16t corto *travelling* vertical y *paneo* breve hacia la izquierda **Nº 16t**





corto *travelling* horizontal hacia la derecha **Nº 16t**



Escena Nº 16C **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.** **84 s**

Nº 16u Frente a la mesa donde está la ponchera. Jack, Isabel, Fanny y Eugene se aproximan. **2 s**
P.A. de los personajes. Cámara en lento *travelling* hacia atrás. C.I. levemente inclinado hacia arriba.

Nº 16 v El Mayor los espera. **6 s**
Cámara en lento *travelling* hacia atrás. C.I. levemente hacia arriba. En el movimiento hacia atrás aparece, por la izquierda del cuadro, el brazo del Mayor que ofrece ponche a los recién llegados. Los cuatro personajes cambian posiciones mientras se desplazan en diagonal. La cámara se detiene en C.F. cuando alcanza un P.M. del Mayor Amberson.

Nº 16w Aparece Wilbur Minafer en el grupo. El Mayor recuerda el episodio protagonizado por Eugene la noche de la serenata. Comienza a caminar mientras se traslada de izquierda a derecha y rodea la mesa del ponche. **C.I. levemente hacia arriba. Inmediatamente, la cámara fija comienza un lento *paneo* hacia la derecha para seguir el desplazamiento del Mayor. Jack queda de espaldas mientras que Eugene sigue al Mayor en su desplazamiento. Los demás sonríen y observan mientras se desplazan a una nueva posición. Allí se detienen. Pasa un mucamo con una bandeja de derecha a izquierda. Su movimiento introduce en el encuadre a Lucy y George que vienen detrás, previa mediación del movimiento y mirada de Eugene. Eugene en P.A. a P.M. flanqueado por Jack y el Mayor. Detrás Fanny, Wilbur e Isabel. El Mayor, más apartado y a la derecha, observa. La cámara se detiene en C.F.** **36 s**

Nº 16x Pasan George y Lucy. **2 s**
Con la cámara fija, George y Lucy aparecen en el cuadro por la derecha. Se desplazan lentamente hacia la izquierda, mientras Eugene elogia a su hija. La pareja pasa, en un P.M., por delante de los otros personajes que los observan desde más atrás. Cuando alcanzan el margen izquierdo del cuadro, la cámara comienza a realizar un *paneo* hacia la izquierda que sigue el desplazamiento de los personajes. En este caso, son Lucy y George los que generan el movimiento.

Nº 16y George, Lucy, Eugene y el Mayor. **2 s**
La cámara retrocede, apenas, para incorporar en el encuadre a Eugene y al Mayor que comienzan a caminar detrás de la pareja. Inmediatamente reanuda su paneo de derecha a la izquierda.

Nº 16z George, Lucy, Jack y Eugene. **4 s**
Durante el paneo ingresa Jack en el cuadro. Inmediatamente la cámara combina el *paneo* con un breve travelling de avance. El Mayor, Eugene y Jack se retiran. La cámara se detiene frente a la mesa con bombones y permanece fija. En el cuadro, aparecen George y Lucy que se vuelven hacia la cámara, se aproximan y se detienen frente a la mesa. George le ofrece bombones y Lucy acepta. Más atrás Jack y Eugene se sirven habanos.
C.F. Horizonte normal. C.V.

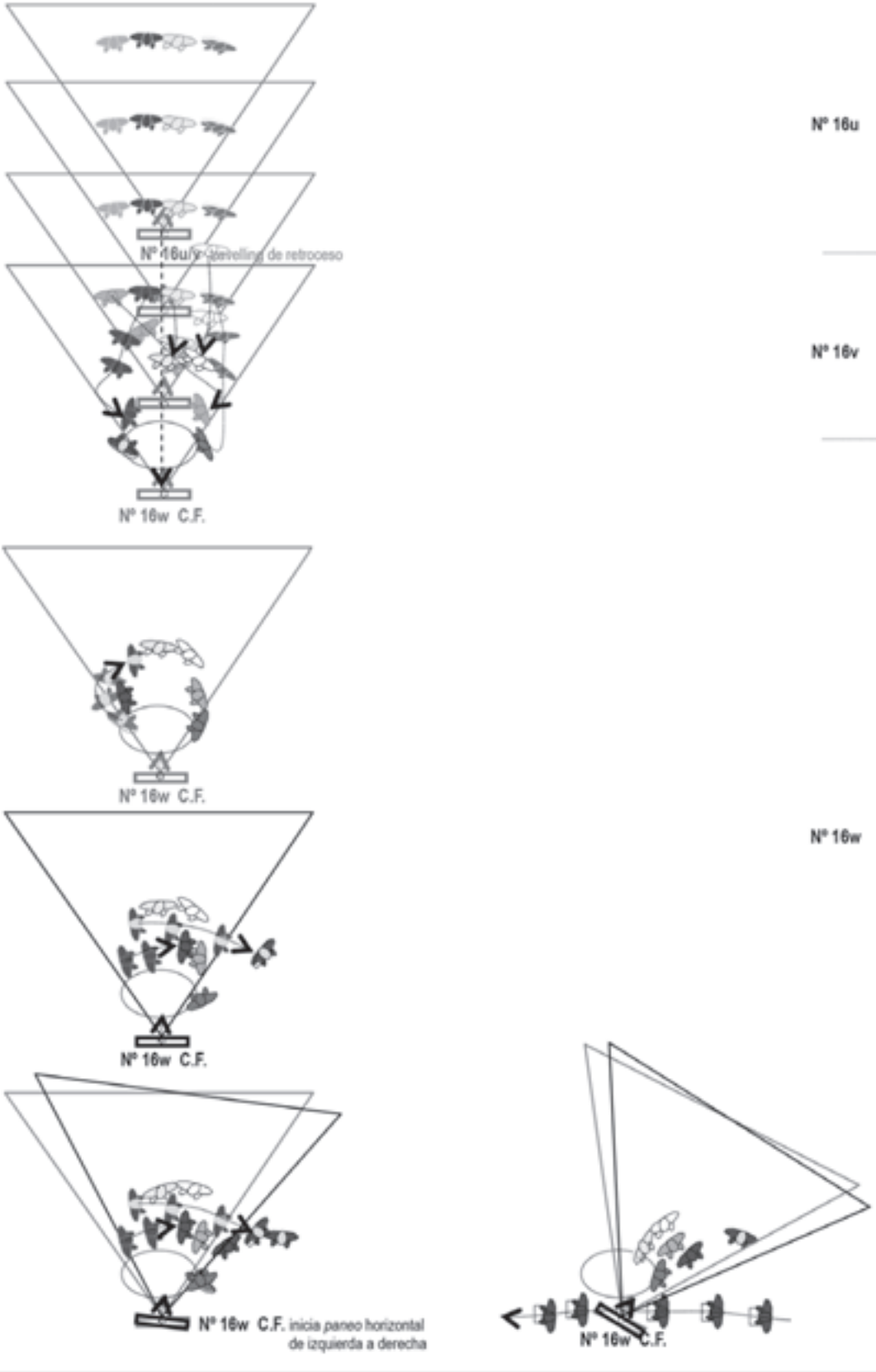
Nº 16za George, Lucy, Jack y Eugene. **16 s**
C.F. Horizonte normal. C.V. En primer plano George convida a Lucy con bombones que acepta. Se acerca Eugene y al pasar le menciona a George el nombre de su pareja, Lucy. Eugene sale del cuadro por la derecha. Jack le sigue.

Nº 16zb George, Lucy, Jack y Eugene. **16 s**
C.F. Horizonte normal. C.V. Por un instante quedan solos Lucy y George. Aparecen tres invitados (la señora Johnson entre ellos), ávidos por las confituras. La señora Johnson no se detiene en la mesa y sale del cuadro por la derecha. Lucy y George terminan su diálogo, se toman del brazo y giran 180º para reanudar su paseo mientras se alejan de la cámara.

Comentario
Se destaca la Escena Nº 16w por su duración y despliegue escénico y por ser también, como otras, premonitoria de la escena del velatorio de este personaje, en la Biblioteca de la mansión Amberson (Escena Nº 19). En esta ocasión, el Mayor Amberson es el que lidera al grupo. Genera el recorrido alrededor de la mesa del ponche y arrastra a todos tras de sí. Próximamente, en la Escena Nº 19, será Eugene quien genere el movimiento alrededor de féretro de Wilbur, en sentido inverso (anti-horario) al de la Escena Nº 16w. Arrastrará tras de sí a los petrificados George, Fanny e Isabel.
Una vez que la cámara se detiene, pasan George y Lucy precedidos por un mucamo. Serán ellos los que arranquen de sus posiciones a los demás personajes y los lleven al movimiento.

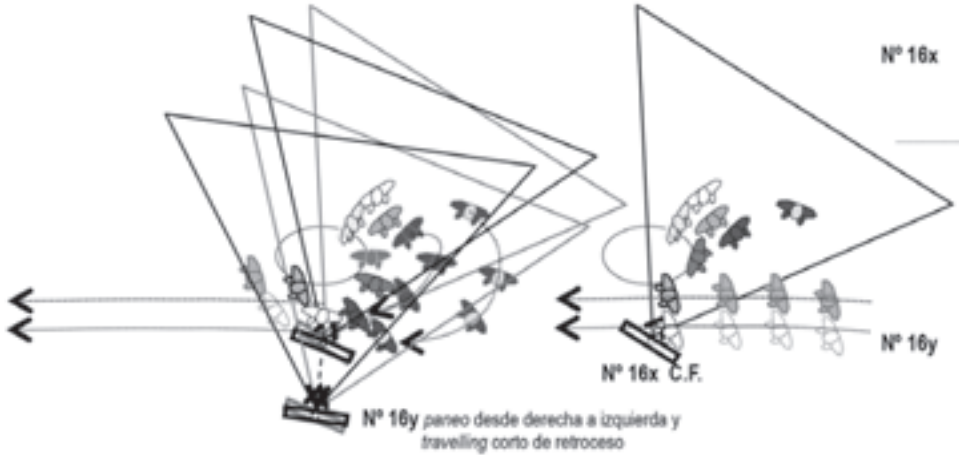


Nº 16C **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**



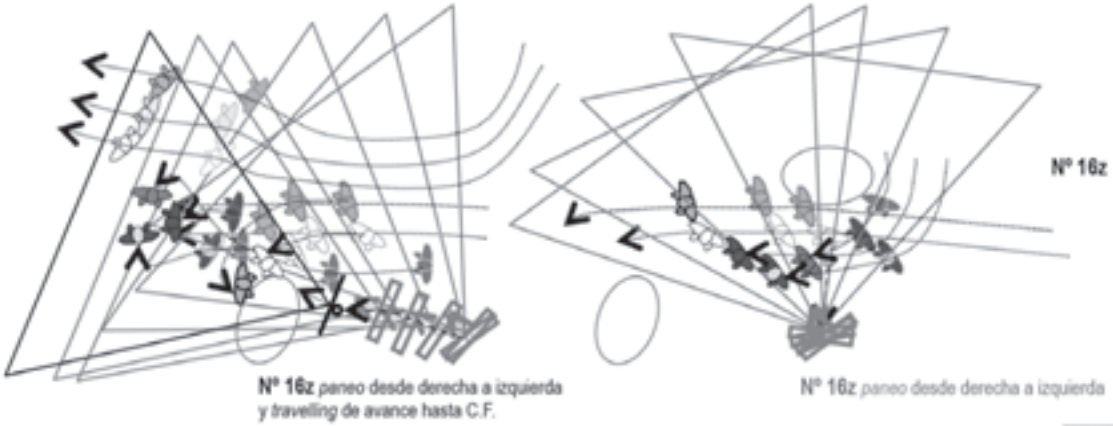


Nº 16C **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**



Nº 16y *paneo* desde derecha a izquierda y *travelling* corto de retroceso

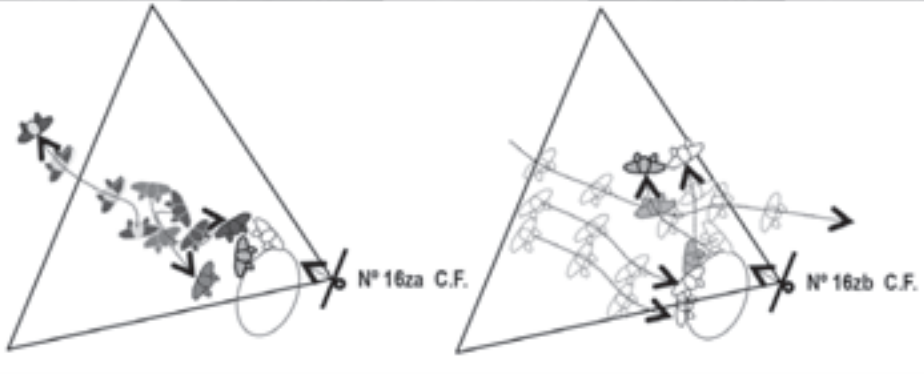




Nº 16z *paneo* desde derecha a izquierda y *travelling* de avance hasta C.F.

Nº 16z *paneo* desde derecha a izquierda







Escena Nº 16D **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.** **82 s**

Nº 16zc Eugene y Jack de espaldas al espejo. **10 s**
Eugene comunica a Jack que sacará a bailar a Isabel. El espejo, flanqueado por columnas trabajadas, refleja a los invitados que conversan y bailan en el espacio fuera de cámara. Reproduce imágenes anteriores cuando Lucy y George observaban el baile desde la escalera sentados en el segundo peldaño.
C.F. Horizonte normal. C.V. Luego de un instante, la cámara inicia un *travelling* de retroceso y un *paneo* hacia la izquierda, acompañando el desplazamiento de avance de Jack y Eugene.

Nº 16zd Ingreso de Isabel y Wilbur. **16 s**
Eugene, sobre el costado izquierdo del cuadro comienza a desplazarse hacia el centro. La cámara sigue retrocediendo y entran en el cuadro Isabel y Wilbur. Eugene e Isabel se desplazan lentamente hacia el centro del cuadro de modo que en un determinado momento el primero oculta a Jack y la segunda a Wilbur, quedando solos en primer plano Eugene e Isabel. Eugene toma a Isabel del brazo, pasa por detrás de ella y se ubica en el costado derecho del cuadro. Isabel gira sobre sí misma y pasa a la izquierda del cuadro y de frente a la cámara. Wilbur completa la traslación y se ubica al lado de Jack, ambos por detrás de Isabel y Eugene. Jack se aproxima y toma la mano de Isabel quedando Wilbur solo rezagado apenas, por detrás de los otros tres.
La cámara sigue su lento *travelling* de retroceso acompañando el avance de los cuatro personajes. Finalmente Eugene toma a Isabel en posición de baile. Comienzan los primeros pasos y a un ritmo cada vez más apresurado avanzan hacia la cámara alejándose de Wilbur y de Jack y penetrando en el espacio de baile. La cámara los acompaña con movimiento de *travelling* cada vez más acelerado, como el ritmo de la música.
P.M. P.A. de los personajes. Cámara en *travelling* de retroceso y *paneo*. Horizonte normal. C.V.

Nº 16ze Isabel y Eugene danzan. Ingreso de Lucy y George al espacio del cuadro. **8 s**
Sin detener la cámara su movimiento de *travelling* hacia atrás mientras toma los pasos de baile de Isabel y Eugene, entran en el cuadro por la izquierda, George y Lucy. Isabel y Eugene desaparecen del cuadro por la derecha mientras siguen danzando. George y Lucy se aproximan a la cámara deteniéndose en un P.P.

Nº 16zf Lucy y George detenidos inician un diálogo. Lucy le pregunta a George ¿qué le gustaría hacer? **36 s**
C.F. C.I. levemente hacia arriba con un horizonte apenas por debajo de lo normal.

Nº 16zg Lucy y George detenidos finalizan el diálogo cuando George le da la respuesta. **12 s**
Después de la respuesta de George, la pareja comienza a danzar, alejándose rápidamente del cuadro hacia el centro sobre el plano principal de visión y en dirección al punto principal de visión. La cámara permanece fija un instante e inmediatamente comienza un movimiento de *travelling* de retroceso provocando una aceleración del alejamiento de la pareja. Otros invitados y parejas danzantes cruzan por delante de George y Lucy que se pierden en el fondo del salón y del cuadro. En primer plano, cruzando el cuadro de izquierda a derecha, Eugene e Isabel danzan felices.
Fundido de imagen y pasaje a la escena siguiente.

.....

Comentario
Se destaca el movimiento combinado de los personajes (MP) y de la cámara (MC) que mantiene un *travelling* de retroceso sin interrupciones y a velocidad constante.
Es interesante notar la forma mediante la cual los personajes acceden y salen del cuadro. Estas entradas y salidas sucesivas merecen ser analizadas metafóricamente debido al sentido premonitorio que se detecta en la totalidad de la Escena Nº 16.



Nº 16D **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**







Escena Nº 16E **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.** **186 s**

Nº 16zh Isabel y Eugene bailan. **12 s**

CF. Horizonte próximo al piso. C.I. levemente inclinado hacia arriba. La toma es desde la zona del árbol de navidad, hacia la escalera. A una distancia media entre la cámara y la escalera bailan solos en la penumbra, Isabel y Eugene, como dos enamorados. Todos los invitados se han retirado y sólo quedan Lucy y su padre, los últimos en retirarse. P.G. de los personajes.

Nº 16zi Isabel y Eugene continúan bailando. Ingresan al cuadro George y Lucy. **8 s**

C.F. Horizonte próximo al piso. C.V. Punto de vista sensiblemente más próximo que el anterior a los personajes que danzan. P.F. de Isabel y Eugene. Descienden por la escalera George y Lucy del nivel superior y se sientan en los primeros escalones del primer peldaño.

Nº 16zj George y Lucy. **34 s**

C.F. por un instante apostada próxima a George y Lucy, luego comienza a aproximarse muy lentamente a los personajes. Horizonte normal con respecto al de los personajes sentados. C.V. George y Lucy hablan de sus padres. La cámara continúa aproximándose hasta que los personajes quedan en P.P.

Nº 16zk Isabel y Eugene continúan danzando. **4 s**

P.A. de los personajes. C.F. Horizonte normal. C.V. Simula el Punto de Vista de George y Lucy.

Nº 16zl George y Lucy continúan elogiando a sus respectivos padres. **8 s**

C.F. Horizonte normal. C.V. Misma toma que el final de la escena Nº 16 zj.

Nº 16zll George y Lucy se incorporan. **12 s**

C.F. Horizonte normal. C.V. Inmediatamente la cámara hace un *paneo* vertical siguiendo el movimiento de la pareja que se incorpora combinado con un *travelling* de retroceso y con un *paneo* de derecha a izquierda siguiendo el recorrido de George y Lucy. Cuando éstos se detienen luego de unos pasos, la cámara retrocede permitiendo que Isabel y Eugene, que han dejado de bailar al percatarse de la presencia de sus hijos, ingresen al cuadro por la derecha en un P.P. en el momento en que la cámara hace un breve y rápido *paneo* vertical. George y Lucy permanecen en el encuadre.

Nº 16zm Eugene anuncia que se retiran. **12 s**

C.F. Horizonte normal. C.V. Lucy avanza unos pasos en busca de su padre para pedir retirarse. Eugene se desplaza desde la posición de primer plano a la derecha del cuadro hacia la izquierda, alejándose de la cámara y pasando entre George y Lucy para ir a buscar los abrigos. Inmediatamente la cámara realiza un paneo y un *travelling* de avance siguiendo los desplazamientos de Eugene y luego de Lucy.

Nº 16zn Lucy y George hablan del paseo del día siguiente. **8 s**

Cámara en lento *travelling* de avance hacia la pareja hasta detenerse. Horizonte normal. C.V. George insiste a Lucy que la pasará a buscar para pasear en trineo.

Nº 16zo Lucy se aleja de George e ingresa Jack con los abrigos y Fanny detrás. **4 s**

C.F. Horizonte normal. C.V. Mientras George permanece de pie, pasan por su costado y por detrás, su tio Jack y su tia Fanny, dirigiéndose hacia la salida con los abrigos y una manta de piel para Eugene y su hija.

Nº 16zp Isabel atraviesa el cuadro rápidamente preguntándole a Fanny a dónde va. **4 s**

C.F. Horizonte normal. C.V. Fanny y Jack acompañarán a los Morgans hasta el umbral de la calle por lo que deberán atravesar a pie el jardin de la mansión.

Nº 16zq Ingresa Jack por la izquierda. **2 s**

Jack vuelve desde el Vestíbulo hacia donde permanece George con quien se reúne, en el Hall. La cámara comienza a aproximarse a George y Jack. Breve movimiento de *paneo* horizontal de izquierda a derecha siguiendo el desplazamiento de Jack que se mueve paralelo al plano del cuadro.

Nº 16zr Jack dialoga con George. **34 s**

C.F. Horizonte normal. C.V. George le pregunta a su tio "qué tipo es ese tal Morgan". Jack le responde mientras se pone el abrigo. En el fondo del cuadro, a la izquierda, conversan Isabel, Fanny, Lucy y Eugene.

Nº 16zs Jack dialoga con George. **8 s**

Cámara aproximándose a Jack y George quedando éstos en P.M.C. Horizonte normal pero debido a la proximidad de la cámara con los personajes el cuadro vertical se inclina levemente hacia arriba. Simultáneamente George y Jack giran y se desplazan colocándose prácticamente de espaldas a la cámara y mirando en dirección a la salida. El desplazamiento es seguido con un *travelling* de la cámara manteniendo una distancia pequeña con respecto a los dos personajes que permanecen en P.M.C.

Escena Nº 16E **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**

Nº 16zt Jack dialoga con George e ingresa Lucy. **2 s**

Cámara desplazándose en movimiento de *travelling* hasta que se detiene en el Vestíbulo. Ingresa Lucy por la izquierda reuniéndose con George y Jack para tomar los abrigos. Jack sale del cuadro y por un breve instante quedan solos Lucy y George.

Nº 16zu Isabel y Eugene. **2 s**

La cámara continúa su lento movimiento de *travelling* hacia la puerta de acceso mientras George e Isabel cruzan por delante de la cámara provocando cierto caos en el movimiento de los personajes y dificultad para individualizarlos, debido en parte a la escasa iluminación. Isabel permanece en el cuadro y aparece Eugene. Por las voces se distinguen las siluetas de Isabel y Eugene que se despiden en un primer plano.

Nº 16zv Isabel y Eugene Lucy y George. **4 s**

La cámara se detiene y vuelve a producirse un nuevo cambio en la posición de Eugene que prácticamente sale por el margen izquierdo del cuadro e Isabel que se aparta de éste quedando sobre el margen derecho del encuadre. Al separarse Eugene e Isabel dejan ver, más atrás, la silueta de Lucy y George que se despiden.

Nº 16zw Acceso exterior del jardín de la mansión Amberson. Los Morgan, Jack Amberson y Fanny Minafer se despiden.

Cámara fija. Horizonte normal. Cuadro vertical. **2 s**

Nº 16zx En el coche, de regreso del baile, Eugene y Lucy conversan sobre George.

Cámara fija. Horizonte levemente por debajo del normal. Cuadro levemente inclinado hacia arriba. **26 s**

Comentario

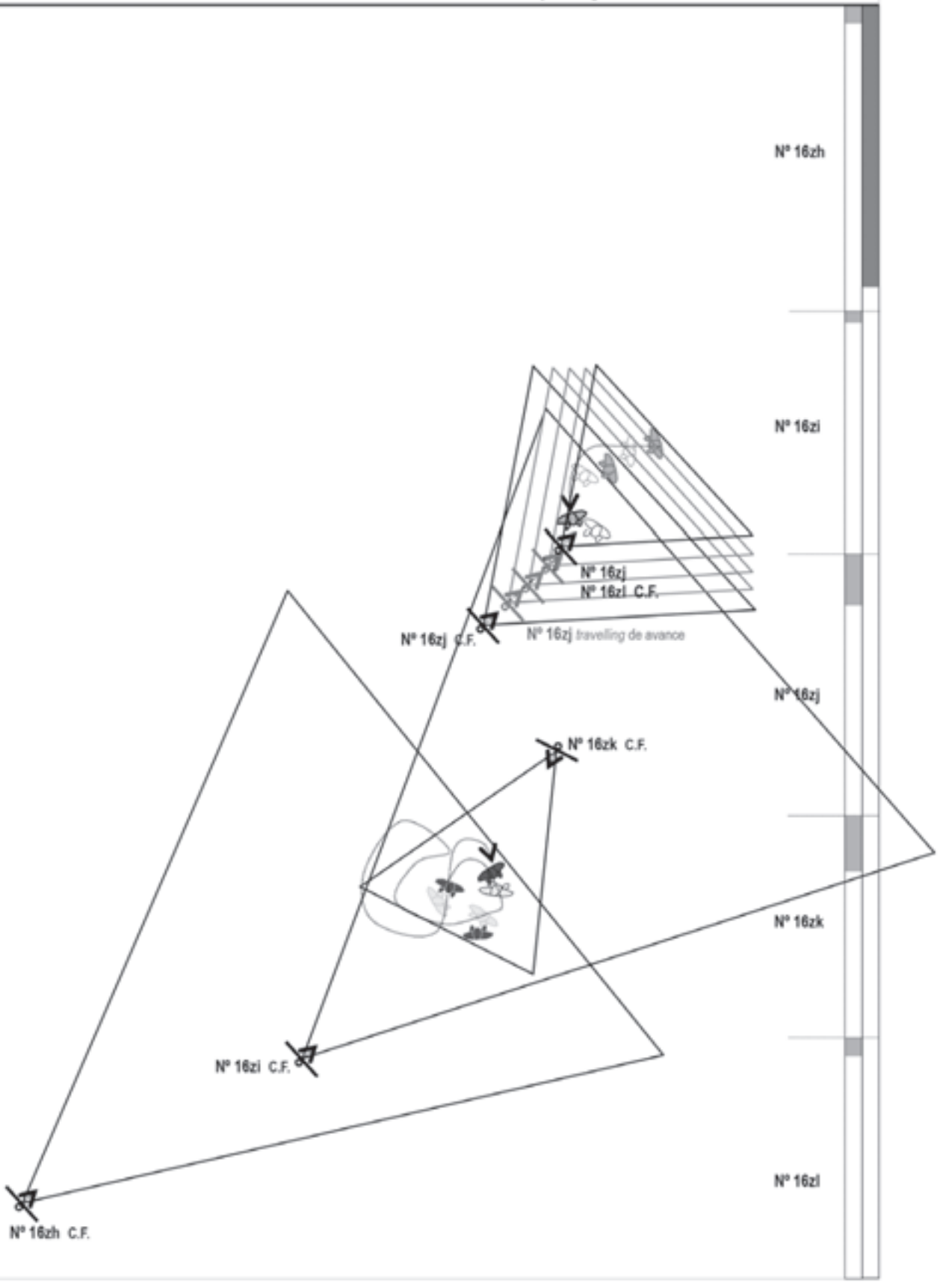
Podría afirmarse que toda la secuencia del baile contiene escenas que son prototipos de escenas que se producirán más adelante. El baile es el último acontecimiento dichoso que veremos en la mansión Amberson. Con su final se cierra, en cierto sentido, la gloriosa vida de la familia Amberson. A partir de este momento se percibirá su decadencia —ya en germen mucho antes, por su propia naturaleza contradictoria con el devenir de la vida— a través de escenas que se caracterizarán por sentimientos de conflicto, de inseguridad, de egoísmo, pero también de renuncia y heroísmo.

El baile presagia, ya desde su comienzo con la entrada de Eugene y de su hija, el advenimiento de nuevos tiempos para los que la estructura social y económica de los Ambersons resulta obsoleta y decadente.

En este sentido, en este grupo de escenas, se destacan las Escenas Nº 16zm y Nº 16zp. En la primera, Eugene pasa entre George y su hija cuando va a buscar los abrigos para retirarse de la mansión. De alguna manera resulta un presagio. Él será un motivo para que la relación entre George y Lucy no prospere. En la segunda escena, al retirarse, Eugene comanda el movimiento, mientras arrastra a Fanny y a Isabel hacia el acceso; a la primera, incluso, hasta la calle donde está estacionado su auto. Pasado, presente y futuro se amalgaman en esta brevísima pero significativa escena; Eugene será motivo de controversia entre Fanny y su cuñada, un aspecto que queda en el plano de la ambigüedad debido a la conducta y personalidad que Fanny mostrará en el resto del filme, hasta el final.

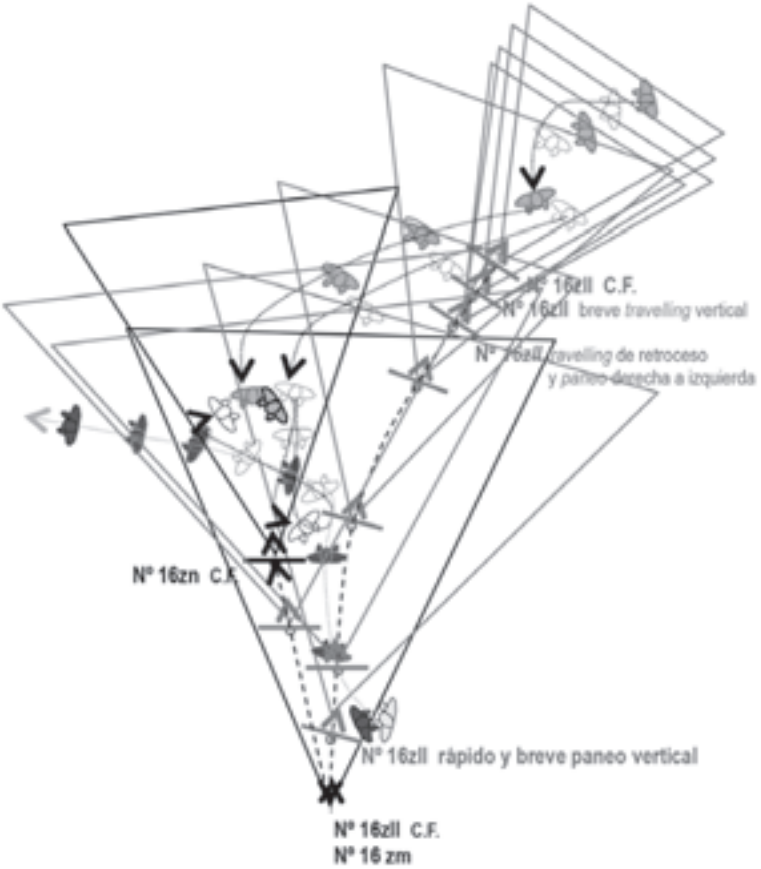


Nº 16E **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**





Nº 16E **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**





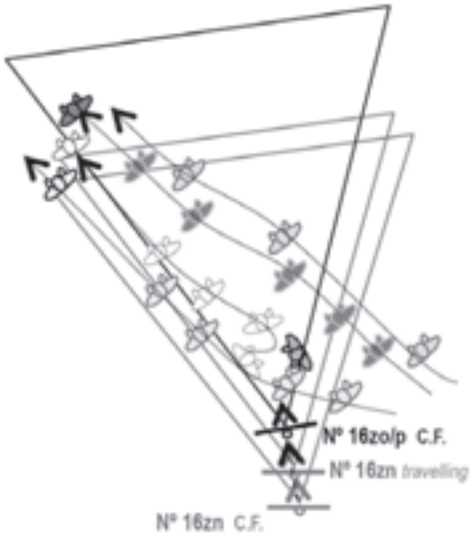
Nº 16zn



Nº 16E **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**



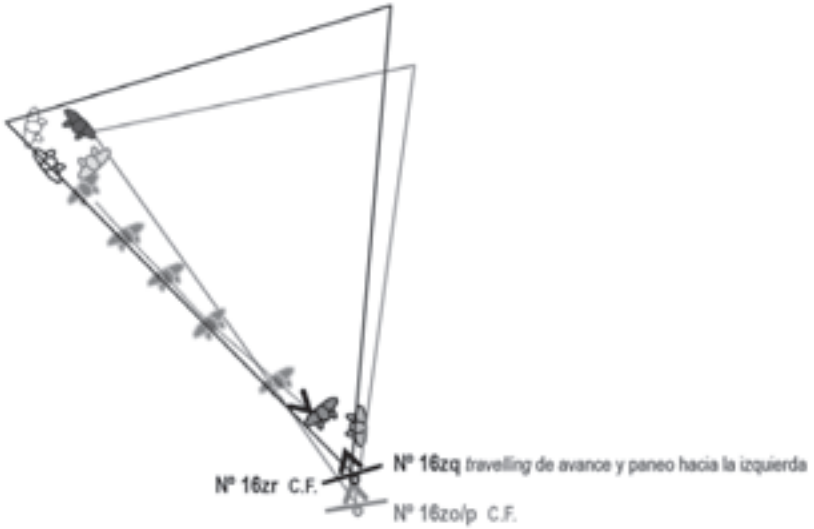
Nº 16zo



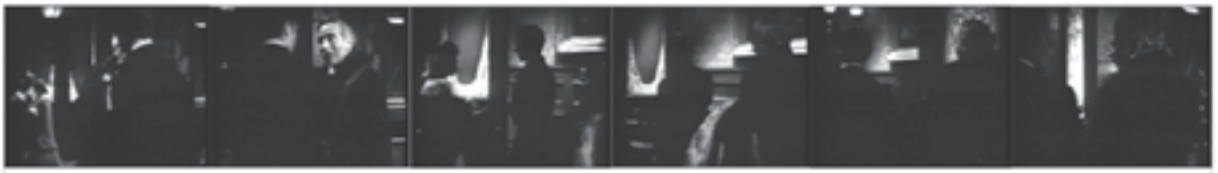
Nº 16zp



Nº 16zq



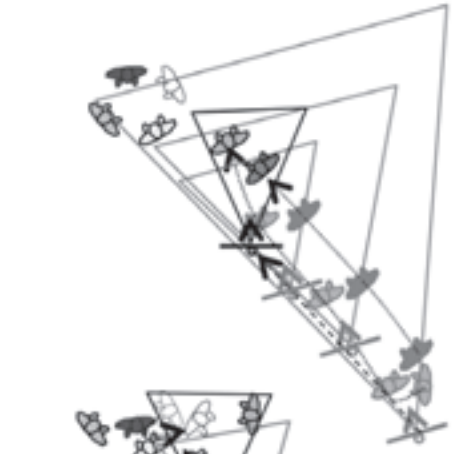
Nº 16zr



Nº 16E **Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.**



Nº 16zs



Nº 16zt



Nº 16zs *travelling* de avance

Nº 16zu

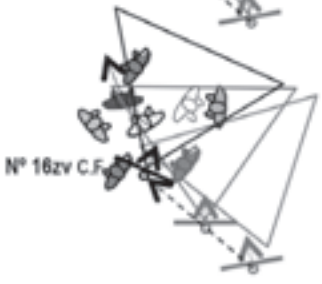


Nº 16zt C.F. inicia *travelling* de avance

Nº 16zv C.F.

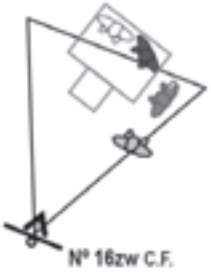
Nº 16zu C.F. inicia *travelling* de avance

Nº 16zv



Nº 16zv C.F.

Nº 16zw



Nº 16zw C.F.





Nº 16zx

Nº 16zw C.F. corto *travelling* de avance



Escena Nº 17 **En el primer piso de la mansión Amberson. George, Isabel, Wilbur, Jack y Fanny.** **216 s**

Nº 17a Primer piso de la mansión Amberson. Inmediatamente después de despedir a los Morgans. George y su madre conversan mientras se dirigen al dormitorio. **32 s**

Cámara en movimiento de travelling hacia la izquierda, siguiendo el desplazamiento de los personajes desde la llegada a la escalera al primer piso y manteniéndose a una distancia constante de éstos. Horizonte normal. C.V. Inmediatamente, sin dejar de trasladarse en el movimiento de travelling, los personajes comienzan a aproximarse a la cámara por lo que el cuadro se hace levemente inclinado hacia arriba, acusándose el efecto hasta que los personajes se detienen frente al dormitorio de Isabel. Wilbur los espera en la puerta. P.A.

Nº 17b Frente al dormitorio de Isabel. Wilbur sale a recibir a Isabel y George. **2 s**

Wilbur Minafer se aproxima a la cámara. C.F. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 17c Frente al dormitorio de Isabel. Isabel y George. **4 s**

Isabel y George en P.M. sobre la mitad derecha del cuadro. Al fondo, sobre la otra mitad, Jack y Fanny en P.G. se aproximan. George se dirige a su padre para hablarle dando unos pasos hacia el cuadro. C.F. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 17d Frente al dormitorio de Isabel. Wilbur y George. **2 s**

George ingresa al cuadro de espaldas en primer plano desde el lado derecho. Wilbur, de frente sobre el izquierdo. C.F. Horizonte apenas por debajo del normal. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 17e Frente al dormitorio de Isabel. Wilbur y George. **4 s**

George, en P.P. increpa a su padre, de espaldas en P.P.P. acerca de las supuestas inversiones del abuelo en el negocio de Morgan. La voz de Fanny reprochando el comportamiento de George hace que éste y Wilbur giren sus cabezas hacia la derecha del cuadro. C.F. Horizonte por debajo del normal. C.I hacia arriba.

Nº 17f Frente al dormitorio de Isabel. Isabel, Fanny y Jack. Wilbur y George fuera de campo. **10 s**

Isabel en P.A. sobre el tercio derecho del cuadro. Al fondo, sobre la izquierda del cuadro, Jack y Fanny. Fanny continúa su monólogo mientras Jack se dirige hacia la derecha del cuadro. George le responde y Fanny comienza un desplazamiento hacia la derecha del cuadro, siguiendo el movimiento de Jack y quedando oculta detrás de Isabel en el preciso momento en que se pasa a la escena siguiente. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 17g Frente al dormitorio de Isabel. Wilbur y George. Isabel y Fanny fuera de campo. **12 s**

George gira hacia su izquierda como para responder a Fanny. Wilbur observa de frente a la cámara. Al finalizar su respuesta a Fanny, George vuelve a girar hacia su padre dirigiéndole el final de su alocución. Wilbur le responde mencionando a Isabel como la fuente de recursos económicos de George, introduciendo asi la próxima escena. C.F. Horizonte por debajo del normal. C.I. hacia arriba.

Nº 17h Frente al dormitorio de Isabel. Wilbur y George fuera de campo. Isabel en plano americano y Fanny más atrás.

Isabel recibe el comentario de su marido bajando la vista. Fanny se desplaza por detrás hasta el margen derecho del cuadro. C.F. Horizonte normal. C.V. **2 s**

Nº 17i Frente al dormitorio de Isabel. Wilbur y George. Isabel y Fanny fuera de campo. **6 s**

Wilbur termina su discurso girando y dando la espalda a la cámara. Se dirige a su dormitorio y Desaparece por la izquierda del cuadro. En primer plano, George de pie contempla a su padre. En primerísimo plano pasa Isabel por delante de George de derecha a izquierda siguiendo los pasos de su marido. C.F. Horizonte por debajo del normal. C.I. hacia arriba.

Nº 17j Frente al dormitorio de Isabel. Wilbur y George. Isabel y Fanny fuera de campo. **2 s**

P.P. de George que termina de discutir con su padre que permanece fuera de campo, en su dormitorio.

Nº 17k Frente al dormitorio de Isabel. George e Isabel. **10 s**

Isabel se ha posicionado en la puerta del dormitorio mirando alternativamente a su marido y a George, rogándole a éste que vaya a dormir. Cierra la puerta del dormitorio, Dejando a George parado en la oscuridad. (presagio de la soledad futura de George cuando ya no estén sus padres). George queda solo con su tia. George gira y ve a su tia (fuera de campo) a quien llama introduciendo la siguiente escena. C.F. Horizonte por debajo del normal. C.I.

Nº 17l Frente al dormitorio de Isabel. George y Fanny. **8 s**

P.G. de Fanny ubicada sobre el tercio derecho del cuadro. George, desde su posición fuera del encuadre reaparece en éste por la izquierda y se desplaza en diagonal hacia su tia, de izquierda a derecha, alejándose del cuadro. C.F. Horizonte normal. C.V.



Escena Nº 17 **En el primer piso de la mansión Amberson. George, Isabel, Wilbur, Jack y Fanny.**

Nº 17ll George y Fanny se dirigen al dormitorio de ésta. Al fondo, Sam apaga las luces de la escalera. **22 s**

Plano general de Fanny y George que se acercan a la cámara caminando lentamente por la galería frente a la escalera. Se abre la puerta del dormitorio de Jack y éste sale para hablar con Fanny y George. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 17m Jack, George y Fanny discuten frente al dormitorio de Jack. **10 s**

P.A. de Jack, Fanny y George que se han detenido. Fanny se adelanta como para seguir a su dormitorio, luego gira hacia atrás y continúa discutiendo con su sobrino y Jack. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 17n George y Fanny discuten frente al dormitorio de Jack. **74 s**

Jack vuelve a su dormitorio quedando nuevamente solos Fanny y George que siguen discutiendo sobre Morgan y sus negocios. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 17o George y Fanny continúan la discusión. **4 s**

George y Fanny continúan avanzando hacia el dormitorio de ésta. Al llegar a la puerta se detienen. Cámara en movimiento de travelling de retroceso siguiendo el desplazamiento de los personajes que se aproximan lentamente al cuadro hasta detenerse frente a la puerta del dormitorio de Fanny. La cámara queda fija mientras George pasa por delante de su tía de derecha a izquierda del cuadro posicionándose de perfil frente a aquélla. El cuadro pasa de vertical a levemente inclinado hacia arriba pues mantiene la altura de horizonte constante y los personajes se encuentran cada vez más próximos al cuadro. Cuando la discusión llega a su punto álgido los personajes están en P.M.C. y el cuadro es inclinado hacia arriba y la cámara totalmente fija.
Fanny y George se burlan mutuamente durante la discusión y Fanny se encierra en su cuarto. La discusión continúa, sintiéndose la voz de Fanny desde dentro del dormitorio, para surgir por un breve momento y sugerir a George que se vaya a dormir y se encierre en su dormitorio.

Nº 17p George queda solo frente al dormitorio de su tía. **4 s**

George comienza a desplazarse hacia la derecha del cuadro sonriendo por la reacción de su tía durante la discusión. Se oye la voz lejana y ofuscada de Fanny que le grita desde su dormitorio. Cámara en lento paneo.

Nº 17q Jack sale de su dormitorio y encuentra a George **8 s**

George se detiene, le dirige unas palabras a Jack. El tío vuelve a su dormitorio y George se aleja de espaldas a la cámara rumbo a su dormitorio.
C.F. P.A. de Jack. P.M. de George. C.V.
Fundido de imagen a cuadro totalmente negro y montaje de la escena siguiente.

COMENTARIO

En esta secuencia de escenas, se revela la identidad de Eugene Morgan a George en varios aspectos; como antiguo amor de su madre y posiblemente de su tía; como persona, cuya fortuna tiene origen en su propio trabajo y su propia inteligencia; como persona de modales atrevidos.

Dos rutas diferentes, de sentidos diversos, recorre George primero con su madre y después con su tía. La primera lo lleva a su padre, con quien tiene una discusión, y quien finalmente lo ofende al reconocer el valor del esfuerzo de Morgan y tratar a George de indolente. La segunda ruta lo lleva al encuentro con su tía con quien también tiene una discusión que revela el carácter ambiguo de Fanny y la desconsideración de George para con ella.

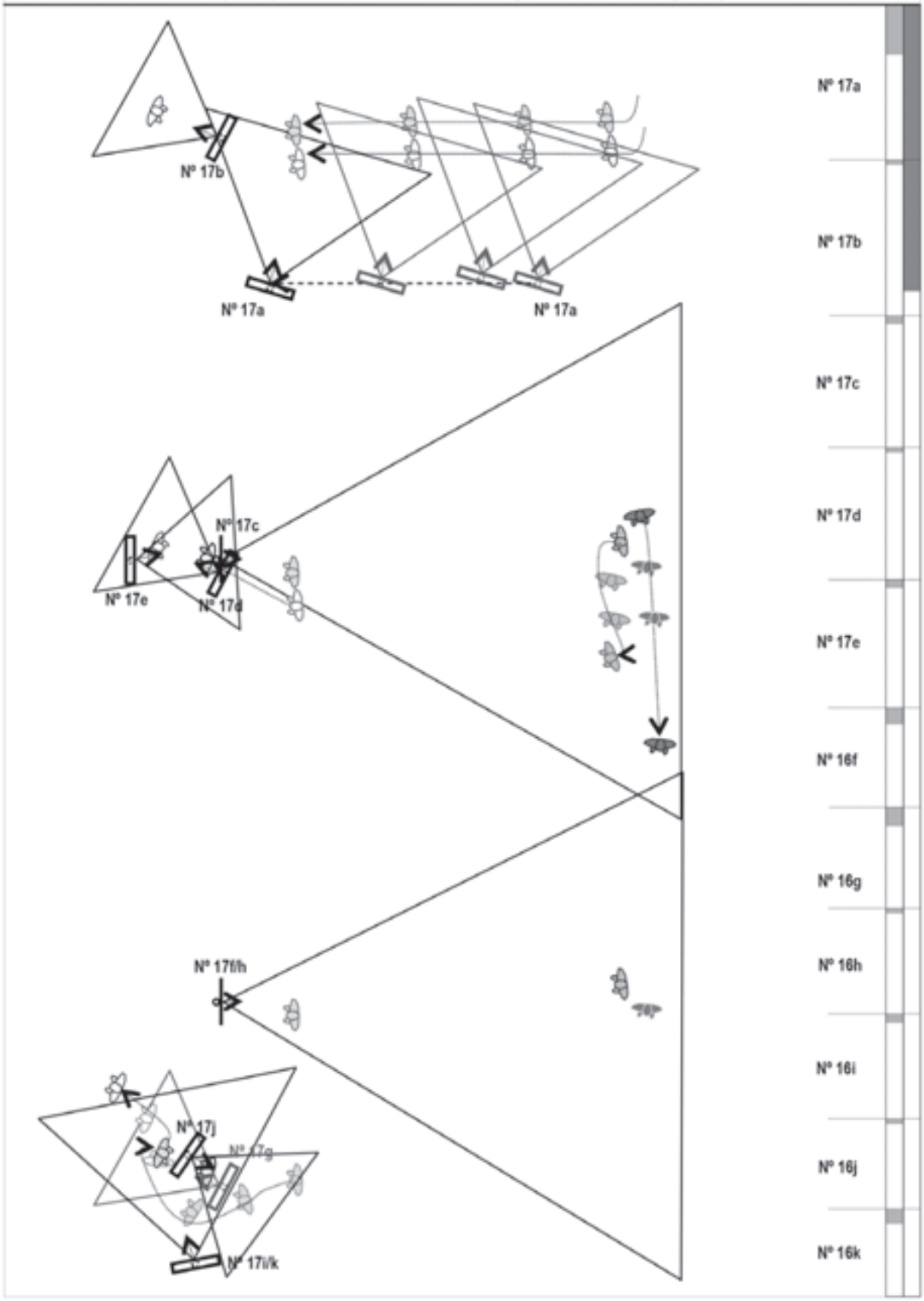
La escena que articula ambos recorridos muestra a un George sumido en la más profunda oscuridad (cuando su madre cierra la puerta de su dormitorio e interrumpe la única fuente de luz que ilumina a George) y desconcierto ante la respuesta de su padre y el 'abandono' de su madre; entonces busca refugio en su tía.

Escena premonitoria —como otras escenas anteriores (Escenas Nº 16b, 16n, 16w)— pues anticipa la muerte de Wilbur y de Isabel que dejan, de alguna manera, en la oscuridad a George, de quien se ocupará su tía Fanny como una madre postiza.

También anticipatorios son los dos recorridos: el que realiza con su madre, que si bien lo conduce a un destino doloroso, le revelará la verdad de su vida; el que realiza con su tía, que si bien parece un juego que deja feliz a George, lo envolverá en la ambigüedad y en la intriga.

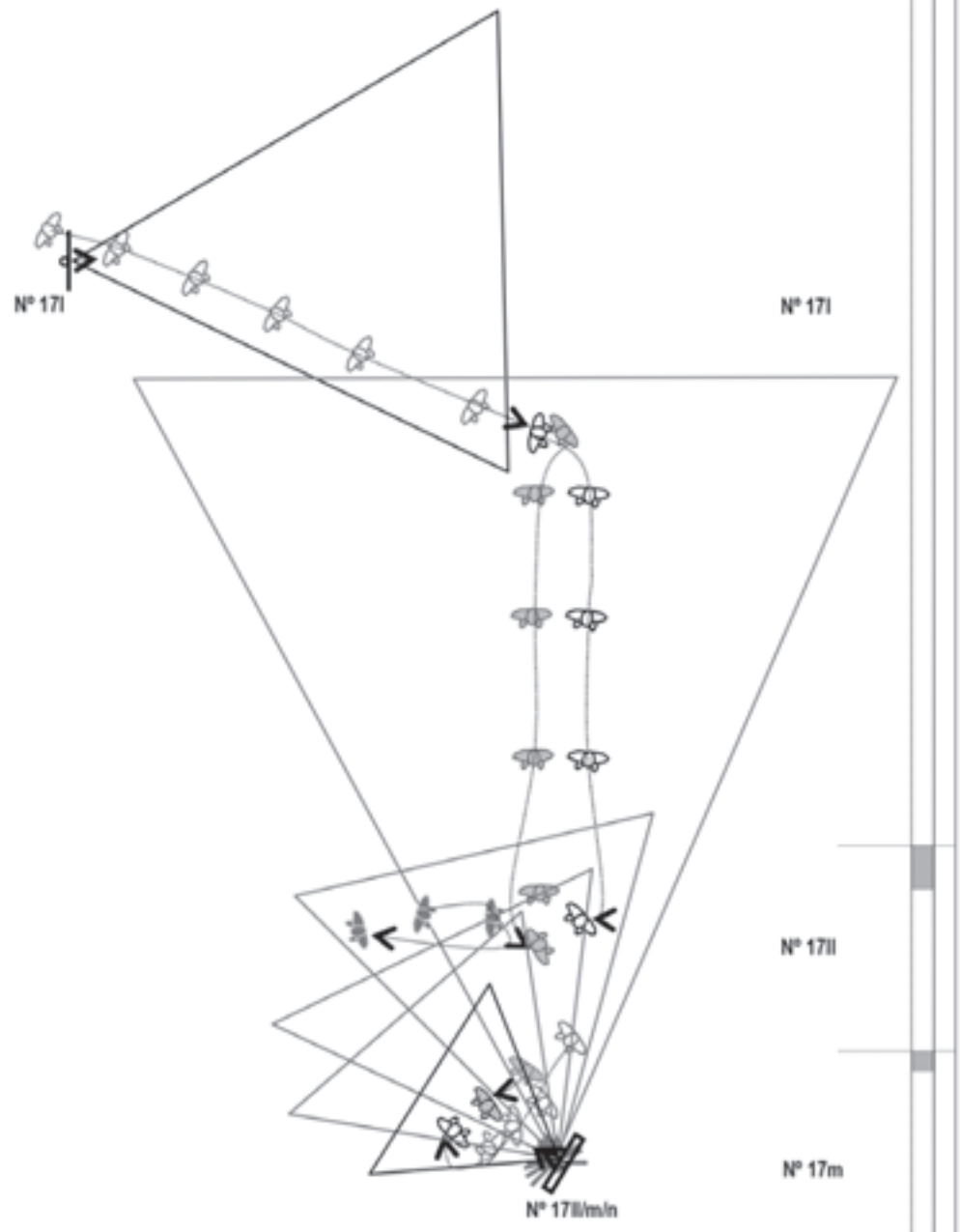


Nº 17 **En el primer piso de la mansión Amberson. George, Isabel, Wilbur, Jack y Fanny.**





Nº 17 **En el primer piso de la mansión Amberson. George, Isabel, Wilbur, Jack y Fanny.**





Nº 17 **En el primer piso de la mansión Amberson. George, Isabel, Wilbur, Jack y Fanny.**

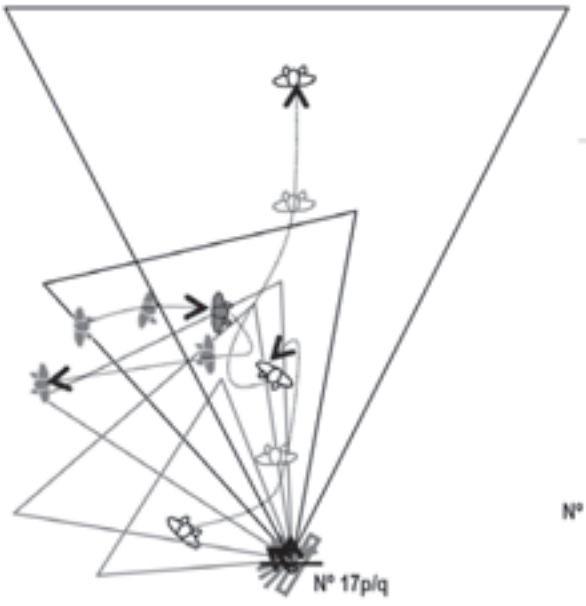


Nº 17o



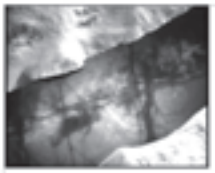
Nº 17 **En el primer piso de la mansión Amberson. George, Isabel, Wilbur, Jack y Fanny.**

Nº 17p



Nº 17q

Nº 17p/q



Escena Nº 18A	Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.	116 s

Nº 18a — Reflejo en el hielo de un carro-trineo que pasa. **4 s**
C.F. C.I. hacia abajo.

Nº 18b — Eugene, Isabel, Jack y Fanny en la nieve. **6 s**
A Eugene se se ha quedado el auto y trata de hacerlo arrancar. Jack y las mujeres esperan en la nieve. **C.F. Horizonte normal. C.V.**

Nº 18c — George y Lucy se aproximan en trineo tirado por un caballo. **4 s**
El carro guiado por George se aproxima a la cámara. Cámara en movimiento realiza un paneo de derecha a izquierda siguiendo el desplazamiento del carro-trineo. Cuando éste está próximo, en un primer plano, la cámara se detiene y corta a la escena siguiente. Horizonte bajo. C.V. a C.I. hacia arriba a medida que el carro se aproxima al cuadro.

Nº 18d — Eugene intenta hacer arrancar el automóvil. **2 s**
C.F. Horizonte a ras de suelo. C.I. levemente hacia arriba. La cámara está ubicada debajo del automóvil.

Nº 18e — Eugene intenta hacer arrancar el automóvil. **4 s**
C.F. entre las piernas de Eugene. Horizonte a ras de suelo. C.I. levemente hacia arriba. Contracampo de la escena anterior.

Nº 18f — Pasa el carro-trineo con George y Lucy. El carro se desliza de derecha a izquierda. **2 s**
C.F. Horizonte bajo con respecto al camino por donde se desliza el carro. C.I. inclinado hacia arriba.

Nº 18g — Eugene intenta hacer arrancar el automóvil. **4 s**
C.F. Horizonte alto. C.I. hacia abajo.

Nº 18h — Pasa el carro-trineo con George y Lucy. **6 s**
El carro se desliza de derecha a izquierda, haciendo en esta escena un recorrido semicircular que provoca un alejamiento del carro de la cámara y un posterior acercamiento.
***Paneo* horizontal de derecha a izquierda. Horizonte levemente por sobre el de los personajes. Cuando el carro está próximo a la cámara, ésta inicia un brevísimo *travelling* hacia la izquierda siguiendo el movimiento del vehículo.**

Nº 18i — Eugene intenta hacer arrancar el automóvil. **2 s**
C.F. entre las piernas de Eugene. Horizonte a ras de suelo. C.I. levemente hacia arriba. Contracampo de la escena anterior. Igual que la escena 18e.

Nº 18j — Isabel, Eugene, Jack, Fanny y el automóvil. **12 s**
A Eugene se le ha quedado el auto y trata de hacerlo arrancar. Jack y las mujeres esperan en la nieve. Finalmente al automóvil arranca y Eugene se sube al auto. Pero éste vuelve a pararse y los demás deben empujarlo.
***Paneo* hacia la derecha, siguiendo el desplazamiento muy lento del automóvil conducido por Eugene. C.V. Horizonte normal. Escena similar a la 18b.**

Nº 18k — Carro-trineo con Lucy y George. **4 s**
Pasa el carro conducido por George a gran velocidad de derecha a izquierda.
Paneo horizontal y *travelling* lateral siguiendo el desplazamiento del carro de derecha a izquierda. Horizonte muy bajo. C.I. hacia arriba.

Nº 18l — Isabel, Eugene, Jack, Fanny y el automóvil. **10 s**
Las mujeres y Jack empujan el automóvil. Por la izquierda del cuadro aparece el carro conducido por George.
C.F. hasta la entrada en el cuadro del carro de George. Inmediatamente inicia un movimiento de *paneo* de izquierda a derecha siguiendo el desplazamiento del carro de George que sobrepasa al de Eugene por detrás de éste.

Nº 18ll — George y Lucy pasan en el carro y vuelcan. **4 s**
Paneo horizontal de izquierda a derecha siguiendo el movimiento del carro guiado por George. Cuando éste se encuentra a la menor distancia posible de la cámara, se produce un vuelco y George y Lucy caen rodando por la ladera nevada.
Horizonte por debajo del sendero del carro. C.I. hacia arriba.

Nº 18m — Eugene observa el accidente desde su automóvil. **2 s**
Inmediatamente después de la caída, Eugene se precipita del automóvil y corre hacia la pareja.
C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 18n — Eugene, Isabel, Fanny y Jack corren a socorrer a los accidentados. **2 s**
Contracampo de la escena Nº 18m. C.F. Horizonte normal. C.V.

Escena Nº 18A	**Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**	
Nº 18o	George y Lucy ruedan por la nieve.	**4 s**
Cámara con movimiento mínimo para acomodar el encuadre a los personajes que dejan de rodar.		
Nº 18p	Eugene se detiene y observa a la pareja.	**2 s**
C.F. Horizonte bajo (como el que deben tener la pareja caída). C.I. hacia arriba. P.M. de Eugene.		
Nº 18q	George y Lucy se besan.	**2 s**
Personajes en P.P. C.F. Horizonte alto. C.I. hacia abajo. Punto de vista de Eugene.		
Nº 18r	Eugene les pregunta si están bien.	**2 s**
Contraplano. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. Punto de vista de George y Lucy. P.M.C. de Eugene.		
Nº 18s	La pareja sorprendida se incorpora.	**2 s**
Contraplano. *Paneo* vertical, movimiento que sigue al de la incorporación de George y de Lucy.		
Nº 18t	Eugene avisa a los demás que los muchachos están bien.	**2 s**
Eugene gira la cabeza hacia la izquierda para avisar a los demás, luego avanza hacia el cuadro en dirección de la pareja. **Contraplano. Mismo encuadre que el de la escena 18r. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. Punto de vista de George y Lucy.**		
Nº 18u	Eugene corre hacia la pareja.	**2 s**
Eugene de espalda a la cámara corre hacia donde se encuentra la pareja y los ayuda a incorporarse. **C.F. Horizonte alto. C.I. hacia abajo.**		
Nº 18v	Eugene con la pareja. Isabel y Jack.	**2 s**
Ingresan al cuadro dándole la espalda, por la derecha, Jack e Isabel. **C.F. Horizonte alto. C.I. hacia abajo.**		
Nº 18w	Eugene con la pareja. Isabel y Jack.	**8 s**
Eugene toma a Lucy y subiendo la pequeña loma sale con ella del cuadro por la izquierda. George sube solo y se dirige en diagonal, hacia la derecha, cruzándose con Jack que se posiciona a la izquierda del cuadro. **La cámara desde un punto fijo, inicia un lento movimiento de *paneo* siguiendo el desplazamiento de George hacia la derecha. En P.P.P. por delante de George, las siluetas con el rostro fuera del cuadro, de Isabel y Jack.**		
Nº 18x	Eugene con la pareja. George, Lucy, Fanny, Isabel y Jack.	**2 s**
Junto con el movimiento de cámara ingresan al cuadro, corriendo, Eugene y Lucy. Eugene sobrepasa al grupo y comienza a saltar una valla en la derecha del cuadro.		
Nº 18y	Eugene con la pareja. George, Lucy, Fanny, Isabel y Jack.	**16 s**
Eugene saltó la valla y corriendo hacia un extremo de ésta ayuda a las mujeres a sortear el obstáculo. Todos se dirigen al vehículo de Eugene. **C.F. en un punto que inicia movimiento de *paneo* horizontal, vertical y horizontal siguiendo los movimientos del grupo que se aproxima y luego se aleja al plano del cuadro. Horizonte alto. C.I. levemente hacia abajo.**		
Nº 18z	Eugene, George, Lucy, Isabel y Jack.	**2 s**
El grupo se aproxima al vehículo cuando detectan que el caballo de George escapa arrastrando su carro-trineo. **C.F. Horizonte normal. C.I. hacia arriba.**		
Nº 18za	Pendenis escapa con el carro.	**2 s**
Panorámica mostrando la fuga del caballo de George. C.F. Horizonte normal. C.V.		

COMENTARIO

La secuencia muestra el paseo por las afueras de la ciudad, en la nieve, de Isabel, Jack, George, Fanny, Lucy y Eugene, al otro día del gran baile en la mansión Amberson.

Comienza con montaje paralelo. Por un lado Lucy y George pasean en un carro-trineo tirado por un caballo que se desliza sin dificultad en la nieve. Próximo a ellos, el automóvil de Eugene Morgan se ha descompuesto, y los amigos esperan parados en la nieve mientras éste intenta ponerlo en marcha.

La secuencia graficada muestra a ambos grupos, uno liderado por George y el otro por Eugene, en una especia de enfrentamiento o de torneo para determinar quién tiene la supremacía con respecto al medio de transporte que utilizan.

Al comienzo, George con su carro-trineo parece ser el triunfador. Sin problemas, se desliza por la nieve mientras demuestra ser un medio de transporte apto para movilizarse sobre ese suelo. Su funcionamiento no depende de mecanismos que, como el de Eugene Morgan, pueden tener fallos.

Escena Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**

El automóvil de Eugene demuestra tener problemas de funcionamiento y de desplazamiento en la nieve, lo que trae problemas a sus ocupantes.

El montaje paralelo tiene su punto culminante cuando George y Lucy pasan en su carro-trineo, muy próximos al grupo de Eugene, quien aún no ha conseguido poner en marcha su automóvil. Ambos grupos se saludan, y el carro-trineo prosigue su marcha.

Al poco tiempo, la situación se invierte. El carro-trineo vuelca, y el caballo escapa dejando sin medio de transporte a George y a Lucy.

Ahora, el único medio para proseguir es el automóvil de Eugene, y será éste, ante la gran humillación de George, quien liderará a todo el grupo.

Entre ambas partes temáticas, una secuencia (Escenas Nº 18u/v/w/x/y) que las articula permite al director utilizar los mismos recursos con respecto al movimiento de cámara y de actores que utilizara en la secuencia del gran baile (Escenas Nº 16), ahora sobre una topografía irregular y en un espacio exterior. Al igual que en la secuencia del gran baile, los personajes ingresan y salen del cuadro en planos diferentes (primeros y primerísimos planos, plano americano, plano figura) y se distribuyen en el encuadre de manera irregular y confusa en cuanto a su posible identificación.

La secuencia, compleja en su análisis y estructuración escénica, consta de dos planos-secuencia con un corte y montaje intermedio, entre las escenas Nº 18x y Nº 18y. Esa interrupción sirve a Welles para ubicar la cámara en un lugar próximo al anterior, pero con un horizonte más elevado, lo que permite tomar una panorámica del grupo que se dirige al automóvil de Eugene después de ir a socorrer a George y a Lucy.

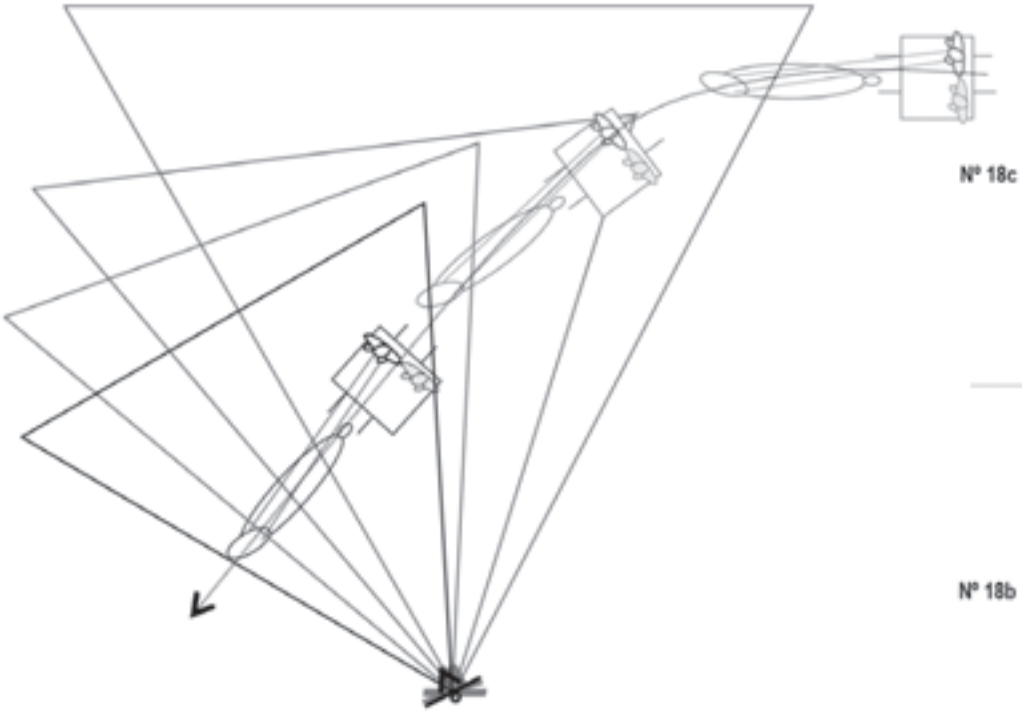
El primer plano-secuencia (Escenas Nº 18u/v/w) se caracteriza por un movimiento desordenado y caótico de los personajes que por sus vestiduras oscuras y similares confunden sus identidades. Sólo Eugene, sin abrigo y con un suéter claro, se distingue entre el grupo. Este plano-secuencia expresa el momento de transición y cambio de liderazgo —en cuanto al comando del movimiento— de los dos grupos de paseantes que ahora se funden en uno solo. Será Eugene quien "venza" a George en el torneo por la primacía de la dirección. Eugene y Lucy salen del cuadro por la izquierda, mientras que George, ayudado por su tío y su madre, sale por la derecha. La separación de los grupos es breve. En la última escena de este primer plano secuencia se percibe ya, después de la desorganización inicial, la conformación de un nuevo y único grupo que se dirige ràpidamente hacia la derecha del cuadro, como movido por un fuerte viento invernal.

El segundo plano-secuencia (Escena Nº 18y), ya nos muestra al grupo liderado por Eugene quien conduce y ayuda a los demás a salvar los obstáculos en el camino hacia su automóvil.

Además, esta secuencia muestra que en estos seres existen todavía valores humanitarios más allá de los intereses mercantiles y económicos. Eugene y su grupo dejan todo (abandonan el auto) para acudir en ayuda de George y de Lucy.

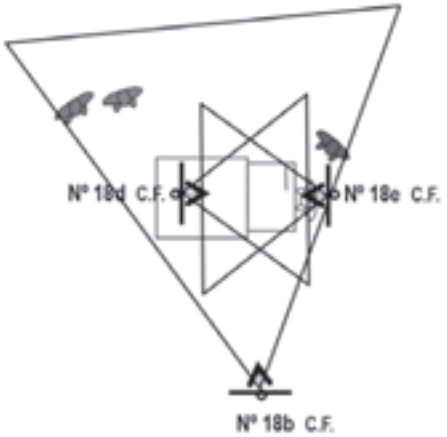


Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**



Nº 18c C.F. *Paneo* horizontal de derecha a izquierda – C.F.

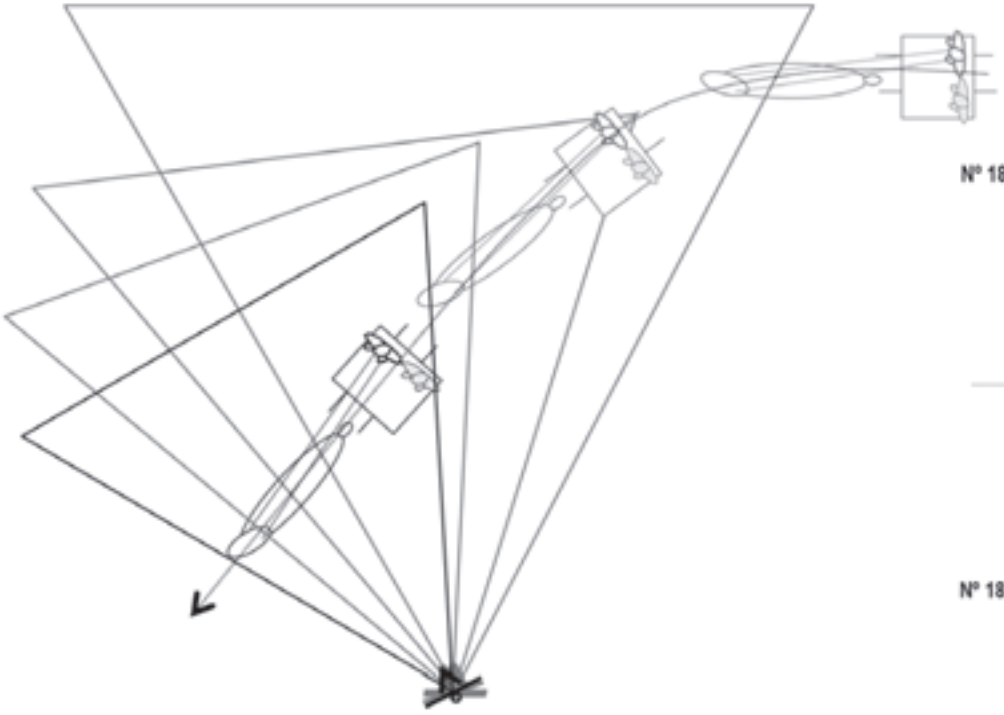
Nº 18d



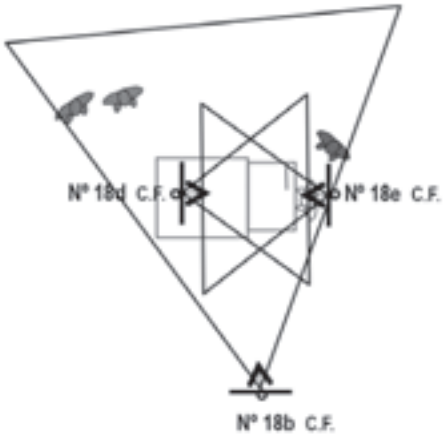
Nº 18e



Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**



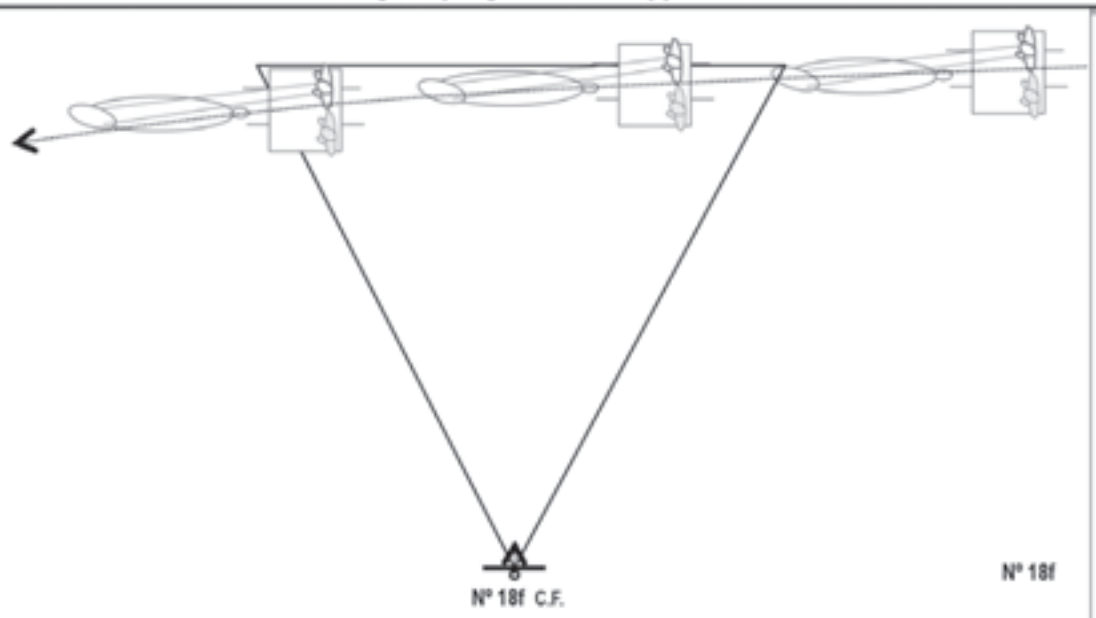
Nº 18d

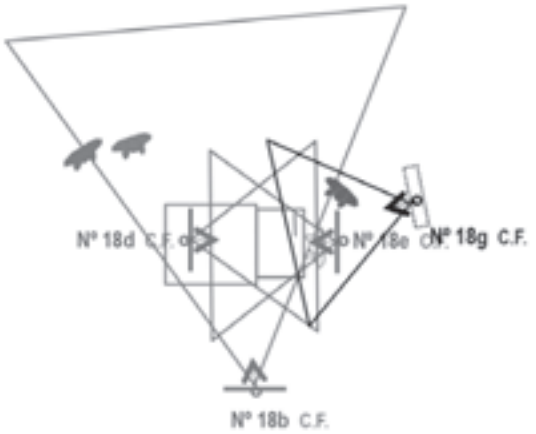


Nº 18e



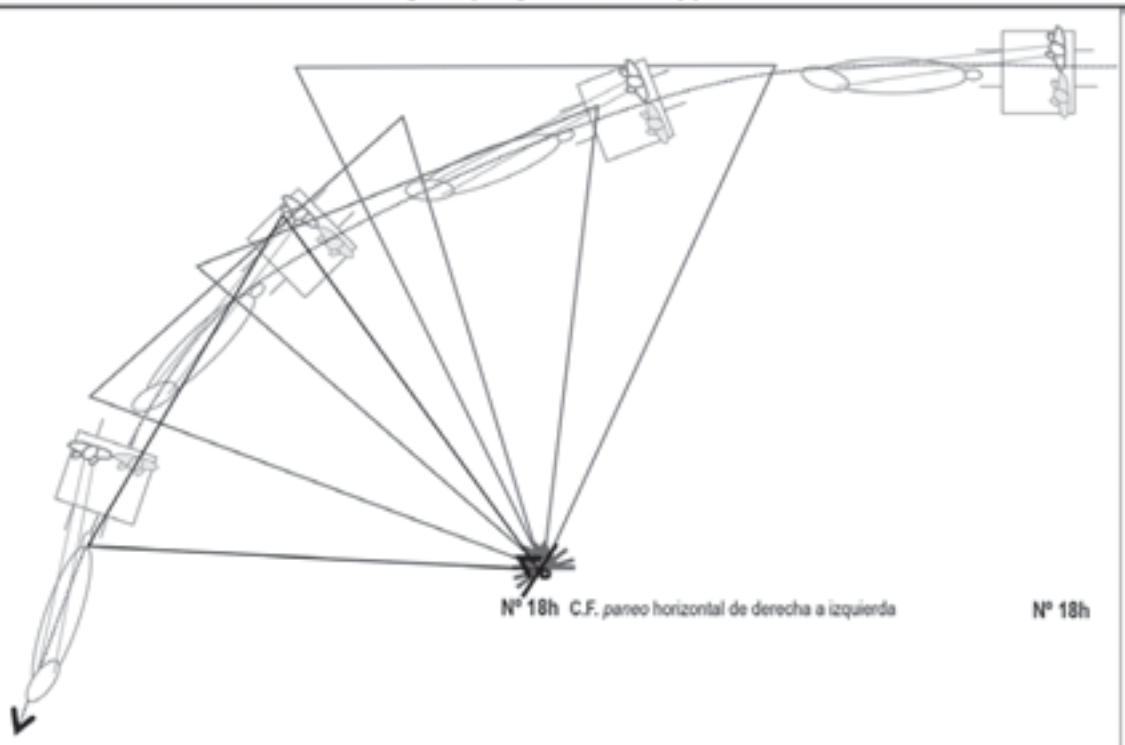
Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**







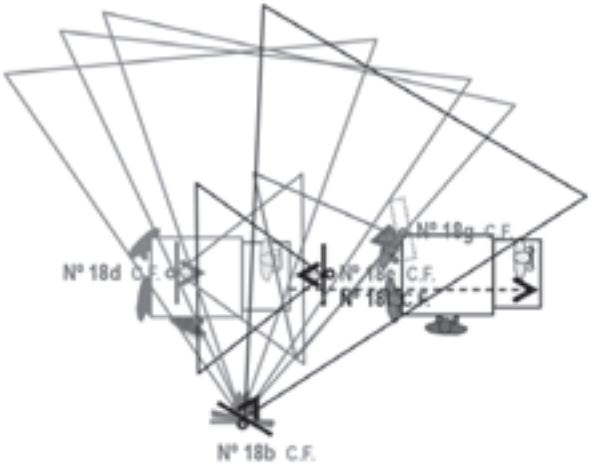
Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**



Nº 18h C.F. *paneo* horizontal de derecha a izquierda

Nº 18h

Nº 18i

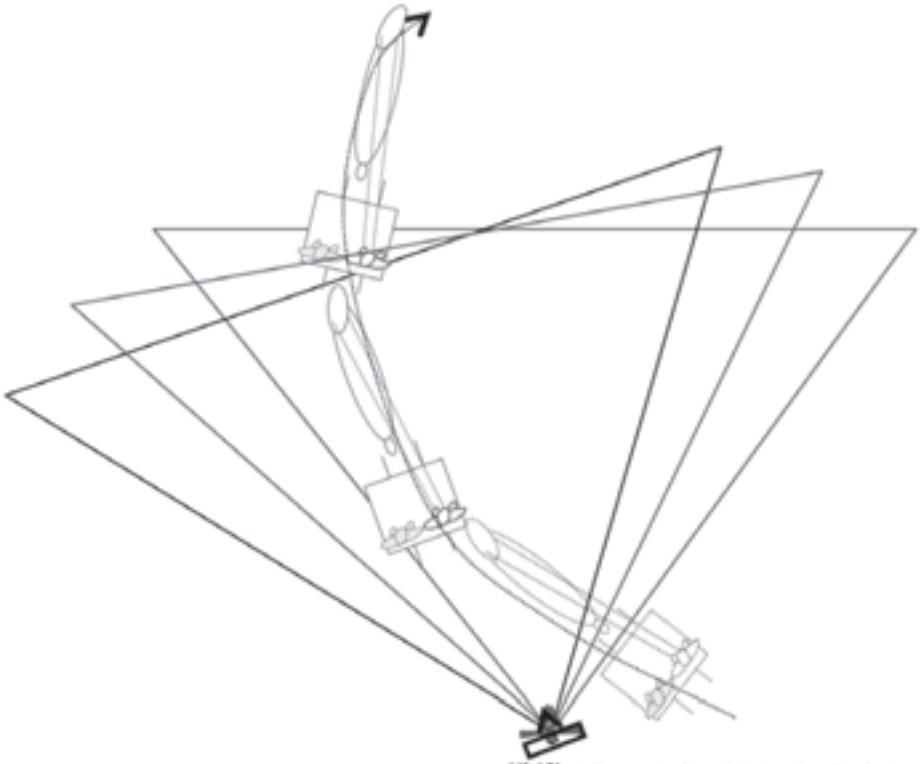


Nº 18j

Nº 18b C.F.
Nº 18j C.F. y *paneo* horizontal hacia la derecha

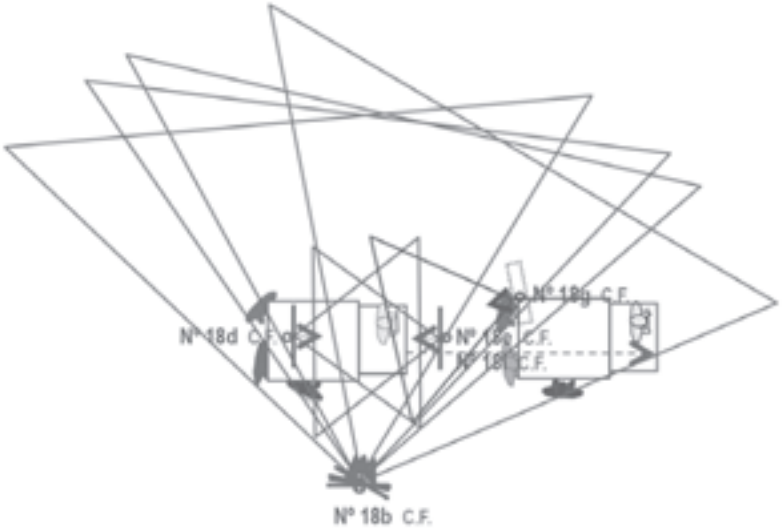


Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**

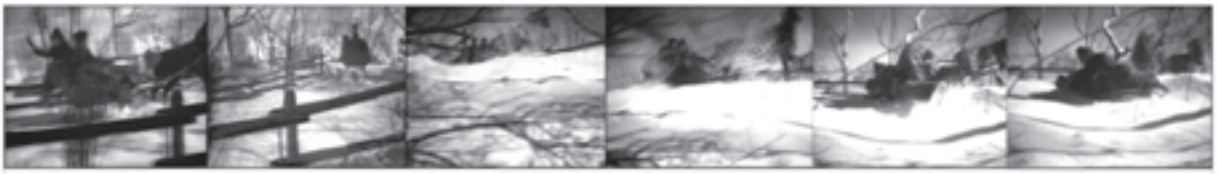


Nº 18k C.F. *paneo* horizontal de derecha a izquierda

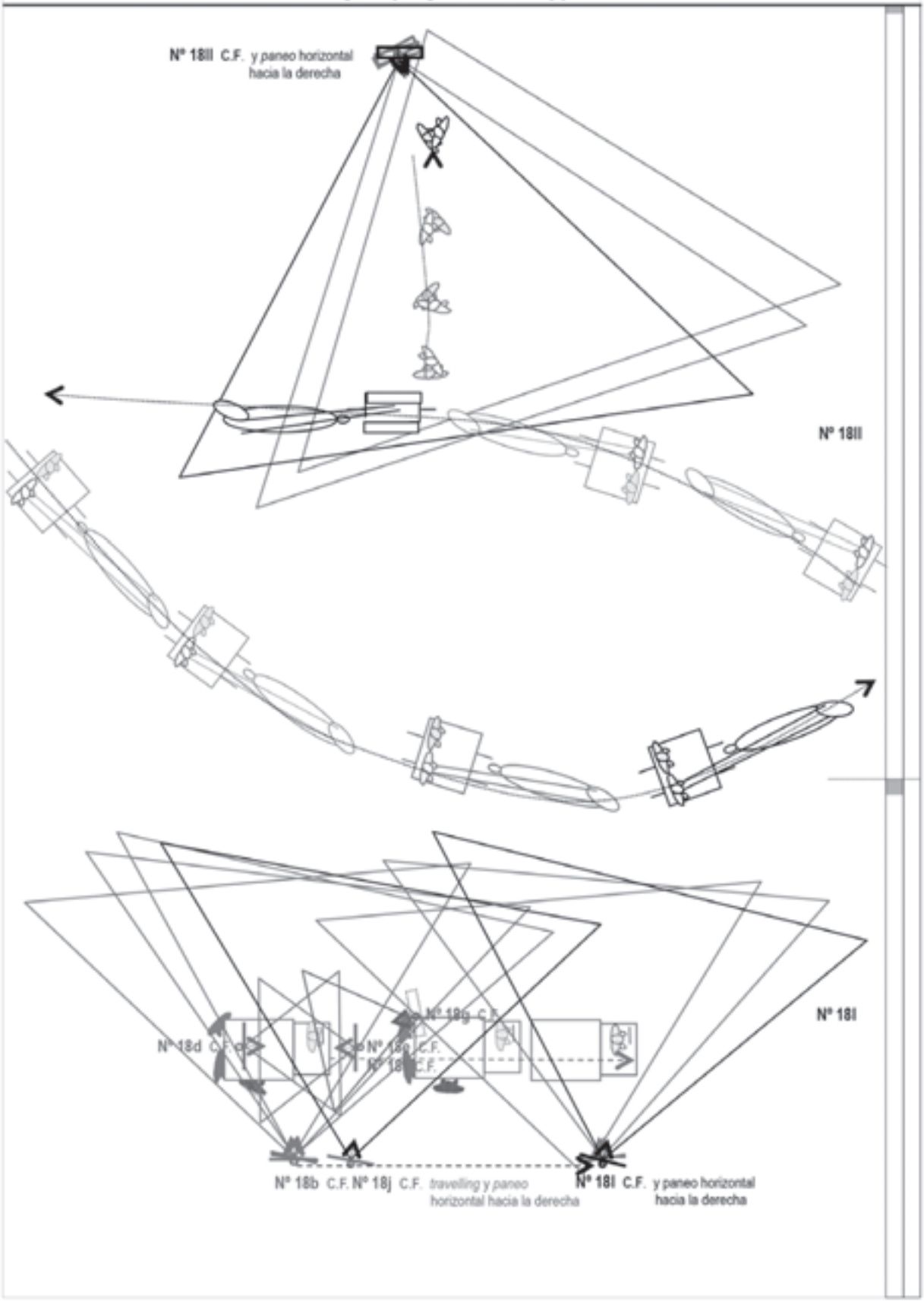
Nº 18k



Nº 18b C.F.
Nº 18j C.F. y *paneo* horizontal hacia la derecha



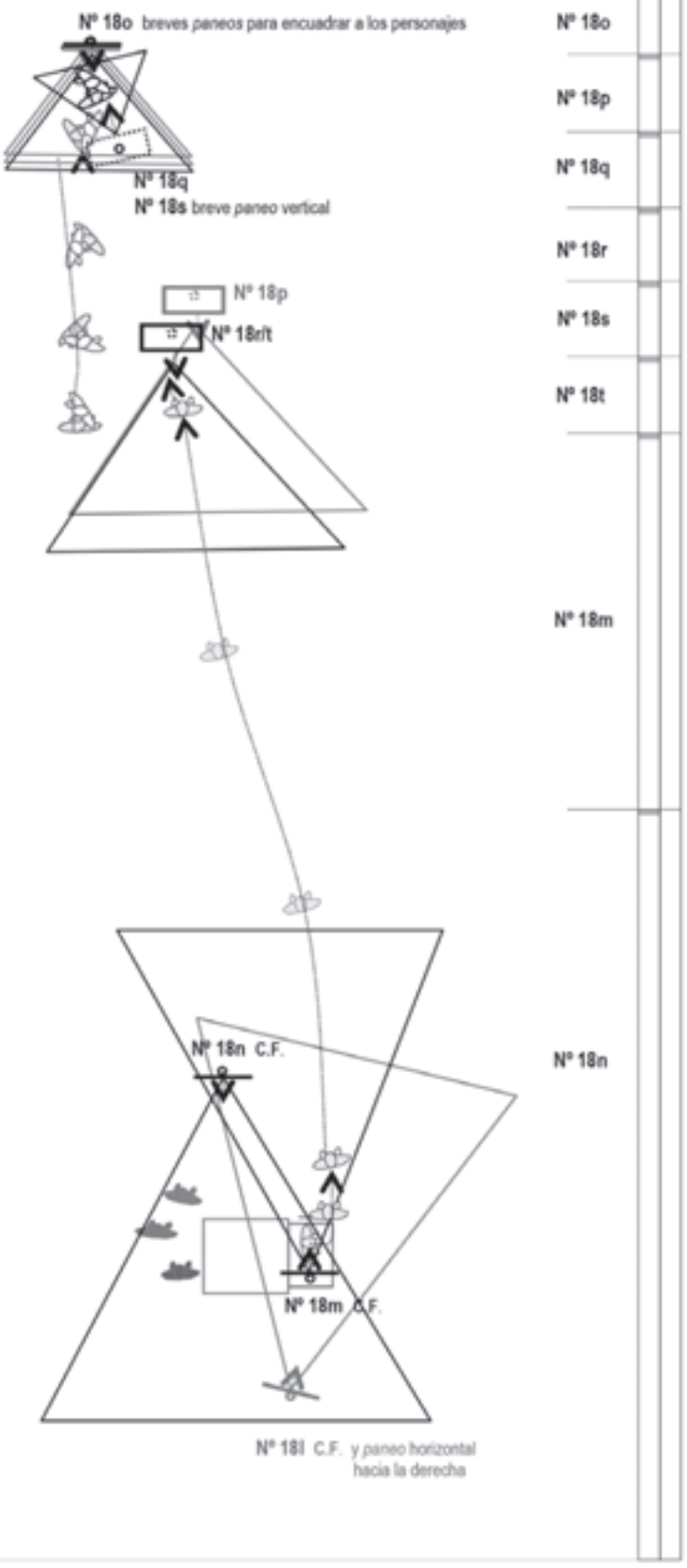
Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**





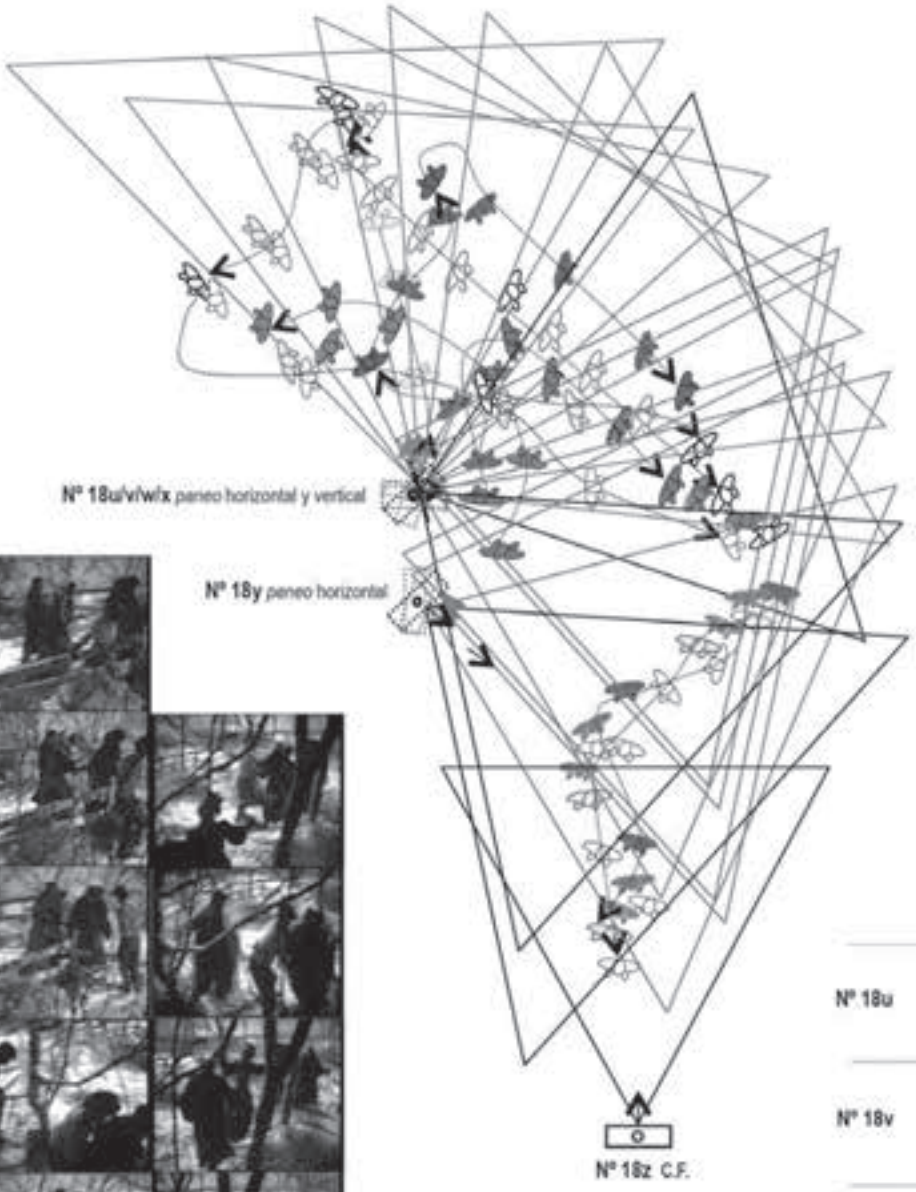
Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**

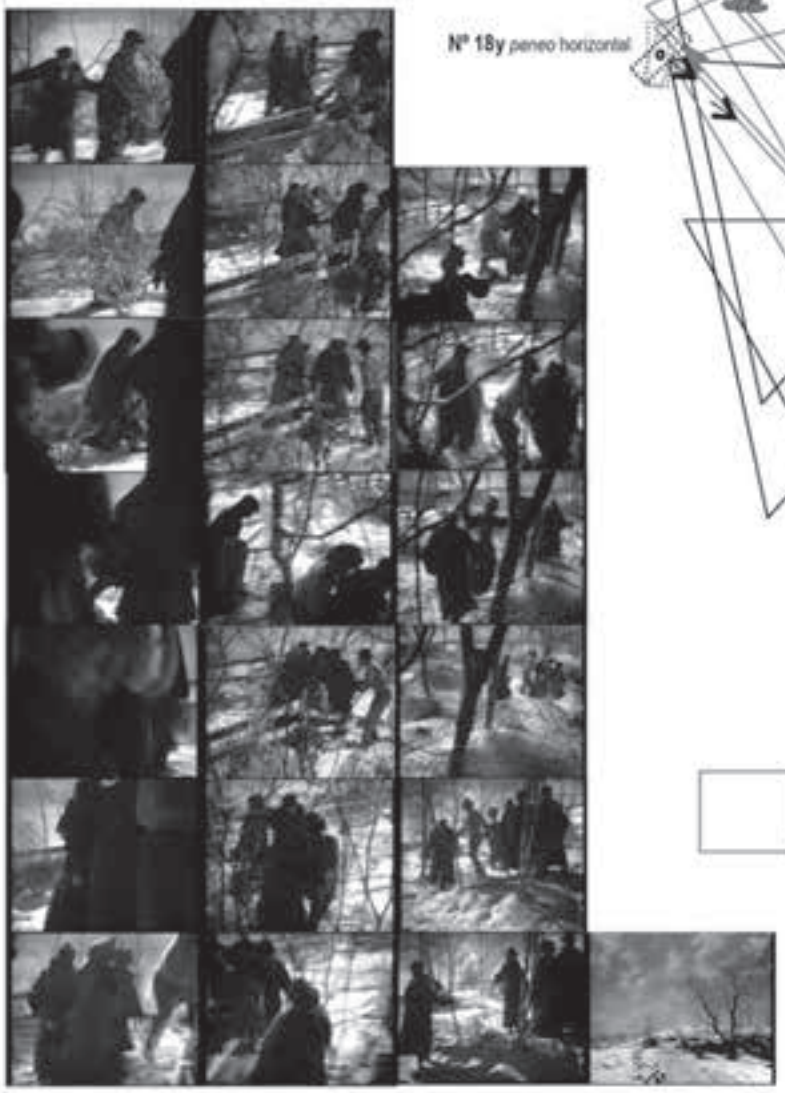






Nº 18A **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**







Nº 18u

Nº 18v

Nº 18w

Nº 18x

Nº 18y

Nº 18z



Escena Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.** **176 s**

Nº 18zb Eugene, Jack, Isabel, Fanny, George, Lucy. **6 s**
El grupo regresa al coche de Eugene que está estacionado y encendido. Cuando el grupo está próximo al coche éste se apaga.
C.F. ubicada en el interior del coche. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo. P.F. y P.A. de los personajes.

Nº 18zc Eugene, Jack, Isabel, Fanny, George, Lucy. **4 s**
Contraplano de la escena anterior. CF. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo. P.M. del grupo que comienza a subir al coche arengados por Eugene. C.F.

Nº 18zd Eugene, Isabel, George y Lucy. **6 s**
Isabel se preocupa por los zapatos mojados de George y por su salud. Eugene y George ayudan a Isabel a subir al coche.
C.F. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo.

Nº 18ze Eugene y George. **2 s**
Mientras Eugene arroba a Isabel le pide a George que empuje el coche. La voz de Isabel que proviene de la derecha del encuadre y de fuera de éste (voz en off) introduce la siguiente escena. **C.F. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo.**

Nº 18zf Eugene, Isabel, George, Lucy, Jack y Fanny más atrás. **4 s**
Isabel le responde a Eugene sobre su ambiguo juicio. **C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.**

Nº 18zg Eugene, George e Isabel. **10 s**
Eugene intenta salir de la situación embarazosa en la que lo colocó su juicio sobre Isabel. George observa el diálogo entre ambos ubicado en el centro del cuadro. **C.F. Horizonte normal. C.V.**

Nº 18zh Eugene, Isabel, Jack, Fanny y George. **10 s**
Eugene sube al automóvil y reitera la petición a George de que lo empuje. George obedece de mala gana; se traslada a la parte posterior del coche y comienza a empujar. **Cámara móvil, *paneo* que sigue el desplazamiento de George y del coche. Horizonte normal. C.V.**

Nº 18zi Eugene, Isabel, Jack, Fanny y George. **6 s**
Eugene conduce y desde su posición al volante le da órdenes a George. **C.F. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba.**

Nº 18zj George empuja el automóvil. **8 s**
George empuja y traga los vapores que despide el automóvil, mientras Eugene le ordena que empuje.
C.F. Horizonte alto (punto de vista de los ocupantes del carro). C.I. hacia abajo.

Nº 18zk Lucy, Jack y Fanny. **4 s**
Las dos mujeres observan sonrientes a George que se esfuerza por empujar, mientras Jack le ordena que empuje.
C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 18zl George deja de empujar el auto ofuscado por los mandos que recibe. **4 s**
C.F. Horizonte alto (punto de vista de los ocupantes del carro). C.I. hacia abajo.

Nº 18zll Lucy, Jack y Fanny. **2 s**
Las dos mujeres observan sonrientes a George que se esfuerza por empujar mientras Jack le ordena que empuje.
C.F. Horizonte normal. C.V. Reitera la posición de la escena Nº 18zk.

Nº 18zm George vuelve a empujar el auto. **2 s**
C.F. Horizonte alto (punto de vista de los ocupantes del carro). C.I. hacia abajo.

Nº 18zn Eugene, Isabel, Jack y Fanny en el auto. **2 s**
Finalmente el auto arranca. **Toma con Eugene en P.P. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**

Nº 18zo George intenta subir al coche y se ubica en el escalón posterior. **8 s**
Cuando George consigue subir al auto, éste vuelve a detenerse. George se apea del coche.
Cámara móvil con brevísimo *paneo* hacia la izquierda para seguir el desplazamiento breve del automóvil. Horizonte entre el de George y el de los demás personajes. C.V.

Nº 18zp George, molesto por los gases del automóvil, dejó de empujar y traga los vapores que despide el automóvil mientras el grupo ríe y comenta. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **4 s**



Escena Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**

Nº 18zq P.M.C. del automóvil. **4 s**
Jack desciende del automóvil para empujarlo junto con George. **C.F. Horizonte normal. C.V.**

Nº 18zr Panorámica del automóvil. **4 s**
Contracampo de la escena anterior. Jack empuja junto con George. **C.F. Horizonte normal. C.V.**

Nº 18zs George molesto por los gases del automóvil. **6 s**
George empuja y traga los vapores que despide el automóvil, mientras el grupo ríe y comenta.
C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 18zt Fanny conversa con Lucy en el automóvil, Isabel y Eugene. **4 s**
En primer plano Isabel y Eugene con medio cuerpo fuera del encuadre. C.F. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba. Encuadre frontal.

Nº 18zu Fanny conversa con Lucy en el automóvil. Jack las escucha desde su posición. **4 s**
C.F. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba. Encuadre en escorzo con respecto a las dos mujeres.

Nº 18zv Fanny conversa con Lucy en el automóvil. Se ve parte de la cabeza de George que empuja detrás. **6 s**
C.F. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba. Encuadre en escorzo con respecto a las dos mujeres. Punto de vista más próximo que el de la escena anterior. Jack queda fuera del cuadro.

Nº 18zw George molesto por los gases del automóvil. **2 s**
George empuja y traga los vapores que despide el automóvil, mientras Lucy y Fanny conversan sobre las ruedas con neumáticos de goma. **C.F. Horizonte normal. C.V.**

Nº 18zx Fanny y Lucy continúan su conversación. **8 s**
P.P. de ambas mujeres. Finalmente el automóvil se pone en marcha. Con la voz de Jack que ordena irse se introduce la escena siguiente. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

Nº 18zy Jack sube al automóvil. **2 s**
P.P. del costado del automóvil y medio cuerpo de Eugene. Jack sube ayudado por Lucy. Al pasar el carro de derecha a izquierda y comenzar a desaparecer por el margen izquierdo del cuadro, se puede observar a George subido en la parte posterior.
C.F. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 18zz Panorámica del coche que se aleja del cuadro. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **6 s**

Nº 18zaa Isabel, Eugene, Fanny, Jack, Lucy (oculta tras de Isabel) y George. **2 s**
Escorzo del lateral derecho del automóvil. El grupo canta alegremente mientras el coche se traslada. Cámara con movimiento de travelling a una distancia muy próxima y detrás del automóvil.

Nº 18zab Fanny, George, Jack y Lucy sentada de espaldas al conductor. **10 s**
Escorzo del lateral derecho del automóvil. Mayor aproximación que la escena anterior. El grupo canta alegremente mientras el coche se traslada. Cámara en movimiento de *travelling* (en realidad C.F.) a una distancia muy próxima del automóvil.

Nº 18zac George y Jack en primer plano. **2 s**
Lucy elogia la conducta de George. Se siente su voz pero ella está fuera de campo. El grupo canta alegremente mientras el coche se traslada. **Cámara en movimiento de *travelling* (cámara fija) a una distancia muy próxima a la de los personajes que permanecen en un P.P.**

Nº 18zad Lucy. **2 s**
Lucy continúa su elogio de la conducta de George. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

Nº 18zae George y Jack en primer plano. **2 s**
George le pregunta a Lucy acerca del beso. **C.F. a una distancia muy próxima a los personajes que permanecen en un P.P.**

Nº 18zaf Lucy en primer plano. **4 s**
Lucy no responde y comienza a cantar. **C.F. a una distancia muy próxima a la del personaje en P.P. C.I. levemente hacia arriba.**



Escena Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**

Nº 18zag George en primer plano. **2 s**
George canta feliz. **C.F. a una distancia muy próxima a la del personaje que permanece en un P.P. Horizonte normal. C.V.**

Nº 18zah Fanny, George y Jack en primer plano. **8 s**
George que se habia aproximado a Lucy por detrás de Jack para hacerle la pregunta del beso vuelve a su posición entre sus dos tios que cantan todavia y a los que se les une. Cámara fija. Horizonte levemente bajo. Cuadro levemente inclinado hacia arriba.

Nº 18zai Todo el grupo en el coche. **2 s**
En perspectiva frontal, todo el grupo canta. C.F. Horizonte levemente bajo. Cuadro levemente inclinado hacia arriba.

Nº 18zaj Panorámica del coche que se aleja del cuadro mientras el grupo canta. **14 s**
C:F. Horizonte muy levemente bajo. Cuadro muy levemente inclinado hacia arriba. La escena se cierra con el "iris" en el ángulo inferior derecho del cuadro. Corte y montaje de la escena siguiente.

COMENTARIO

Este segundo grupo de escenas expresa la superioridad del automóvil como medio de transporte para finalizar el paseo y regresar a casa. Todos deben someterse a los requisitos del automóvil, a sus marchas y contramarchas. En la Escena Nº 18 zb, el automóvil está por encima del nivel de horizonte de los personajes y la cámara está ubicada en su interior, por lo que la escena está tomada con un cuadro levemente inclinado hacia abajo que expresa, de algún modo, esa superioridad de la máquina con respecto a George.

Conjuntamente, prosigue la humillación de George. A la pérdida de su coche-trineo y de su caballo Pendenís que escapó rumbo a casa, debe soportar los mandatos de Eugene y de sus tíos. George deberá empujar el auto y deberá respirar los gases tóxicos de la combustión.

Las escenas se vuelven más cortas y con planos más cercanos a los personajes. Abundan el corte y montaje para pasar de una escena a otra y los planos-secuencia son breves y escasos.

Los planos breves y cercanos o muy cercanos crean un ambiente de mayor intimidad, tanto en el proceso de humillación de George como en el de redención a través del amor que profesa por Lucy. Ese amor le hace olvidar, momentáneamente, la ofensa que recibe su orgullo y su soberbia. Pero parece ser un amor no correspondido. Lucy evita palabras comprometedoras o esperanzadoras con respecto a la relación con George. Paralelamente a este diálogo íntimo (aunque se desarrolle casi gritando), el grupo canta alegremente de regreso a casa.

Esta será la última escena que trasmita felicidad y alegría por parte de los personajes. A partir de este momento, toda las historia estará teñida por los malos entendidos, los conflictos, la intriga, la tristeza y los desencuentros emocionales. A partir de este momento, también, el tiempo y el movimiento comenzarán a acelerarse. Las escenas se desarrollarán en distintos ámbitos de la mansión Amberson pertenecientes a la planta baja y al primer piso. El salón de baile permanecerá cerrado para siempre, nunca más se volverá allí.

La mansión se replegará sobre sí misma, cerrará sus puertas a quienes no sean Amberson, y comenzará su decadencia con la sucesiva muerte de sus habitantes y el abandono voluntario u obligado de los habitantes que quedan vivos. La escena del paseo en la nieve expresa el dominio de los Ambersons en una ciudad congelada y detenida en el tiempo, como todo el paisaje circundante que permite un último respiro y manifestación de la tradiciones de la familia anquilosada en su pasado glorioso. La escena de la caída de George y Lucy, más allá de lo jocoso e intrascendente que pueda ser considerada, articula y expresa este cambio de dominios y de liderazgos de poder en la conducción de la sociedad simbolizados por la mutación de los dos medios de transporte.

El recurso del iris, que permite cerrar la secuencia y generar la elipsis de tiempo que transcurre entre ésta y la próxima, resulta un cierre melancólico que se hace lentamente y en absoluto silencio (ya no se siente cantar a los personajes debido a su lejanía), silencio que se anticipa al carácter fúnebre de la escena siguiente que también transcurre en absoluto silencio y en profunda melancolía.

Pero también el lento cerrarse del círculo sobre el empequeñecido vehículo lejano transmite el profundo deseo de conservar esa imagen para siempre y protegerla del paso del tiempo y del futuro que no parece ser promisorio.

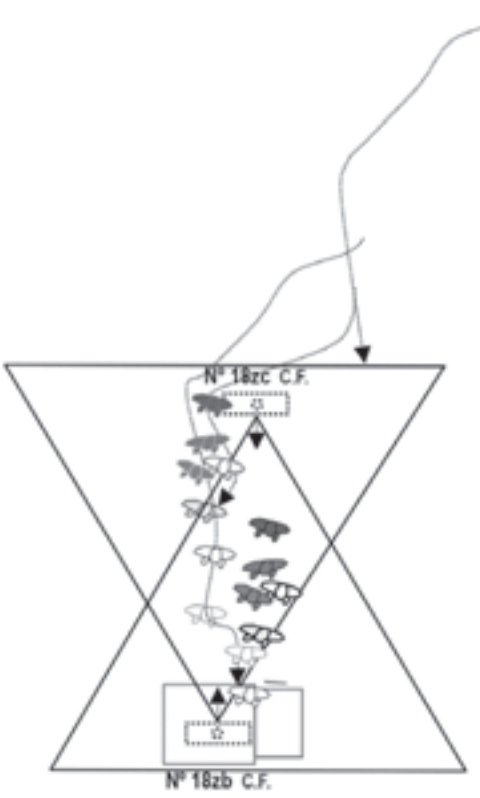
El iris cierra y encierra la pequeña caja de música que se abrió al comenzar el filme con una música alegre y nostálgica, cuando, "en aquellos días", la vida parecía ser feliz. A partir de ahora, el doble proceso de deterioro y redención tiene su comienzo.

La escena Nº 18 puede entenderse como un paréntesis, como una tregua que el tiempo navideño instala entre la gente, así como la nieve cobija en su interior toda la vida que renacerá en primavera.



Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**

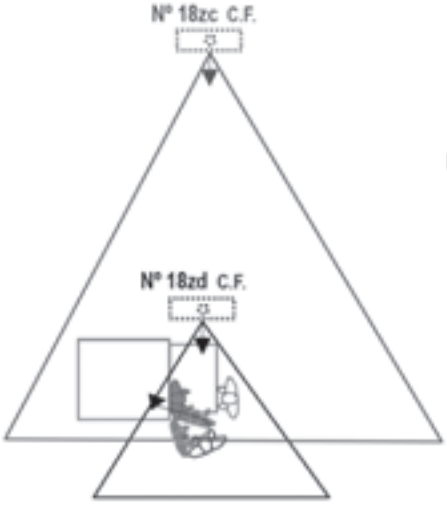
Nº 18zc



Nº 18zb

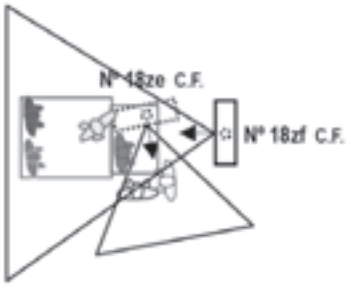


Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**

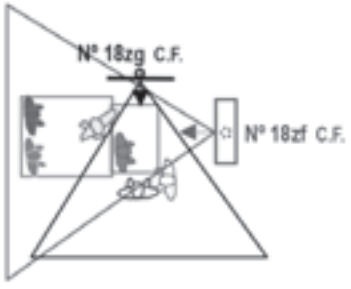


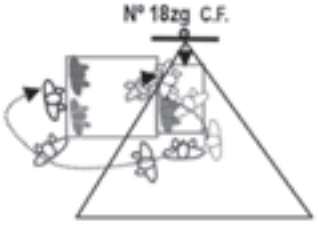
Nº 18zd

Nº 18ze

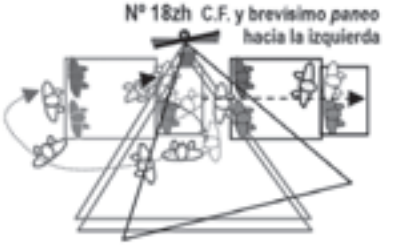


Nº 18zf





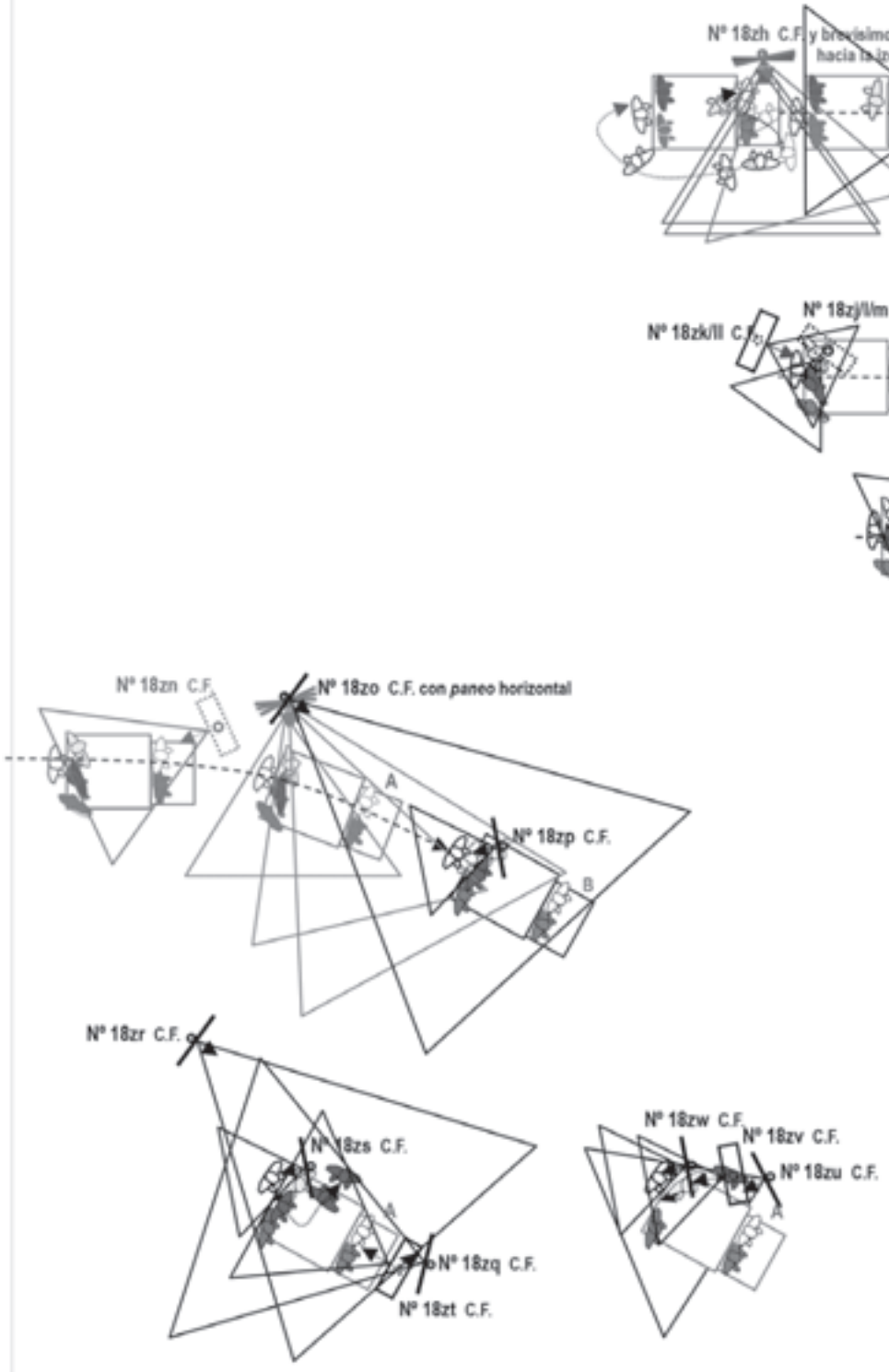
Nº 18zg



Nº 18zh



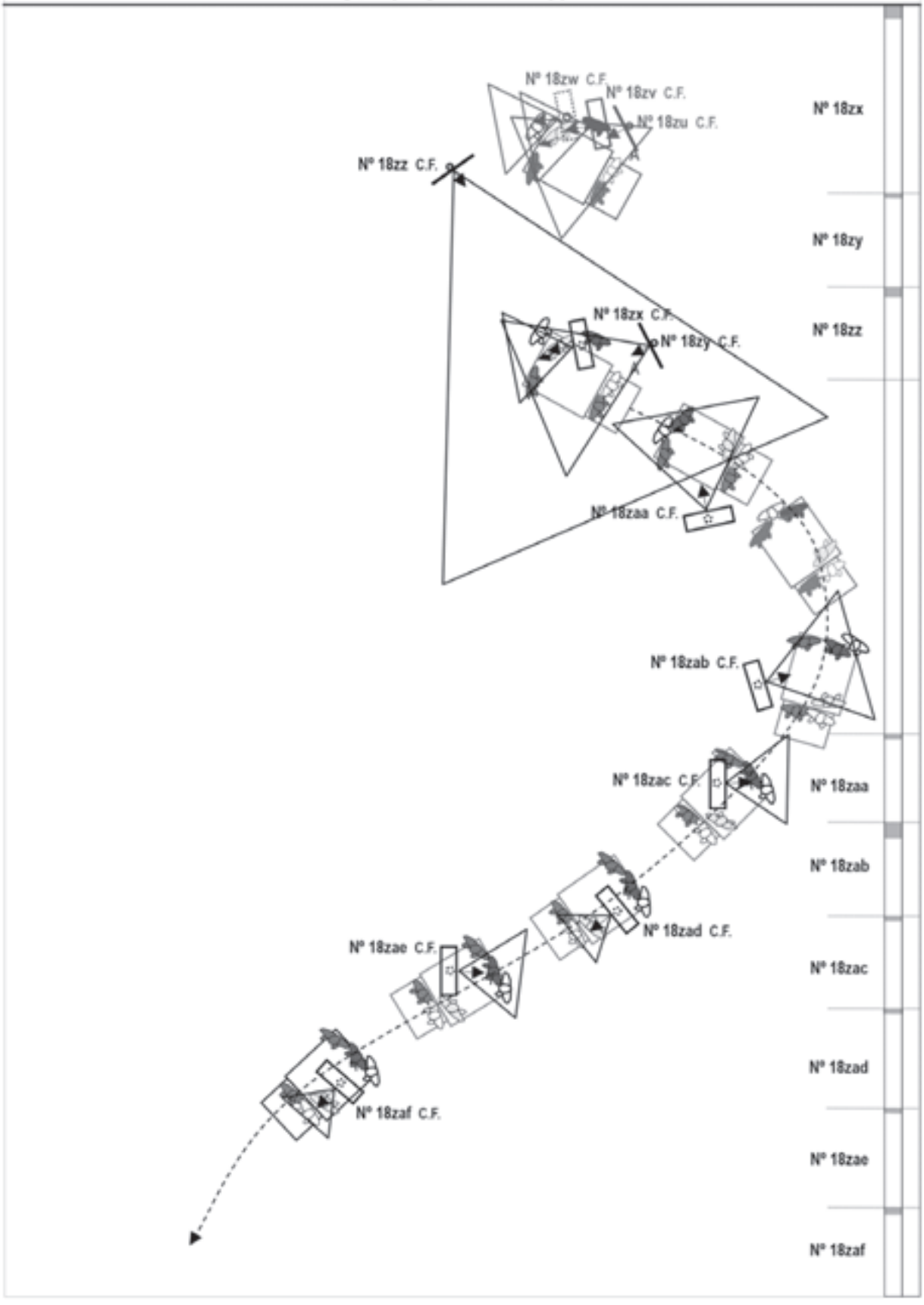
Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**



Nota: se supone que el automóvil se trasladó a la posición B. No obstante en el filme, la toma se hace con el coche en la posición A, es muy difícil suponer que el automóvil haya retrocedido. A los efectos de la diagramación se consideró la ubicación real de la toma.

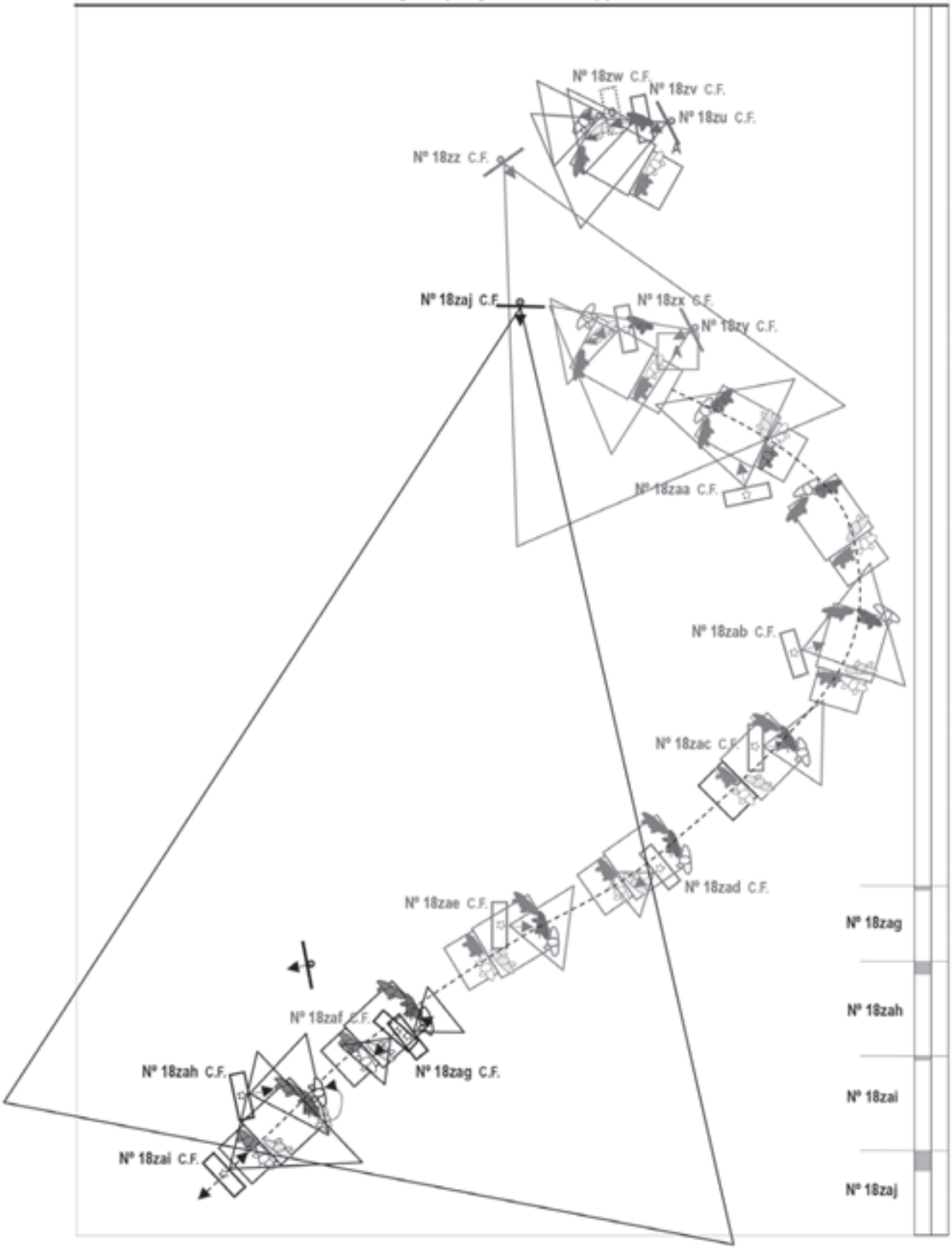


Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**





Nº 18B **Paseo en la nieve. George, Lucy, Eugene, Isabel, Fanny y Jack.**





Escena Nº 19 **Biblioteca de la mansión Amberson. Velatorio de Wilbur Minafer.** **63 s**

La escena se abre con un fundido de imagen desde cuadro negro. Toda la escena se desarrolla en total silencio.

Nº 19a Llegada de Eugene y Lucy Morgan a la mansión Amberson. **23 s**

La puerta cerrada del vestíbulo de la mansión Amberson. La sombra de un hombre que se aproxima (Eugene Morgan) se proyecta sobre ella. Sam abre la puerta y pasan Eugene y su hija. De la doble hoja de la puerta sólo se abre la de la derecha. Un crespón negro sobre la de la izquierda anuncia el luto de la familia Amberson-Minafer. Sam vuelve a cerrar la puerta. C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente inclinado hacia arriba.

Nº 19b Velatorio de Wilbur Minafer en la Biblioteca de la mansión Amberson. **12 s**

La gente, en P.M.C., desfila junto al féretro (fuera de cuadro) de Wilbur Minafer. Acceden al recinto Eugene y Lucy. C.F. Horizonte bajo. C.I. inclinado hacia arriba que simula el punto de vista del difunto.

Nº 19c Eugene y Lucy comienzan a caminar. **3 s**

La cámara, en posición siempre fija, comienza un lento *paneo* de derecha a izquierda para seguir el desplazamiento de los Morgan. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente inclinado hacia arriba.

Nº 19d Eugene y Lucy continúan su camino. Aparece George de pie frente al féretro (siempre fuera de cuadro).

La cámara en lento *paneo* de derecha a izquierda sigue el desplazamiento de los Morgan. Horizonte levemente bajo. Cuadro levemente inclinado hacia arriba. **2 s**

Nº 19e Eugene y Lucy continúan caminando hasta encontrar a Isabel que está de pie. Comienzan ambos a caminar hacia la cámara seguidos por Fanny y George. **5 s**

La cámara, sin detenerse, continúa en lento *paneo* de derecha a izquierda y sigue el desplazamiento de los personajes. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. A medida que los personajes se aproximan a la cámara ésta inclina aún más su posición.

Nº 19f Isabel y Eugene salen del cuadro por la izquierda. Les sigue Fanny y más atrás George y Lucy. **12 s**

Fanny se aproxima a la cámara y se detiene. Con un lento *paneo* de derecha a izquierda, la cámara sigue el desplazamiento de los personajes hasta detenerse con un primer plano de Fanny. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

Nº 19g Primer plano del rostro de Fanny que llora por la muerte de su hermano. **6 s**

C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. Fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

COMENTARIO

El episodio se desarrolla en tres escenas: una escena inicial breve, inmediatamente a continuación, otra en plano-secuencia y finalmente una muy breve escena que cierra la secuencia. Otra escena culmina el episodio con el comentario de dos ciudadanos que manifiestan su sincero pesar por la muerte de Wilbur Minafer, episodio que expresa la nobleza de este personaje que permanece casi al margen de la historia.

La primera escena comienza con la puerta cancel cerrada de la casa de los Amberson, luego se abre para dar paso a Eugene y su hija, y se cierra para retomar la misma situación que al principio. El episodio que se va a narrar a continuación es íntimo, es necesario el recato. La cámara no penetra –ni con ella el espectador– como en el episodio del baile.

El plano-secuencia que sigue comienza con la cámara ya ubicada en el interior de la Biblioteca, en el lugar del féretro y con una altura de horizonte baja que simula el Punto de Vista de Wilbur Minafer. La cámara permanece fija en su posición. Sólo realiza un movimiento de *paneo* desde la derecha a la izquierda, durante todo el plano-secuencia. El *paneo* comienza cuando Eugene y Lucy inician el desplazamiento hacia la izquierda del cuadro. Al desplazarse, la cámara encuentra a George, luego a Fanny y finalmente a Isabel. Con su movimiento, Eugene parece generar el movimiento de los demás personajes que estaban de pie, inmóviles ante el féretro. Éstos giran y comienzan a seguirle como en una procesión alrededor de un centro: Eugene e Isabel, Fanny, sola, detrás de ellos, y más atrás George y Lucy. Los primeros salen del cuadro por efecto de su desplazamiento más veloz que el de la cámara y los últimos quedan fuera del encuadre por efecto del paneo.

Fanny se aproxima a la cámara hasta detenerse muy próxima a ella. El episodio en la Biblioteca se cierra con un PP de Fanny con los ojos inundados por las lágrimas.

El movimiento de Eugene parece simbolizar el movimiento de la vida frente a la quietud de la muerte. Será Eugene quien moverá a la sociedad y al mundo de los negocios con su invento y su empresa mientras los Ambersons, detenidos en el tiempo, sucumbirán ante el advenimiento de una nueva vida. Será también la relación entre Isabel y Eugene, reavivada a partir de este momento, la que moverá los hilos de la trama y, especialmente las conductas de George y de Fanny, a quienes, por diferentes motivos, interesará esa relación.

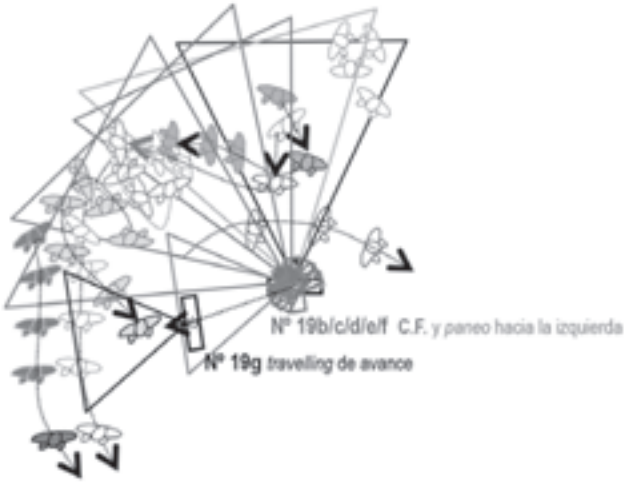
El primer plano de Fanny, al final, muestra su profundo dolor por la muerte de su hermano, pero también por lo que significa para ella la relación amorosa entre su cuñada y Eugene que podría llegar a concretarse. En ese caso, se desvanecerían sus esperanzas amorosas. A partir de este momento, su única arma para luchar por ese amor y por su supervivencia será su sobrino George. Es destacable la forma de ingresar los personajes en el cuadro. El efecto de *paneo*, que sigue el desplazamiento de Eugene y Lucy en sentido contrario al del resto de los dolientes, permite que ingresen en el encuadre los personajes que están estáticos: George, Fanny e Isabel.



Nº 19 **Biblioteca de la mansión Amberson. Velatorio de Wilbur Minafer.**



Nº 19a *C.F.*



Nº 19b/c/d/e/f *C.F. y paneo hacia la izquierda*

Nº 19g *travelling de avance*

Nº 19a

Nº 19b

Nº 19c

Nº 19d

Nº 19e

Nº 19f

Nº 19g



Escena Nº 20	Ciudadanos recuerdan a Wilbur Minafer.	8 s

Nº 20a La escena se abre con un fundido de imagen con la última imagen de la secuencia anterior. **8 s**
Dos amigos de Wilbur comentan acerca de la nobleza del difunto y de su amistad con los parroquianos del pueblo.
C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. P.M.C. de los personajes.
Fundido de imagen a cuadro totalmente negro y montaje de la escena siguiente.

COMENTARIO

La escena funciona como corolario a través del cual se manifiesta la amistad y el respeto que Wilbur Minafer supo ganarse entre los habitantes de la pequeña ciudad. Los dos personajes masculinos integran lo que equivaldría al Coro en el Teatro Griego, comentan y explican la acción y el comportamiento de los personajes, resumen hechos ocurridos, emiten opiniones y eliden el tiempo transcurrido a los efectos de acortar el desarrollo de la historia y permitir poner el énfasis en las secuencias más significativas.
La cámara fija e inclinada hacia arriba (contrapicado) no sólo parece emular el punto de vista del difunto Minafer que yace sepultado, sino que también le otorga a la escena cierta solemnidad. El capítulo de Wilbur Minafer, un personaje que permaneció a la sombra de los Ambersons como esposo responsable pero sin destacarse por iniciativas propias, se cierra con esta escena en la que se le dignifica y enaltece, a la vez que se reflexiona sobre el olvido que acarrea la muerte. Wilbur pronto será olvidado.
El fundido de la imagen a cuadro totalmente negro sugiere un prolongado lapso de tiempo entre este episodio y la próxima escena.



Nº 20a C.F.

Nº 20a

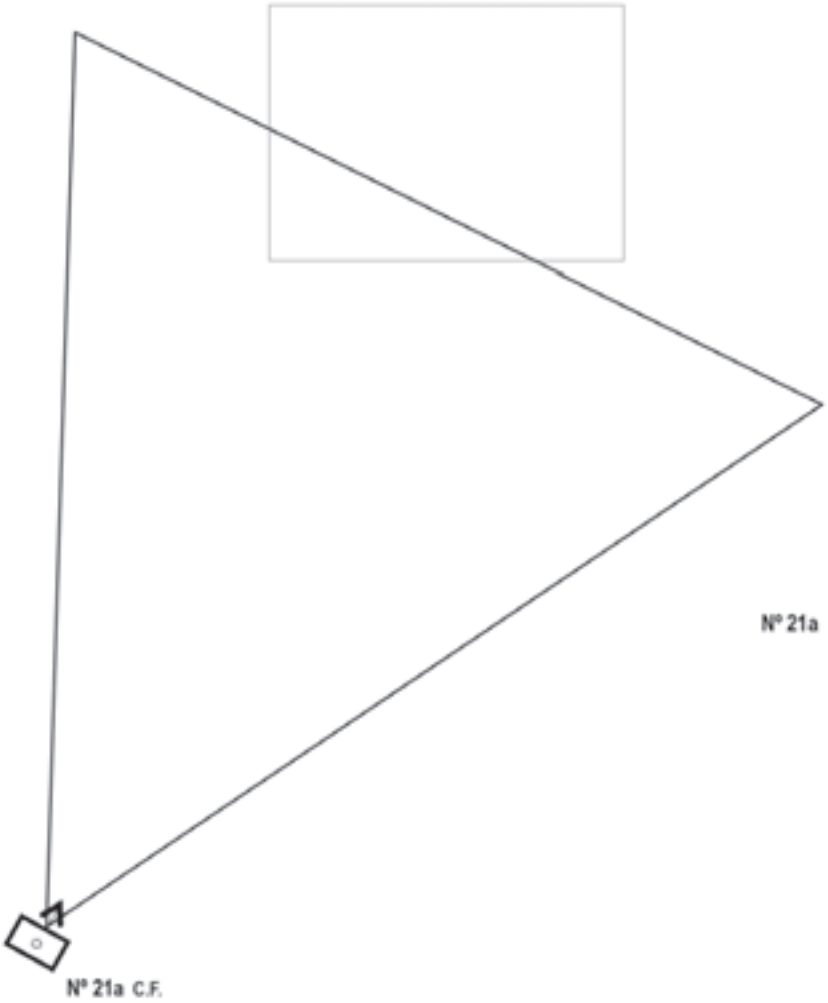


Escena Nº 21 **Noche de tormenta. Exterior de la mansión Amberson** **2 s**

Nº 21a La escena se abre con un fundido de imagen desde cuadro negro. **2 s**
Una imagen fija de la mansión Amberson durante una noche de tormenta. Un relámpago la ilumina al tiempo que deja ver su siniestra silueta en medio de la noche.
C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. Fundido de imagen a cuadro totalmente negro y montaje de la escena siguiente.
Fundido de imagen con la imagen de la secuencia siguiente.

COMENTRARIO

La escena funciona como articuladora de dos secuencias desdichadas, la muerte de Wilbur Minafer y la discusión amarga entre George y su tía Fanny en la cocina de la mansión, esa noche de tormenta.
Hasta estas dos secuencias (secuencia Nº 19 y Nº 22), la historia ha transcurrido con un aire festivo. Baile, paseos, bromas a través de los cuales se manifestó la opulencia y el poderío de los Ambersons. La muerte de Wilbur Minafer marca el inicio de una serie de hechos desafortunados que finalizarán recién en la última secuencia en el Hospital, con George accidentado, pero amado por Lucy y reconciliado con Eugene Morgan.





Escena Nº 22 **Cocina de la mansión Amberson. George, Fanny y Jack.** **268 s**

Al regresar de su graduación, George cuenta a su tía Fanny los pormenores del encuentro con su madre, Eugene y Lucy.

Nº 22a George come apetitosamente sobre una mesa en primer plano. Fanny prepara otro plato, más alejada, sobre la izquierda del cuadro casi en sombras. **5 s**
C.F. Horizonte levemente bajo. C.V.

Nº 22b Mientras George come apetitosamente sobre una mesa en primer plano, Fanny se acerca al cuadro con un pastel de fresas. **15 s**
La cámara realiza un *paneo* horizontal de izquierda a derecha desde la posición fija de la escena anterior para seguir el desplazamiento de Fanny que se aproxima al cuadro. Horizonte levemente bajo. C.V.

Nº 22c Mientras George come con voracidad, Fanny se sienta a su lado y reanudan el diálogo. **138 s**
C.F. Horizonte normal de los personajes sentados. C.V.

Nº 22d Mientras George come con voracidad y dialoga con su tía Fanny, entra el tío Jack a la cocina y se aproxima al cuadro. **12 s**
C.F. Horizonte normal de los personajes sentados. C.V.

Nº 22e Jack y George le gastan una broma a Fanny, quien se enfada y se retira enojada de la cocina. **36 s**
C.F. Horizonte normal de los personajes sentados. C.V.

Nº 22f George y su tío juran no importunarle más. Durante el diálogo, se da a saber que el Seguro de Wilbur fue cedido por George y por su madre a la tía Fanny. Jack reflexiona acerca de la broma hecha a su cuñada. **40 s**
C.F. Horizonte normal de los personajes sentados. C.V.

Nº 22g George se traslada hacia el extremo izquierdo del espacio mientras su tío finaliza su alocución. **24 s**
La cámara comienza un movimiento de *paneo* hacia la izquierda para seguir el desplazamiento de George. C.V.

Fundido de imagen y montaje de la escena siguiente con fundido de imagen de la primera escena.

COMENTARIO

La secuencia presenta a la tía Fanny y a George que dialogan en la Cocina de la mansión Amberson. George come apresuradamente con gran apetito los alimentos preparados por su tía. Ha vuelto del Colegio donde le han ido a visitar su madre, Eugene y Lucy para su graduación.

El interés de Fanny es enterarse, a través de su sobrino, de los pormenores de la vida de Eugene, de quien sigue enamorada. Retiene a su sobrino con un recurso muy maternal, el de la comida. El vínculo nutricional es el último cordón umbilical que se corta entre madre e hijo. Toda madre, y en particular Isabel, como se verá en muchas escenas del filme, viven preocupadas hasta la obsesión por el estado de salud de su hijo y, especialmente, por que no pase hambre. Esta secuencia es relevante en este sentido, y de alguna manera presagia acontecimientos futuros, la muerte de Isabel y la reconciliación de George con su tía casi al final del filme (secuencia Nº 51) quien, de alguna manera, pasará a ocupar el lugar de Isabel en la vida de George.

No es casual que la secuencia se desarrolle en la Cocina, lugar donde se preparan los alimentos y donde, eventualmente, se consumen. George vuelve al hogar, vuelve a nutrirse en el sentido más directo del término, vuelve a recuperar fuerzas para continuar con la vida. Ese apetito voraz que mantiene es señal de la insuficiencia que George tiene fuera del ámbito de la familia Amberson. Todo lo que es se lo debe a su familia. De allí alimenta su cuerpo y su orgullo. De allí sacará las fuerzas para poder continuar con su vida y con la de su tía cuando todo desaparezca. Fanny, en cierta medida, manipula a su sobrino para sonsacarle detalles del viaje de Isabel y Eugene.

La secuencia comienza con Fanny de pie junto al fogón y George sentado, muy próximo al cuadro, mientras come vorazmente. La escena finaliza con George en el lugar que ocupaba su tía junto al fogón y Jack en el lugar de George, sentado a la mesa.

La cámara permanece fija en un punto de vista que permite captar una panorámica de la Cocina y Antecocina, simultáneamente, con los personajes. Sólo realiza dos *paneos* —de izquierda a derecha y de derecha a izquierda— mientras sigue el desplazamiento de Fanny y de George, después.

La ubicación de George al finalizar la escena, en el puesto que ocupaba Fanny al principio de la secuencia, es significativa. George se "pone en el lugar de Fanny", comienza a comprenderla y a considerarla. No sólo no tomará más en broma lo que ella haga o diga, sino que de ahora en más su tía ejercerá un fuerte poder sobre él.

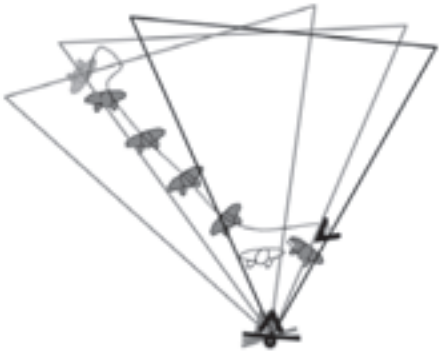
El mapa de movimientos de la cámara y de los personajes muestra que en esta secuencia la cámara adoptó un lugar fijo, se afincó en un rincón de la gran Cocina para observar y captar lo que allí ocurre. Quienes se mueven son los personajes apropiándose de puestos altamente significativos. Tampoco es casual el hecho de que el tío Jack se ubique, al promediar la secuencia, en el puesto que ocupó George desde el principio. Él también, como George, ha vivido siempre de la rica veta de los Ambersons.



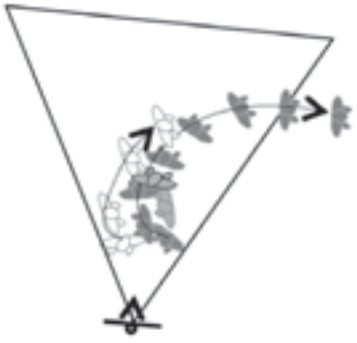
Nº 22 **Comedor de la mansión Amberson. Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor Amberson.**



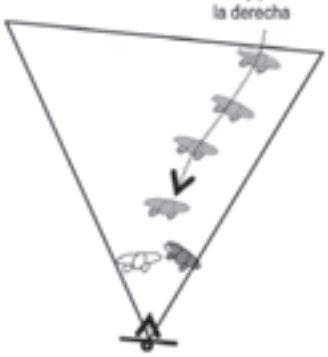
Nº 22a C.F.



Nº 22b C.F. y paneo hacia la derecha



Nº 22e C.F.



Nº 22c C.F.

Nº 22d C.F.



Nº 22g C.F. y paneo hacia la izquierda

Nº 22a

Nº 22b

Nº 22c

Nº 22d

Nº 22e

Nº 22f

Nº 22g



Escena Nº 23 **Fábrica de automóviles Morgan. Isabel, George, Fanny, Lucy y Eugene.** **104 s**

George, Isabel, Fanny y Lucy visitan la fábrica de automóviles Morgan.

Nº 23a Una fragua en primer plano. Los visitantes observan. **6 s**
C.F. Horizonte normal de los personajes de pie. P.A. de los personajes. C.V.

Nº 23b Los visitantes comienzan a trasladarse. Se alternan en el cuadro hasta que sólo quedan Eugene con Isabel y Fanny. Las voces de George y Lucy fuera del cuadro. Primeros planos de maquinaria fabril. **6 s**
Cámara móvil con *travelling* horizontal de retroceso que sigue el desplazamiento de los personajes de derecha a izquierda. Horizonte normal de los personajes de pie. P.A. de los personajes. C.V.

Nº 23c Fanny, Isabel y Eugene se dirigen hacia al primer modelo de automóvil. Operarios y maquinaria en primer plano.
Cámara móvil en *travelling* horizontal de retroceso que sigue el desplazamiento de los personajes de derecha a izquierda. Horizonte normal de los personajes de pie. P.A. de los personajes. C.V. **6 s**

Nº 23d Ingresan en el encuadre por sus propios desplazamientos, Lucy y George. Éste último se aproxima a su madre mientras que Eugene se traslada al fondo del encuadre. **6 s**
Cámara móvil en *travelling* horizontal de retroceso que sigue el desplazamiento de los personajes de derecha a izquierda. Horizonte normal de los personajes de pie. P.A. de los personajes. C.V.

Nº 23e Con sus desplazamientos, los cuatro personajes cambian sus posiciones relativas. **6 s**
P.F. Cámara móvil en *travelling* horizontal de retroceso que sigue el desplazamiento de los personajes de derecha a izquierda. Horizonte normal de los personajes de pie. P.A. y P.F. de los personajes. C.V.

Nº 23f Los personajes se detienen ante el primer automóvil fabricado por Eugene y en el que, tiempo atrás, hicieron un paseo por la nieve. **22 s**
P.A. de los personajes. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 23g Después de detenerse y conversar, los visitantes se desplazan hacia el nuevo modelo de automóvil Morgan.
Cámara en lento movimiento de *travelling* de retroceso sobre el mismo eje de los anteriores. Horizonte normal. C.V. **28 s**

Nº 23h Finalmente, luego de varios cambios de posición, los personajes arriban donde se encuentra el último modelo de automóvil fabricado por Morgan. Después de admirarlo, Lucy y George salen del encuadre y quedan solos Isabel, Eugene y Fanny que celebran con alegría el progreso de la empresa de Eugene. **24 s**
La cámara se detiene C.F. mientras los tres personajes se aproximan al cuadro en un P.M.C. horizonte normal. C.I. levemente hacia arriba.
Fundido de imagen y montaje de la escena siguiente que también comienza con un rápido fundido de imagen.

.....

COMENTARIO

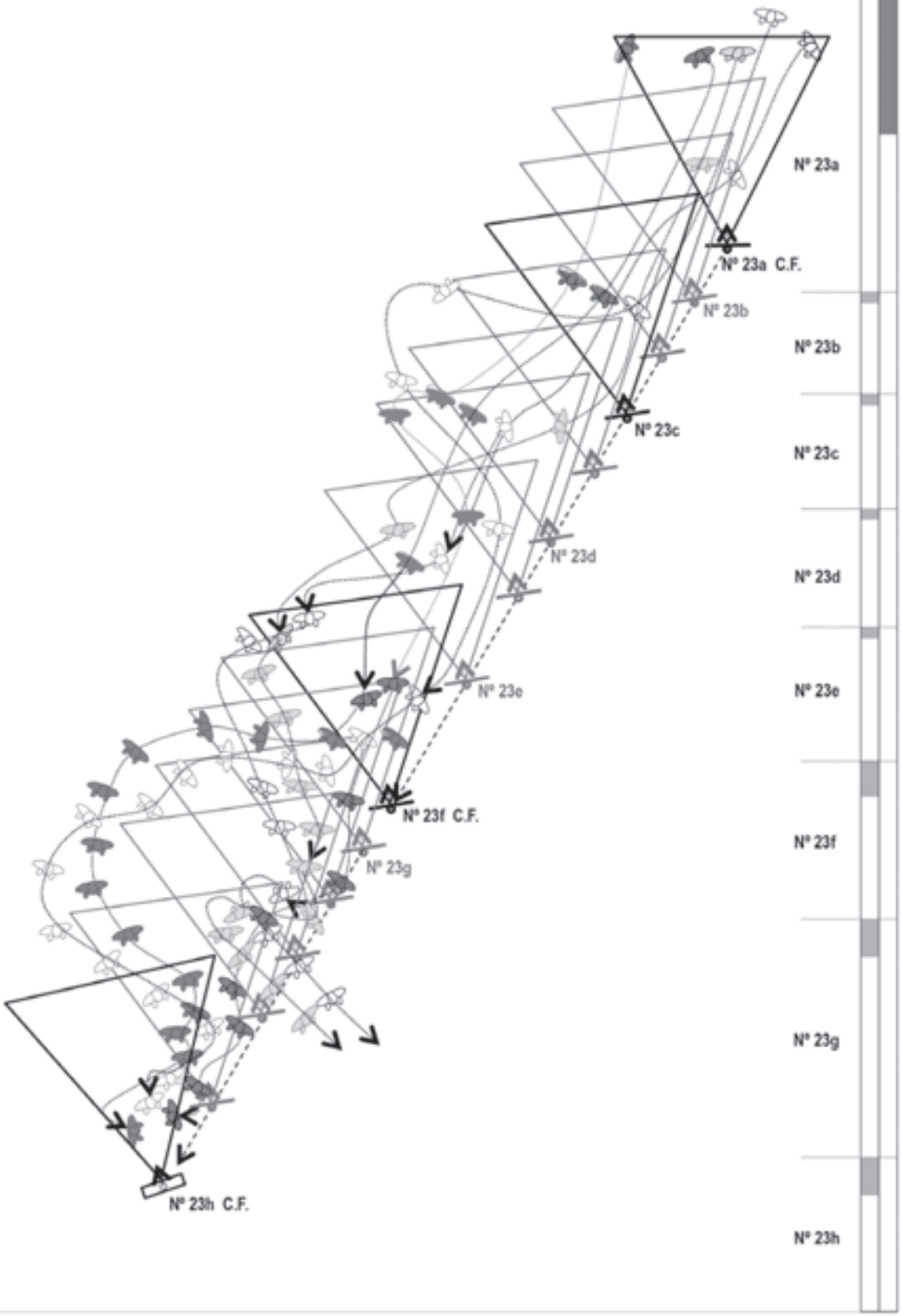
La escena se caracteriza por un largo plano-secuencia y tres breves posiciones de la cámara fija: una al principio, otra al promediar el *travelling* y una tercera al final. El cuadro se mantiene vertical excepto en la última escena en que se inclina levemente hacia arriba debido a la proximidad con los personajes.

No obstante la sencillez del movimiento de la cámara –reducido a un *travelling* rectilíneo de velocidad prácticamente constante que se interrumpe sólo dos veces– en su conjunto, la escena posee un gran dinamismo. Esto se debe al movimiento continuo de los personajes que se desplazan en el mismo sentido que la cámara según rutas diversas, no siempre rectilíneas, sino más bien sinuosas, debido a que circulan entre la maquinaria y los operarios de la fábrica.

En este caso, quien parece comandar el movimiento es Isabel, la más entusiasta por los adelantos de Eugene, secundada por Lucy y George. Eugene, como anfitrión, se limita a escoltar a los invitados mientras señala las características de su empresa y de sus productos. Fanny parece la más desconcertada al desempeñar un rol casi secundario como chaperona de Isabel. Se esfuerza por seguir el ritmo de verdadera alegría del grupo entretanto alterna su soledad con la compañía con Eugene. Pero, al precipitarse el final, su actitud y sospechas se manifiestan por completo: cada uno ha escogido a su pareja, y Eugene parece dispuesto a reiniciar su antiguo romance con Isabel, por lo que Fanny quedará sola. Isabel, con un gran sentido de la situación, pide a Eugene que tome la mano de Fanny en señal de amistad. En otro plano, el dinamismo y optimismo que inundan la escena simbolizan, de alguna manera, el advenimiento de los tiempos nuevos, de la vida nueva que corre y deja atrás objetos, personas, costumbres y modas. Todos parecen estar movidos por ese espíritu nuevo, renovador de las cosas y los hombres, ese espíritu tan diferente al imperante en la familia Amberson, lastrada en el pasado, incapaz de seguir avanzando. El propio vehículo que poco tiempo atrás había sido motivo de regocijo y orgullo de su inventor y sus invitados, ahora es un objeto de museo, fosilizado en una exposición que pertenece al pasado. Los personajes se detienen a rememorar junto al vehículo, pero Isabel los saca de ese instante de nostalgia para seguir su camino, un camino que parece ir derecho al futuro y a un nuevo y definitivo amor.



Nº 23 **Fábrica de automóviles Morgan. Isabel, George, Fanny, Lucy y Eugene.**





Escena Nº 24 **Parque de la mansión Amberson. Eugene e Isabel dialogan.** **34 s**

Eugene le sugiere a Isabel que anuncie su relación amorosa a su familia. Isabel le responde que sí, lo hará, pero que aún hay tiempo.

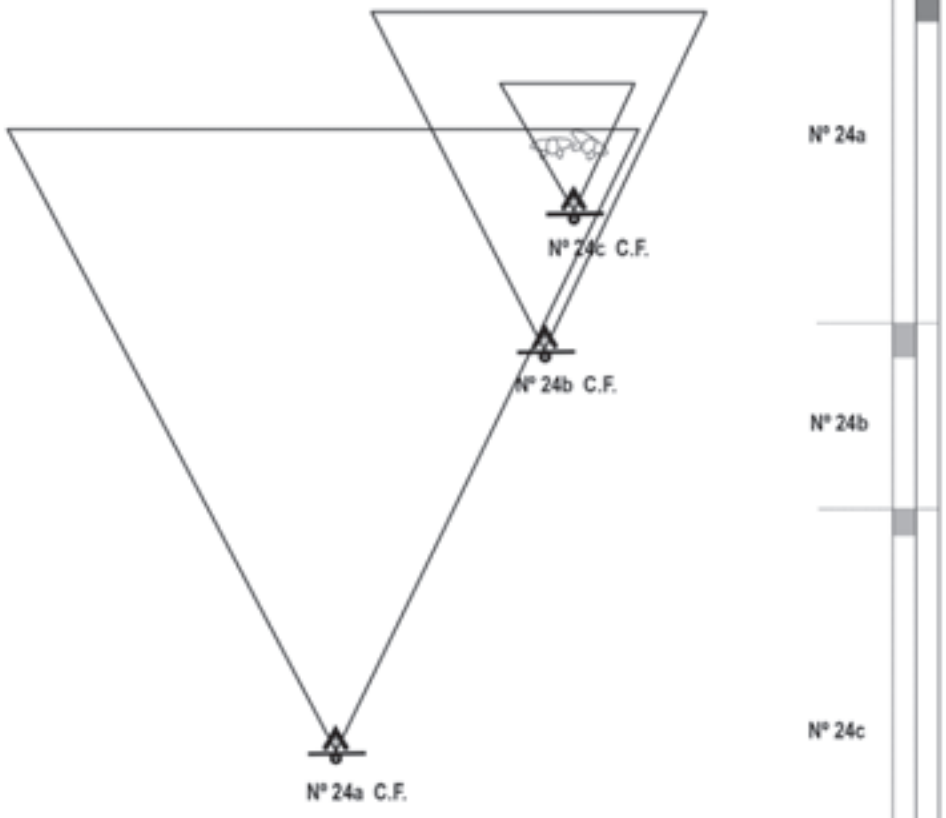
Nº 24a Eugene e Isabel sentados al pie de un árbol del parque de la mansión Amberson. El edificio aparece más lejano y en escorzo. Se muestra la fachada posterior y una de las laterales, hacia donde se abren la Biblioteca y el gran Salón.
P.F. de los personajes. C.F. Horizonte normal. C.V. **4 s**
Fundido de imagen y montaje de la escena siguiente.

Nº 24b Eugene e Isabel sentados al pie de un árbol del parque de la mansión Amberson.
P.A. de Eugene e Isabel. Hablan sobre un posible matrimonio entre ellos. Eugene le pide a Isabel que se lo comunique a George. Isabel le responde que hay tiempo. C.F. Horizonte normal. C.V. **17 s**

Nº 24c Eugene e Isabel sentados al pie de un árbol del parque de la mansión Amberson. **13 s**
P.M.C. de Eugene e Isabel que finalizan su diálogo. C.F. Horizonte normal. C.V.
Fundido con la imagen de la escena siguiente.

COMENTARIO

En esta escena, Eugene e Isabel están solos por primera vez después del reencuentro. El único momento de todo el filme en que ambos encuentran un tiempo de serena compañía para confesarse su amor de toda la vida. Sólo 34 segundos de quietud, paz y solaz en la totalidad del filme. Un momento que será irrepetible y que reitera junto con otras escenas el paso veloz del tiempo y de la vida, de las oportunidades y de la felicidad irrecuperables. Es un amor que se desvanece como la imagen final de la escena. Las causas de ese desvanecimiento aparecen representadas por las figuras de la primera escena siguiente: el automóvil y George, el progreso tecnológico y la tradición. Estos serán los factores que impedirán que ese amor pueda concretarse.





Escena Nº 25 **En las calles de la ciudad, George y Lucy pasean en carro tirado por un caballo.** **148 s**

Nº25a Fundido de imagen. Por una de las calles de la ciudad aparece un automóvil que se aproxima a la cámara. Produce una gran polvareda. Al estar próximo a la cámara dobla a su izquierda y desaparece por el margen derecho del encuadre. Detrás, de entre la nube del polvo, emerge un carro tirado por un caballo y dos ocupantes que se aproxima a la cámara. **8 s**
Encuadre frontal. C.F. Horizonte normal. C.V.

.....

Nº 25b Lucy y George recorren las calles de la ciudad en un carro tirado por Pendenis, el caballo de George. George conduce. Ambos amigos dialogan sobre temas de su relación personal. **140 s**
Cámara en movimiento de *travelling*. La cámara sigue el desplazamiento del carro, de izquierda a derecha, a distancias variables de los personajes pero siempre mantiene P.M. Debido al doble movimiento del carro y de la cámara, los personajes varian su posición con respecto a ésta. A veces quedan de perfil y a veces en escorzo.
Horizonte bajo (de peatón). C.I. hacia arriba. Al finalizar el diálogo de modo brusco, la cámara se adelanta en relación al carro de George y Lucy. Éste apura la marcha y desaparece por el margen derecho del encuadre a gran velocidad y próximo a la cámara. Ésta permanece fija mientras el carro desaparece.

.....

COMENTARIO

La escena muestra a Lucy y a George mientras pasean por las calles de la ciudad en un carro tirado por el caballo de George, Pendenis, conducido por el joven Amberson. La escena comienza con el acercamiento de un automóvil que deja atrás una gran nube de polvo de entre la cual aparece el carro con George y Lucy.

George interroga a Lucy acerca de su propuesta de matrimonio y ésta, aún sin haber tomado una decisión al respecto, evita dar una respuesta precisa. Todavía no está segura con respecto a sus sentimientos hacia George debido a que éste aún no ha decidido su ocupación en el futuro. Este aspecto parece ser una condicionante esencial para que Lucy tome una decisión.

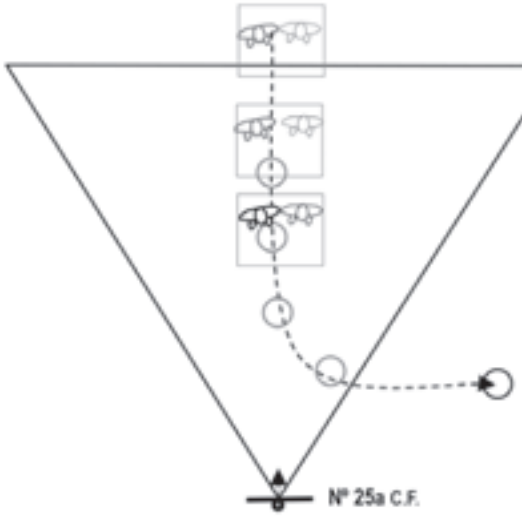
La incertidumbre de Lucy y su incomodidad frente a la interrogante y el apremio de George por obtener una respuesta son captadas por la cámara que realiza un movimiento de adaptación con respecto al movimiento irregular de los personajes. La cámara no encuentra nunca una posición definitiva, como no es definitiva la respuesta que pretende obtener George de Lucy. De pronto son tomados de frente, de pronto de perfil, por momentos muy próximos y por momentos algo alejados. De alguna forma, el coqueteo que Lucy parece hacer con Geroge es emulado por los movimientos de la cámara.

La escena se cierra con la cámara fija que renuncia a poder encontrar una posición definitiva para captar a la pareja. El movimiento de los personajes está liderado por George, quien además de conducir el carro que los transporta y de decidir el ritmo de avance, comanda el diálogo mientras suplica a Lucy por una respuesta. En esta ocasión, y ante las evasivas de la joven, George renuncia a su propósito.

Detrás del carro de George y Lucy, que desaparece por el margen derecho del encuadre, otro carro en primer plano pasa por delante de la cámara. La apertura y el cierre de la secuencia con un automóvil y con un carro respectivamente, expresa un tiempo de transición con respecto a los medios de transporte en el que aparece, incipiente, la presencia del automóvil.



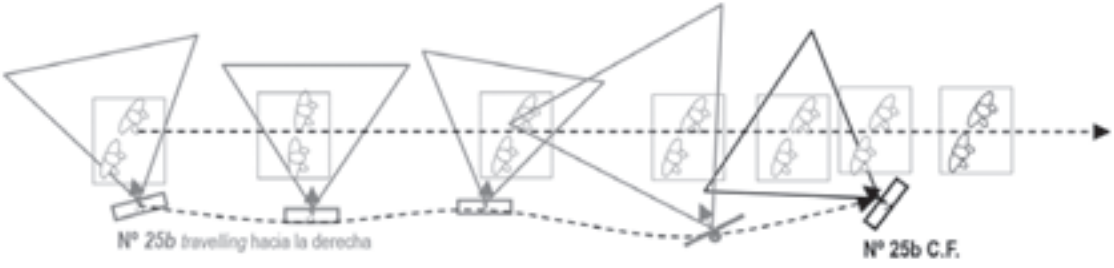
Nº 25 **En las calles de la ciudad, George y Lucy pasean en carro tirado por un caballo.**



Nº 25a



Nº 25b





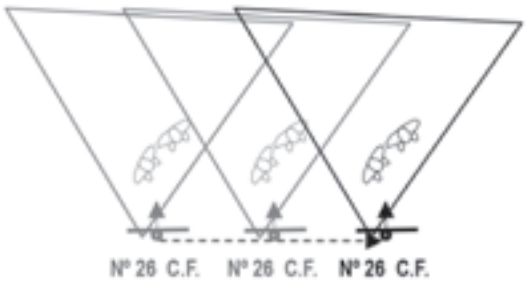
Escena Nº 26 **En el interior de un coche, Jack y el Mayor Amberson.** **41 s**

Jack y su padre dialogan acerca del cambio de los tiempos, del cansancio del Mayor, de su sensación de estar cada vez más relegado y abandonado por la ciudad que él impulsó con su trabajo y su fortuna.

Nº 26a El Mayor y Jack hablan acerca de la fortuna, del dinero, de los gastos de George y de que esa fuente inagotable de riquezas ya no lo es. Se percibe el cansancio del Mayor y la decadencia de su imperio. El juicio del Mayor acerca de los nuevos tiempos demuestra su incapacidad creciente de adecuarse a éstos. Se presagia el ocaso de su poderío y de su fortuna.
P.P. y P.M.C. de los personajes. C.F. Horizonte normal. C.V.
Fundido de imagen y montaje de la escena siguiente.

COMENTARIO

En cuanto al movimiento, la escena contrasta con la Escena Nº 25. Un falso *travelling* registra el desplazamiento de los Ambersons en su volanta.
La relación variable entre los movimientos de la cámara y de los personajes que caracteriza la escena anterior se transforma en esta escena en un constante y casi estático desplazamiento. La diferencia entre una y otra escena es adecuada para destacar el tono cansino y reservado del diálogo entre padre e hijo, y para expresar la permanencia del problema que se ha instalado en la familia Amberson.
La filmación, confinada al interior opresivo de la volanta, transmite la opresión que una situación sin posibilidades de cambiar produce en el ánimo del Mayor Amberson.





Escena Nº 27 **Comedor de la mansión Amberson. Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor.** **244 s**

George discute sobre el progreso del automóvil y pone en tela de juicio su verdadero valor. Eugene reflexiona sobre las palabras y el juicio de George. Pone en duda las ventajas del advenimiento del automóvil. Eugene se retira del comedor. Isabel y Jack hacen ver a George que ha ofendido a Eugene. George no comprende por qué; él, simplemente, dio su opinión.

Nº 27a Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor. George y Fanny de espaldas. En las cabeceras Isabel (izquierda) y el Mayor (derecha). De frente Jack (izquierda) y Eugene (derecha). Sam sirve la mesa. **La escena se abre con fundido de imagen. C.F. Horizonte normal. C.V. Se puede apreciar casi la totalidad del salón Comedor.** **4 s**

Nº 27b Isabel, George, Fanny el Mayor de espaldas y en primerísimo plano. **C.F. Horizonte normal. C.V. Cuadro frontal a la pared a espaldas de Isabel, según un eje perpendicular al cuadro de la escena Nº 27a.** **4 s**

Nº 27c Isabel y George de semiperfil, Eugene y el Mayor de frente, Fanny apenas asoma por detrás de George. **C.F. Horizonte bajo (a la altura de la mesa). C.I. levemente hacia arriba. Cuadro orientado según una de las diagonales del comedor.** **8 s**

Nº 27d P.M.C. del Mayor. **C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba. Cuadro en escorzo con respecto al plano de los ventanales detrás del Mayor.** **4 s**

Nº 27e Isabel, George, Fanny el Mayor de espaldas y en primerísimo plano. **12 s**
Misma posición que la escena Nº 27b. C.F. Horizonte normal. C.V. Cuadro frontal a la pared a espaldas de Isabel, según un eje perpendicular al cuadro de la escena Nº 27a.

Nº 27f Jack, Eugene y el Mayor. **26 s**
Misma posición del eje de la cámara que la escena Nº 27c con un acercamiento mayor a los tres personajes. C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 27g George escucha lo que hablan los tres personajes. **6 s**
P.M.C. de George. Plano del cuadro frontal al personaje y paralelo a la pared que está detrás de él. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V.

Nº 27h Eugene y el Mayor continúan el diálogo. **P.M.C. Eugene a la izquierda del cuadro, el Mayor apoyado sobre el margen derecho del cuadro. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V. La voz en off de George emite su opinión acerca del tema sobre el que dialogan Eugene y el Mayor; introduce la escena siguiente.** **8 s**

Nº 27i Jack reacciona ante el juicio de George. **2 s**
P.M.C. de Jack en leve escorzo. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V.

Nº 27j Isabel baja la vista ante la opinión de su hijo. **2 s**
P.M.C. frontal de Isabel. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V.

Nº 27k Isabel y George se semiperfil, Eugene y el Mayor de frente, Fanny apenas asoma por detrás de George. **Se reitera el encuadre de la escena Nº 27c C.F. Horizonte bajo (a la altura de la mesa). C.I. levemente hacia arriba. Cuadro orientado según una de las diagonales del comedor.** **6 s**

Nº27l Isabel, George, Fanny. El Mayor de espaldas y en primerísimo plano. **2 s**
Misma posición que la escena Nº 27e. C.F. Horizonte normal. C.V. Cuadro frontal a la pared a espalda de Isabel según un eje perpendicular al cuadro de la escena Nº 27a.

Nº27ll Eugene se siente aludido por la opinión de George.
P.M.C. de Eugene en escorzo por sobre la mesa. Eugene en silencio toma una cuchara y la frota en señal de contención de una respuesta. Jack (fuera del encuadre) defiende el descubrimiento de Eugene e introduce la próxima escena. C.F. Horizonte levemente superior a la mesa. C.V. **6 s**

Nº27m Jack continúa con la defensa del invento de Eugene. **2 s**
P.M.C. de Jack en escorzo por sobre la mesa. Mismo encuadre que escena Nº 27l. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V.



Escena Nº 27 **Comedor de la mansión Amberson. Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor Amberson.**

Nº27n George escucha lo que le dice su tío. **2 s**

Mismo encuadre que la escena Nº 27g. P.P. de George. Plano del cuadro frontal al personaje y paralelo a la pared que está detrás de él. Cámara fija. Horizonte normal de persona sentada. C.V.

Nº 27o Eugene hace su reflexión.

Mismo plano que la escena Nº 27m. P.P. de Eugene en escorzo por sobre la mesa. Eugene reflexiona sobre el invento del automóvil. Duda con respecto a que realmente signifique un progreso. No obstante el automóvil ha llegado, ha irrumpido en el mundo y lo transformará sin remedio. En cierta medida le da la razón a George. Continúa sobando la cuchara aunque ahora es como una caricia, como si estuviera satisfecho con su reflexión. C.F. Horizonte levemente superior a la mesa. C.V.

42 s

Nº 27p George escucha en silencio.

Misma toma que la de la escena Nº 27g. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V. **2 s**

Nº 27q Eugene continúa con su reflexión. **16 s**

Eugene termina dándole la razón a George pues duda de que el invento del automóvil signifique un progreso espiritual del hombre o lo afecte positivamente. Misma toma que la de la escena Nº 27p con punto de vista más próximo al personaje que Queda en P.P. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V.

Nº 27r George escucha en silencio. **4 s**

Misma toma que la de la escena Nº 27g aunque el plano del cuadro se encuentra más próximo a George. Eugene (voz *en off*) finaliza con su reflexión. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V.

Nº 27s Eugene ha finalizado su reflexión. **4 s**

Eugene en P.P. permanece un instante en silencio. Luego comienza a incorporarse y anuncia que se retira. Dado que la cámara permanece fija, su rostro desaparece del cuadro. C.F. Horizonte normal de persona sentada. C.V.

Nº 27t Eugene se retira del comedor. **4 s**

Inmediatamente, George se incorpora en silencio en señal de respeto. Saluda a Eugene y se despide. La cámara permanece fija e inmediatamente comienza un movimiento de *paneo* vertical que sigue el movimiento del personaje que se incorpora.

Nº 27u El Mayor, Fanny, Eugene, George, Jack e Isabel. **22 s**

Junto con George y Eugene se han incorporado el Mayor y Jack que se adelantan para acompañar a Eugene. Inmediatamente, se incorpora también Fanny que decide acompañarlos. Los tres salen del comedor y quedan solos George e Isabel. C.F. con eje sobre la diagonal del comedor mientras enfoca hacia la puerta de salida del salón. Horizonte normal. C.V.

Nº 27v George e Isabel. **22 s**

George vuelve a sentarse en su lugar. Isabel inicia el diálogo. Según ella Eugene se ha ofendido. George pregunta a su madre el motivo de la ofensa pues él no lo comprende. Toma general del Comedor. Cuadro frontal paralelo a la pared de fondo. Mismo encuadre que la escena Nº 27b. C.F. Horizonte normal. C.V. Cuadro frontal a la pared a espaldas de Isabel, según un eje perpendicular al cuadro de la escena Nº 27a.

Nº 27w George, Jack e Isabel. **6 s**

Ingresa Jack agitado y apresurado al comedor. Una vez dentro, lenta y serenamente cierra la puerta. Permanece de pie un instante e inmediatamente se traslada frente a la estufa de leña para comenzar su alocución. Reprende a George. C.F. hasta que Jack comienza a desplazarse. Entonces inicia un *paneo* horizontal de derecha a izquierda que sigue el desplazamiento de Jack.

Nº 27x Jack y George. **24 s**

Isabel ha quedado fuera de escena. Jack, ubicado en el extremo izquierdo del encuadre y por detrás de George prepara su pipa mientras habla con George. Éste permanece sentado sin mirar a su tío en señal de respeto mientras es amonestado.

Nº 27y George se incorpora violentamente y se retira ofuscado del comedor. **4 s**

Cuando Jack finaliza su discurso, George se retira del Comedor sin dar explicaciones. La cámara se desplaza rápidamente en paneo hacia la drecha. Deja a Jack fuera del cuadro y encuadra en el centro a George. Éste se levanta sin pronunciar palabra, arroja la servilleta sobre la mesa y sale por la puerta del comedor. Isabel que ha entrado en el cuadro debido al movimiento de cámara permanece sentada en silencio.

Escena Nº 27 **Comedor de la mansión Amberson. Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor.** **244 s**

COMENTARIO

La secuencia registra la visita de Eugene Morgan a un almuerzo en la casa Amberson. Los personajes están reunidos en torno a la mesa del almuerzo, en el Comedor de la mansión. La conversación, aparentemente informal del comienzo de la secuencia, se encamina hacia un tema preciso, el negocio de automóviles de Eugene Morgan. El tema, tratado con discreción por los miembros de la familia, es duramente criticado por George, quien manifiesta abiertamente su oposición a tal innovación sostenida con argumentos que se apoyan en diferentes valores adquiridos por la tradición y la cultura que ha recibido. Obviamente, esta dura crítica es tomada directamente por Eugene por tratarse del único de los presentes involucrado en el negocio del automóvil.

La larga secuencia se caracteriza por escenas breves, el corte y el montaje. Se reitera el punto de vista de algunas tomas. Cada personaje ocupa un lugar fijo en torno a la mesa. Cada uno interviene en su debido momento en la conversación, al tiempo que da su opinión acerca del tema tratado, la fabricación de automóviles y sus consecuencias para la sociedad.

Ninguno tiene las manos apoyadas en la mesa y cada uno ocupa su lugar preciso sin alterar la posición en ningún momento. Recién cuando George emite su duro juicio sobre el automóvil, Eugene toma una cuchara y la frota en señal de disgusto contenido ante la opinión del joven.

El mapa de movimientos de cámara y de personajes muestra esta secuencia con personajes y cámara estáticos. La gran mesa funciona como los límites de un campo de juego alrededor del cual cada participante realiza su jugada estratégica sin poder moverse. Sólo el discurso oral, la palabra, será lo que desencadene el movimiento y termine por provocar la retirada de Eugene después de que haga una profunda reflexión en la que le da la razón a George. El reiterado corte y montaje da como resultado tomas breves. Este recurso expresa la tensión contenida de los personajes frente al tema tratado, la educación y la prudencia para referirse a una problemática directamente vinculada con la ocupación del invitado.

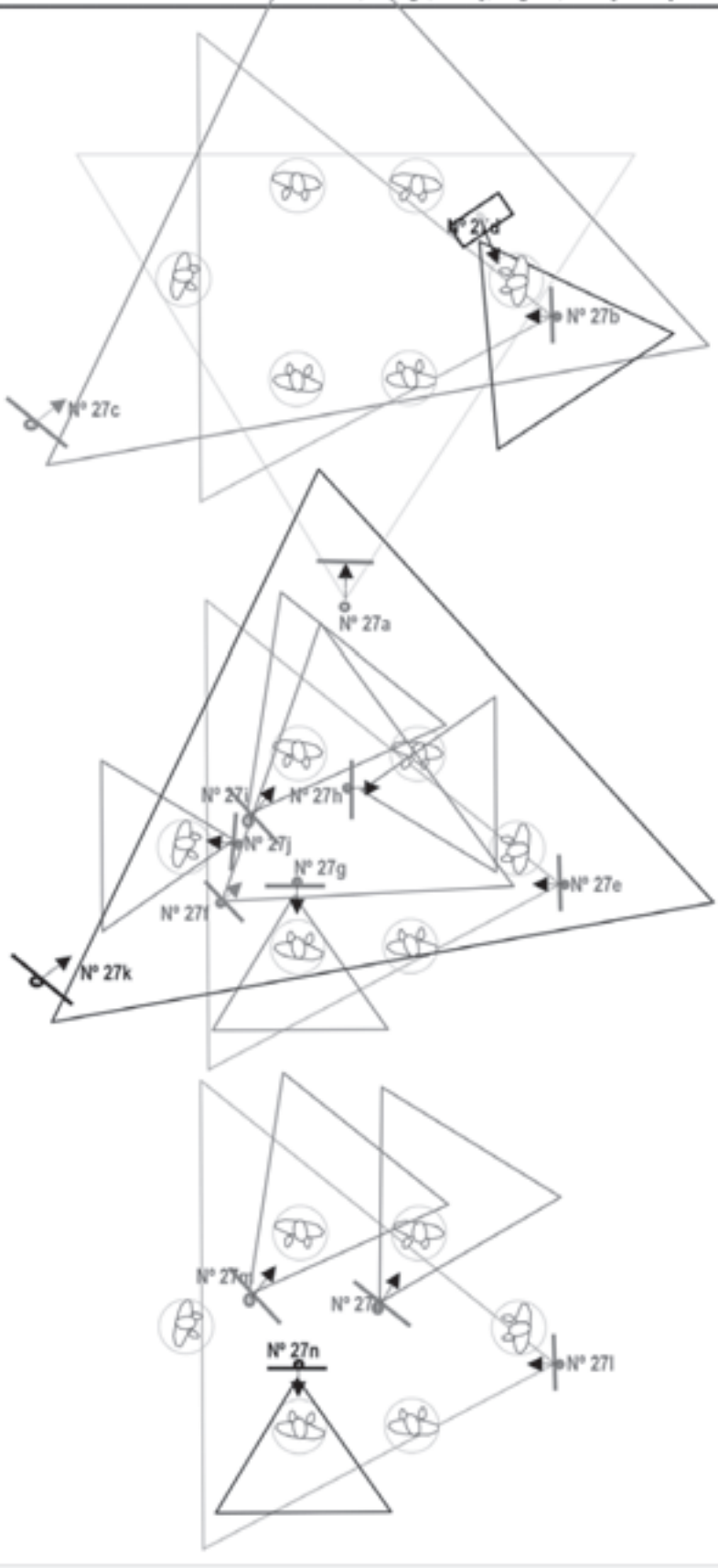
La escena de mayor duración corresponde a la reflexión de Eugene (44 s) acerca de la opinión de George. La escena final en plano-secuencia manifiesta el desborde educado de los ánimos frente a la opinión audaz e impertinente, pero sincera, de George. La secuencia comienza con planos generales, luego primeros planos y vuelve a planos generales al aproximarse al final. El segundo desenlace que culminará con la salida del recinto de un George perturbado lo provocan las palabras serenas pero dolidas de Isabel y las de Jack, quien amonesta a su sobrino por el comportamiento indebido.

George, en su postura honesta y transparente, no comprende el alcance que sus palabras tuvieron en el ánimo de los demás comensales, especialmente en el de Eugene.

Lo ocurrido predispone el ánimo del joven Amberson para lo que sucederá en la secuencia siguiente, protagonizada por su tía Fanny.

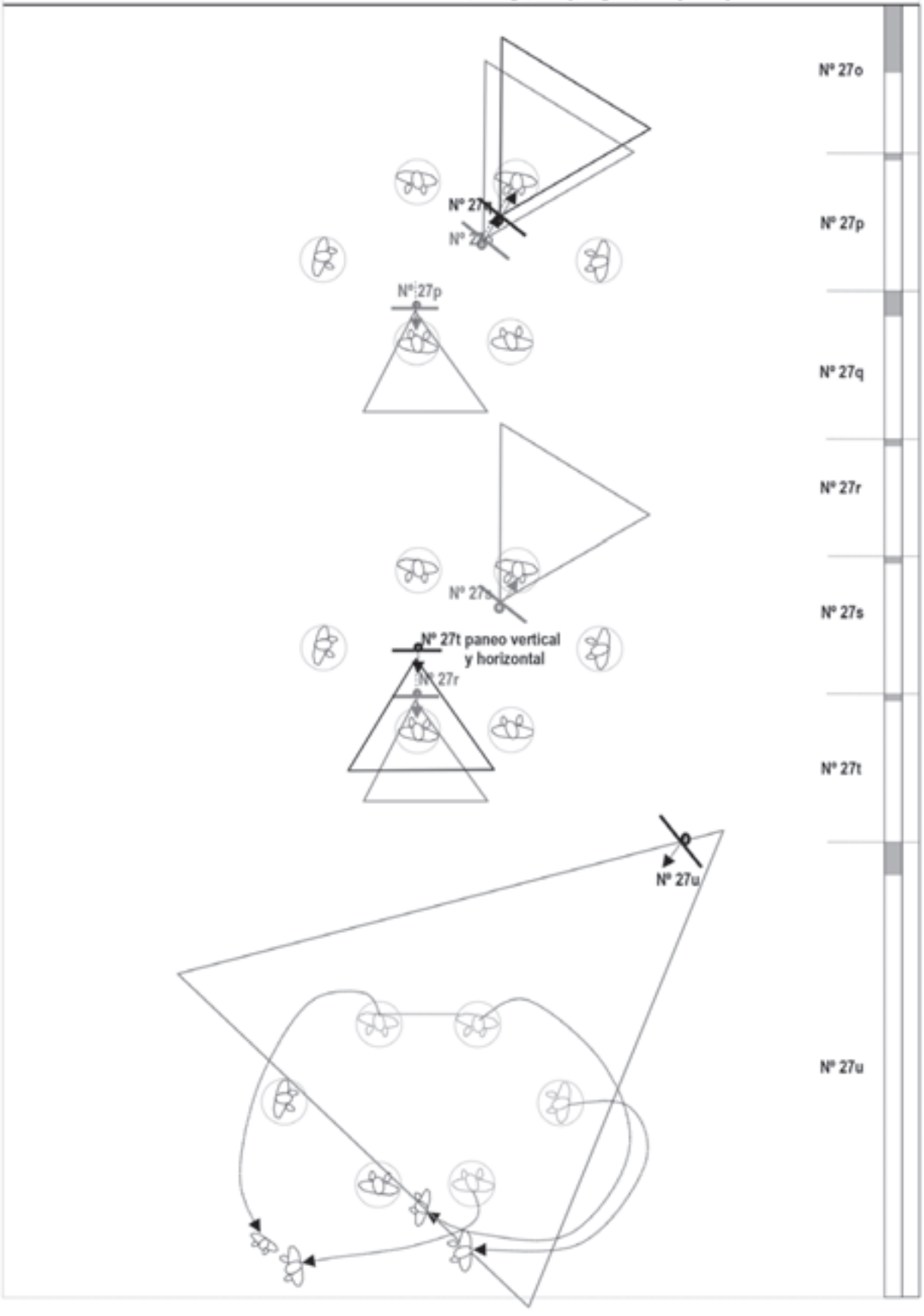


Nº 27 **Comedor de la mansión Amberson. Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor Amberson.**



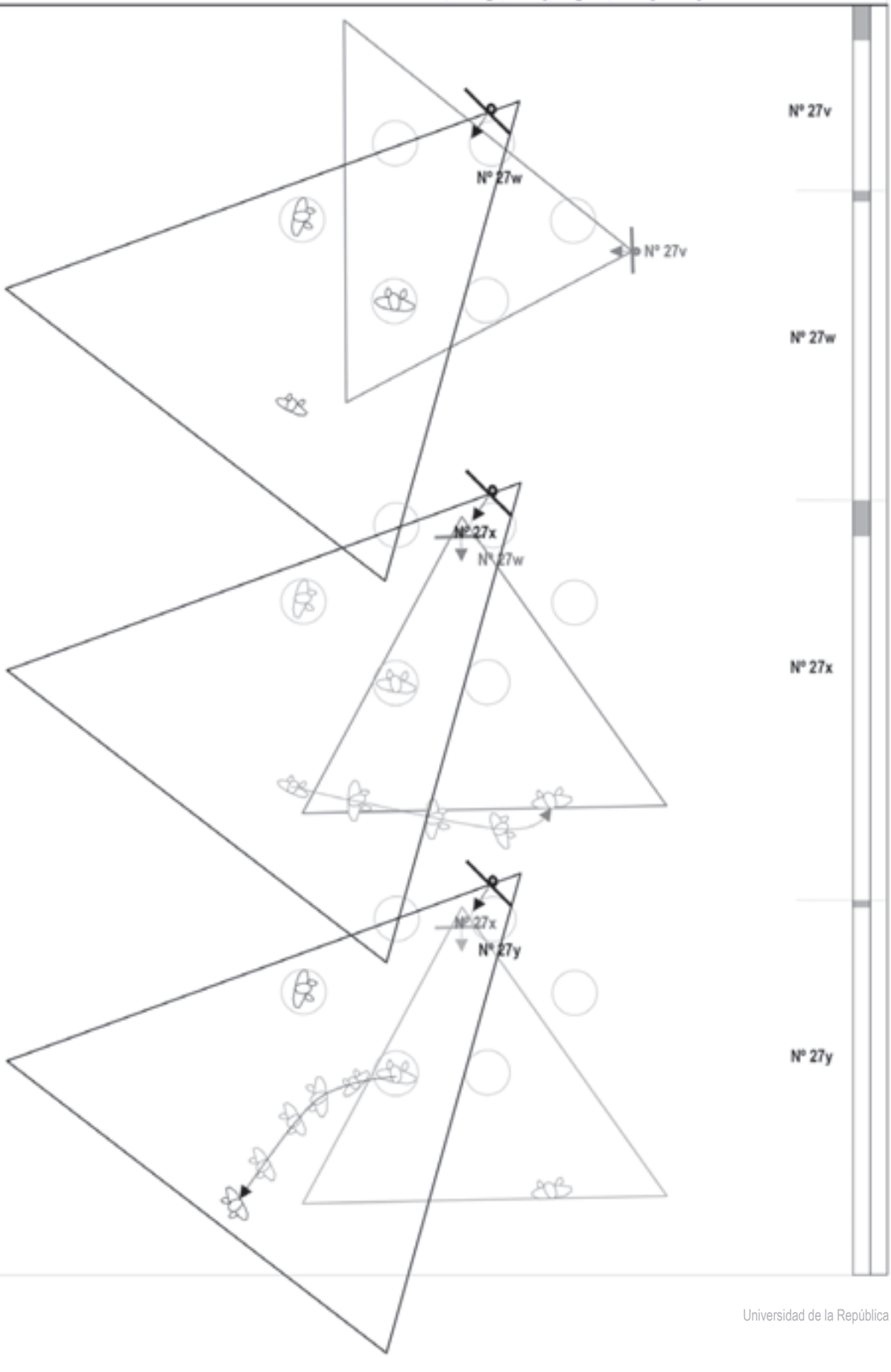


Nº 27 **Comedor de la mansión Amberson. Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor Amberson.**





Nº 27 **Comedor de la mansión Amberson. Isabel, George, Fanny, Eugene, Jack y el Mayor Amberson.**





Escena Nº 28 **Hall y Escalera de la mansión Amberson. Fanny y George.** **174 s**

Fanny y George discuten como consecuencia de las insinuaciones de Fanny de que la relación entre Isabel y Eugene trasciende la amistad. Esta relación se ha convertido en un chisme entre algunos habitantes de la ciudad.

Nº 28a George sale violentamente del comedor. Voz en off de Fanny que lo llama en un susurro. **4 s**
La cámara se ubica ahora en el hall de la casa y desde una posición fija hace un breve paneo horizontal que sigue el desplazamiento de avance de George hasta que aparece Fanny, quien sale a su encuentro. La distancia al personaje permite tomarlo de cuerpo entero. P.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 28b Fanny estimula a George en su posición contra el advenimiento del automóvil y su repercusión. **4 s**
La cámara detiene su movimiento de paneo en el preciso momento en que George y Fanny quedan en el centro del cuadro. Horizonte normal. C.V.

Nº 28c Continúa el diálogo entre George y su tía. **8 s**
La cámara inicia un movimiento de *travelling* de avance y eleva lentamente su horizonte. Sigue detrás de ambos personajes que se dirigen hacia la gran escalera.

Nº 28d Continúa el diálogo entre George y su tía. Los personajes comienzan a subir la escalera. **22 s**
La cámara combina el movimiento de *travelling* de avance detrás de los personajes junto con el de elevación sobre el eje vertical (*travelling* vertical) y el de aproximación hacia George y Fanny que suben por la escalera. En el segundo peldaño de la escalera George se detiene mientras que Fanny continúa hasta salir del cuadro por la derecha. Como consecuencia del movimiento ascendente de la cámara, el horizonte se mantiene normal con respecto a los personajes. C.V.

Nº 28e George de pie en la escalera. Voz en off de Fanny que permanece fuera del cuadro. Fanny le pregunta a George si está en conocimiento de lo que todo el pueblo murmura: la relación amorosa de Isabel y Eugene. **C.F. George detenido en la mitad del segundo peldaño de la escalera, en el centro de la mitad izquierda del cuadro.** **10 s**

Nº 28f George, indignado y sorprendido, continúa su ascenso por la escalera hasta que se reúne con su tía en el segundo descanso. **Cámara en movimiento de *paneo* ascendente en diagonal que combina el movimiento de ascenso y de traslación de izquierda a derecha. George está detenido en la mitad del segundo peldaño de la escalera, en el centro de la mitad izquierda del cuadro.** **3 s**

Nº 28g George se reúne con su tía en el segundo descanso de la escalera. **4 s**
C.F. George detenido en la mitad del segundo descanso de la escalera, en el centro de la mitad izquierda del cuadro. C.V.

Nº 28h George continúa el diálogo con su tía en el segundo descanso de la escalera. **8 s**
Fanny gira, le da la espalda a George y sin detener su alocución continúa su camino hasta el tercer descanso de la escalera. La cámara retoma su movimiento de *paneo* de izquierda a derecha pero sin abandonar su horizonte anterior. Horizonte bajo con respecto a los dos personajes. C.I. hacia arriba.

Nº 28i George continúa el diálogo con su tía. **8 s**
George sigue en el ascenso al tercer descanso de la escalera. Fanny se detiene y gira para ubicarse de frente a George. Sigue con su alocución. La cámara vuelve a detenerse y queda en C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.

Nº 28j George continúa el diálogo con su tía siguiéndole en el ascenso del tercer peldaño de la escalera hasta llegar al tercer replano. Fanny se detiene y gira ubicándose de frente a George sin detener su alocución. **La cámara que había retomado el movimiento de *paneo* y ascenso, vuelve a detenerse y queda en C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.** **4 s**

Nº 28k George continúa el diálogo con su tía que se transforma en discusión. Fanny revela, sin mencionarla, una de las personas que hablan de Isabel y Eugene: la Sra. Jonson. **George abandona bruscamente su posición y desaparece del cuadro por la izquierda para dirigirse hacia lo de la Sra. Johnson. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**
94 s

Nº28l En la escalera, Fanny trata de detener a su sobrino que desciende, rápidamente, la escalera (pasos en off) mientras lo llama. Su mirada recorre el desplazamiento de George fuera de campo. **C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba.**
5 s



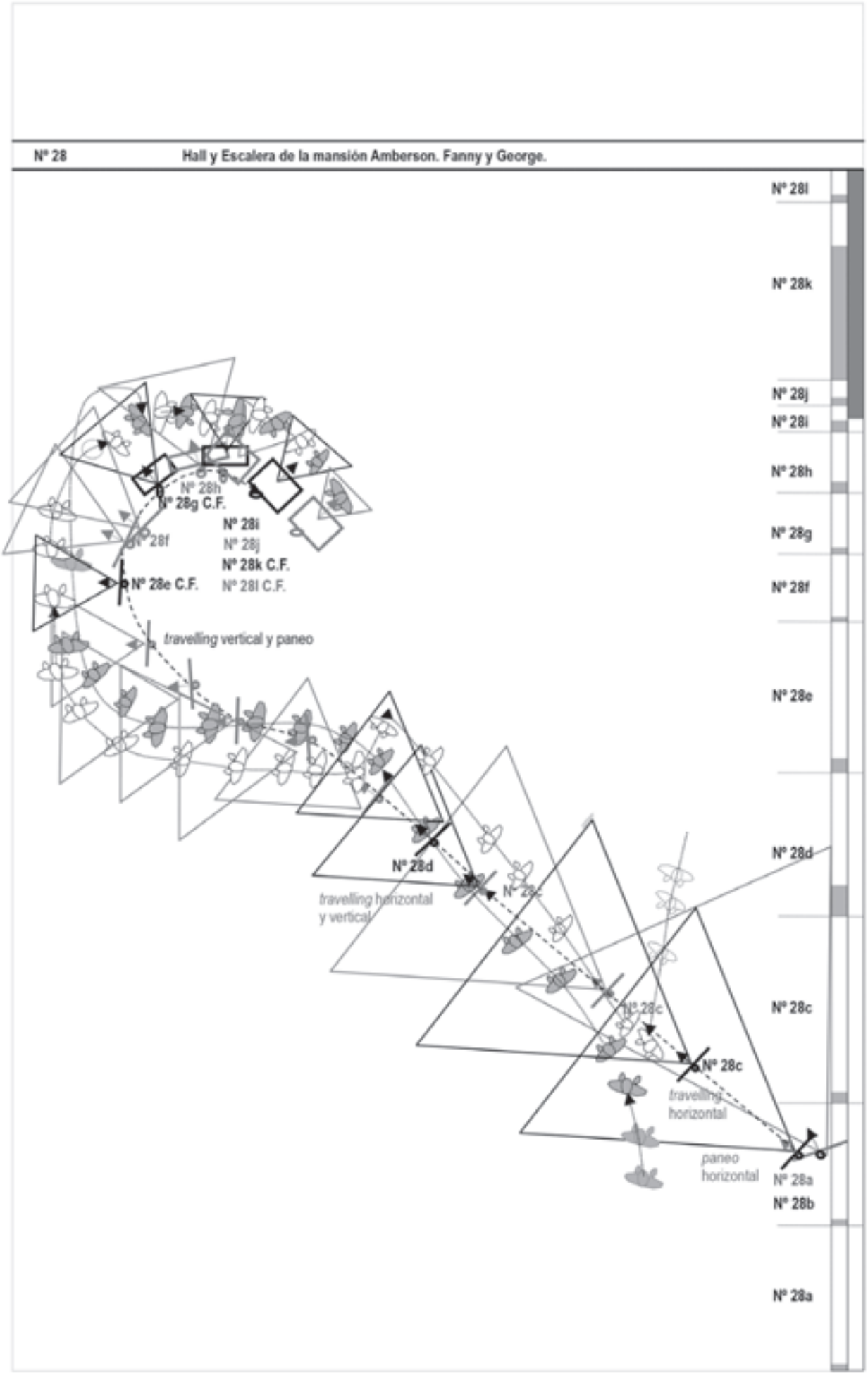
Escena Nº 28 **Hall y Escalera de la mansión Amberson. Fanny y George.**

COMENTARIO

La secuencia trata el modo en que Fanny pone en conocimiento a George de un infame secreto sobre su madre Isabel y Eugene Morgan. Fanny espera a George en el Hall. Cuando éste sale del Comedor, después del coloquio con Eugene Morgan sobre la invención del automóvil, Fanny lo llama. Elogia su opinión con respecto al tema que originó la polémica para ganarse la confianza y el aprecio de su sobrino. Juntos se dirigen a la escalera de la mansión mientras Isabel y Jack permanecen en el Comedor. Una vez capturada la atención de su sobrino, lo prepara para revelarle el secreto sobre la relación amorosa que Isabel mantiene con Eugene que, a modo de chisme, parece recorrer la ciudad.

A través del mapa, se aprecia que la cámara describe un movimiento en espiral —cada vez más cerrada sobre sí misma— que expresa la progresiva revelación de Fanny a George acerca de la relación entre su madre y Eugene. El creciente compromiso de George en la intriga que genera Fanny termina abruptamente con la salida de aquél hacia la casa de la Sra. Johnson en busca de una respuesta certera.
El plano-secuencia comienza con el liderazgo de George en el recorrido hacia la escalera, animado por su tía que lo apoya en su opinión sobre el advenimiento del automóvil (defendida en la escena anterior), con la finalidad de ganar su confianza. Es George que, aún con el impulso de la reciente disputa con su madre y su tío, parece generar el movimiento con el que arrastra a su tía hacia la escalera. Luego, a medida que ambos suben, el liderazgo lo toma Fanny que le revela, paulatinamente y de modo sagaz, los secretos que envuelven la relación de Isabel con Eugene. Los recorridos breves y discontinuos de ascenso se alternan con estaciones en las que Fanny lanza nuevas redes para atraer a su sobrino hacia el centro de la intriga. Es Fanny, quien ahora arrastra a George tras de sí motivado por el interés de saber el significado verdadero de las palabras de su tía. Las últimas revelaciones de ésta desencadenan en el muchacho el impulso final que lo saca de la escena y lo lleva a la casa de la Sra. Johnson.

Es muy significativa la forma del recorrido de los personajes y de la cámara. La forma de gancho, anzuelo e, incluso, alacrán manifiestan, todas, el carácter siniestro que tienen las palabras de Fanny las que, a modo de gancho o anzuelo, atrapan a George y lo envuelven en una intriga dolorosa para el joven y su madre. Como la cola de un escorpión llena de veneno ponzoñoso, las palabras de Fanny fríamente calculadas provocan el efecto deseado en el muchacho.


Nº 28 Hall y Escalera de la mansión Amberson. Fanny y George.
Nº 28l
Nº 28k
Nº 28j
Nº 28i
Nº 28h
Nº 28g
Nº 28f
Nº 28e
Nº 28d
Nº 28c
Nº 28a
Nº 28b
Nº 28h
Nº 28g C.F.
Nº 28i
Nº 28j
Nº 28k C.F.
Nº 28l C.F.
Nº 28f
Nº 28e C.F.
travelling vertical y paneo
Nº 28d
travelling horizontal y vertical
Nº 28c
Nº 28c
travelling horizontal
paneo horizontal
Nº 28a



Escena Nº 29 **En la Casa de la Sra. Johnson. George y la Sra. Johnson.** **76 s**

Nº 29a Puerta de acceso de la casa de la Sra. Johnson. La Sra Johnson abre la puerta y anuncia al Sr. Amberson, luego rectifica: el Sr. Minafer, que permanece fuera de campo. **P.P. de la Sra. Johnson. C.F. Horizonte normal.** **3 s**

Nº 29b La Sra Johnson se traslada al margen izquierdo del cuadro (siempre en primer plano) hasta desaparecer y dejar el campo libre para la siguiente escena. **3 s**
P.P. Sra. Johnson. *Paneo* horizontal hacia la izquierda. Horizonte normal.

Nº 29c Acceso al interior de la casa de la Sra. Johnson. **La cámara inicia un lento movimiento de *travelling* frontal hacia el interior de la casa de la Sra. Johnson sin ningún personaje dentro del cuadro. Horizonte normal. C.V.** **2 s**

Nº 29d George accede al interior de la casa de la Sra. Johnson. **10 s**
La cámara continúa su lento movimiento de *travelling* frontal hacia el interior de la casa. Por la izquierda del cuadro aparece George, de espaldas que avanza hacia el interior. En su recorrido, George se interpone delante de la cámara y continúa hacia el interior de la casa y dentro del cuadro. La cámara mantiene la velocidad de su desplazamiento. George pasa desde un P.P.P. a un P.P. y a un P.A., por lo que su velocidad de desplazamiento es mayor que el de la cámara. Horizonte normal. C.V. Se detiene y gira al tiempo que se coloca de frente a la cámara. La cámara se detiene en C.F e inicia un paneo breve hacia la izquierda mientras George gira. Finalmente éste queda de frente al cuadro y sobre el margen izquierdo.

Nº 29e George enfrenta a la Sra. Johnson. **La Sra. Johnson ingresa al cuadro por la izquierda y se aproxima a George. C.F. Horizonte normal. C.V.** **3 s**

Nº 29f **George se vuelve, da unos pasos y enfrenta, nuevamente, a la Sra. Johnson que se detiene. George está sobre el margen izquierdo del cuadro y la señora sobre el derecho. La cámara se ha desplazado levemente hacia adelante para seguir los movimientos de George y se detiene cuando éste se detiene para reanudar el diálogo. Horizonte normal. C.V.** **4 s**

Nº 29g Cuando encuentra la oportunidad, George plantea el problema. **George está de frente a la cámara y a la señora. Ésta, de espalda y más próxima a la cámara, sobre el margen derecho del encuadre. Finalmente George le formula la pregunta acerca de lo que Fanny le ha insinuado. C.F. en el momento de la pregunta/afirmación de George. Horizonte normal. C.V.** **6 s**

Nº 29h **La señora inicia un desplazamiento y cambia de posición. Cruza por delante de George de derecha a izquierda de espaldas a la cámara hasta su nueva posición. Allí gira y enfrenta a la cámara y a George que ha girado y se ha colocado de espaldas a la cámara. La señora y George permanecen de pie en la mitad izquierda del cuadro. La otra mitad queda reservada para el siguiente movimiento de la señora, de derecha a izquierda y desde el fondo del cuadro a un primer plano. Cámara en movimiento que sigue el desplazamiento de la señora hasta fijarse nuevamente. Horizonte normal. C.V.** **7 s**

Nº 29i **La señora inicia un desplazamiento y cambio de posición. Cruza el cuadro desde su posición frente a George hasta el margen izquierdo del cuadro hasta detenerse y quedar en un P.P. En ningún momento dirige su mirada a George. C.F. Horizonte normal. C.V.** **4 s**

Nº 29j **Cuando la señora se detiene, George inicia un movimiento de derecha a izquierda, por detrás de la señora y se coloca a su derecha, en el extremo izquierdo del cuadro. Continúa la discusión. La cámara acompaña el movimiento de George en un *paneo* horizontal de derecha a izquierda. Cuando George queda ubicado al lado de la señora, el diálogo alcanza su punto más relevante. C.V.** **10 s**

Nº 29k **Una vez que George presiona a la señora para que responda a sus interrogantes, ésta inicia un desplazamiento hacia la izquierda del cuadro mientras se aproxima a éste. La cámara acompaña el recorrido en movimiento de *travelling*. George queda fuera del cuadro. La señora se detiene muy próxima al cuadro. C.I. levemente hacia arriba. P.P. de la Sra. Johnson.** **6 s**

Nº 29l **Nuevamente, George ataca a la señora con nuevas interrogantes. Reaparece en el cuadro por la derecha. En primer plano la señora mira hacia el margen izquierdo del cuadro y George mira a la señora ubicado detrás de ella. C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente inclinado hacia arriba.** **4 s**

Nº 29ll **Finalmente, la señora Johnson gira y se enfrenta a George para responderle con violencia y echarlo de su casa. C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.** **10 s**

Escena Nº 29 **En la Casa de la Sra. Johnson. George y la Sra. Johnson.**

Nº 29m **La señora se aparta, retrocede y se aleja de la cámara para permitir el paso de George que abandona la casa mientras atraviesa el cuadro desde el margen derecho y salir por el margen izquierdo. La señora Johnson queda sola en el encuadre.**

4 s

.....

COMENTARIO

La secuencia revela al espectador la intimidad en la que se lleva a cabo el diálogo entre George y la Sra. Johnson en el interior de su casa. Pueden detectarse dos momentos. El primero comprende la llegada de George y la amable acogida que le da la Sra. Johnson.

George accede a la intimidad de su hogar y no encuentra el modo de plantear el tema que le preocupa a la pobre mujer sorprendida.

El segundo comprende la reacción de la Sra. Johnson una vez que George le manifiesta sus dudas con respecto a lo que su tía Fanny le ha contado.

En la Escena Nº 29f, el juego de cambio de posiciones alternativas que ocupan ambos personajes junto con los movimientos y detenciones de la cámara reflejan el sentido del diálogo hasta el momento: la señora Johnson no sabe muy bien el motivo de la visita de George, y éste no encuentra el modo de plantear, con claridad, el problema por el cual la visita. Es una situación de incertidumbre y duda, de acomodamiento y preparación para la formulación de la pregunta de George y la respuesta que le dará la señora. El liderazgo del movimiento se alterna entre ambos personajes.

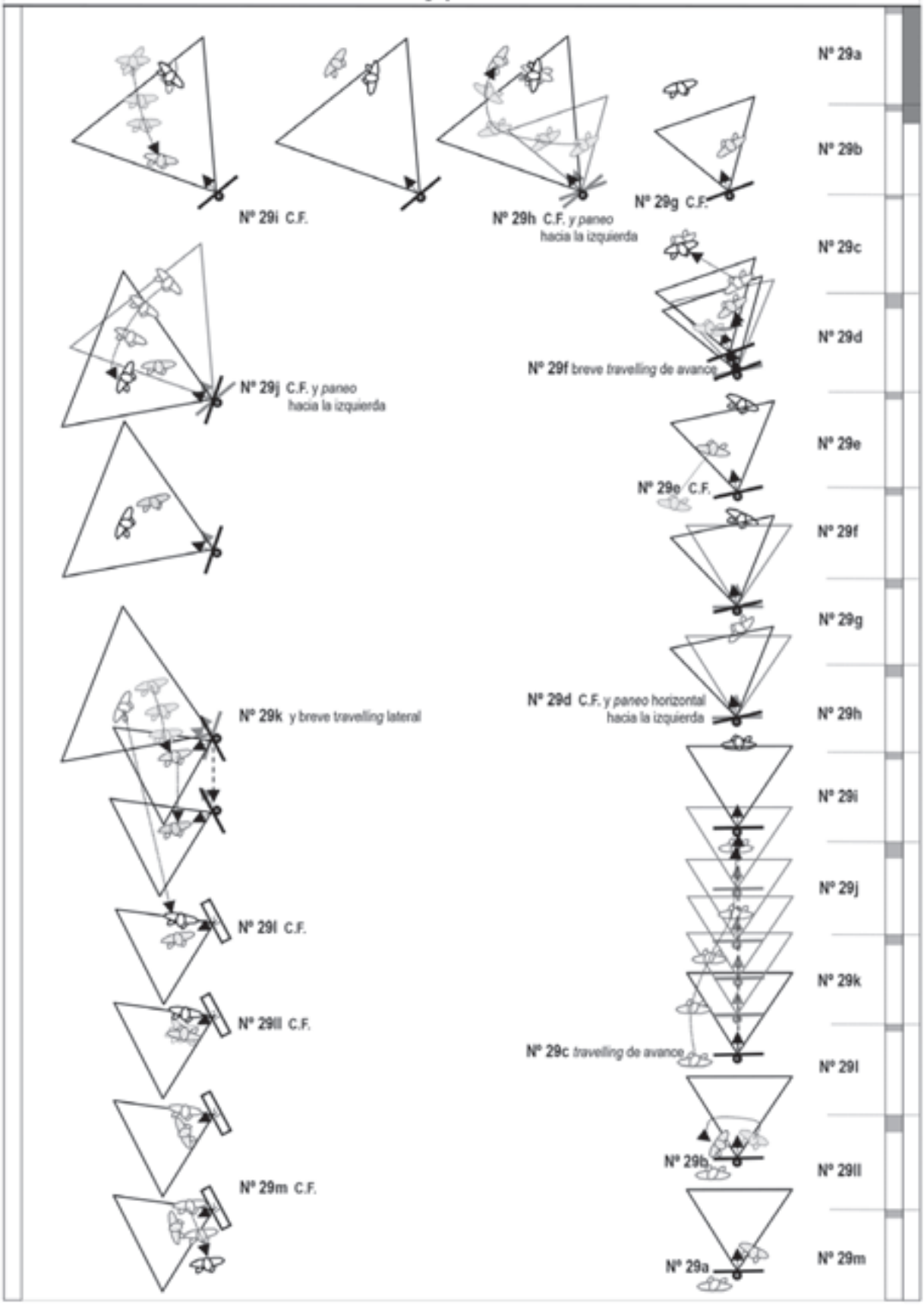
En la Escena Nº 29h se produce el último cambio de posiciones y llega el momento de las revelaciones. A partir de esta escena los cambios de posición muestran el desencuentro de intenciones entre los personajes: George quiere saber la verdad y la Sra. Johnson trata de evadirlo. Es la Sra. Johnson quien comanda la acción mientras George la sigue con la esperanza de encontrar la verdad.

La secuencia finaliza de modo abrupto con la salida del encuadre por parte de George que es expulsado de la casa de la señora.

El mapa de movimientos de cámara y de personajes expresa el plano-secuencia compuesto por múltiples escenas breves en las que los personajes alternan posiciones y puestos mientras recorren el espacio de la Sala en la que George es recibido. Refleja el movimiento crispado de la cámara en consonancia con el tenso diálogo que mantienen los personajes.



Nº 29 En la Casa de la Sra. Johnson. George y la Sra. Johnson.





Escena Nº 30 **Un Baño de la mansión Amberson. George y Jack.** **49 s**

Nº 30a Grifo de agua caliente abierto. El chorro de agua cae en una bañera. **3 s**
P.P. C.F. Horizonte elevado. C.I. hacia abajo.

Nº 30b Jack en la bañera.
P.P.P. Jack discute con su sobrino George. George permanece fuera de campo. **5 s**
C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 30c George de pie y Jack en la bañera.
P.M.C. de George mira hacia donde está su tío. Éste se refleja en un espejo que está detrás de George. Por lo tanto, si bien Jack está en el espacio fuera de campo aparece dentro del cuadro gracias al reflejo en el espejo. **19 s**
C.F. Horizonte elevado con respecto a George (por sobre su horizonte visual) pero normal con respecto al horizonte virtual de Jack debido a que el plano del espejo no está vertical sino levemente inclinado hacia adelante. C.I. levemente hacia abajo.

Nº 30d George de pie y Jack en la bañera.
George inicia un desplazamiento hacia donde está Jack en la bañera. Sale del cuadro y entra en él por efecto del reflejo. Se detiene junto a la bañera donde está su tío. Ahora son dos imágenes virtuales que discuten. George de pie y su tío en la bañera. **5 s**
La cámara inicia un breve *paneo* hacia la derecha para seguir la imagen real de George y luego la virtual hasta detenerse cuando George se detiene junto a la bañera. Horizonte levemente elevado. C.I. levemente hacia abajo.

Nº 30e George de pie.
P.P. frontal de George que discute con su tío. Su mirada hacia abajo, supuestamente mirando a su tío en la bañera que está fuera de campo. **C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.** **5 s**

Nº 30f Jack en la bañera.
P.P. en leve escorzo de Jack que agita la cabeza mientras discute con su sobrino. Contraplano de la escena anterior. **2 s**
C.F. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo.

Nº 30g George de pie continúa la discusión.
P.P. frontal de George que discute con su tío. Su mirada hacia abajo, supuestamente mirando a su tío en la bañera y fuera de campo. Mismo encuadre que la escena Nº 30e. Contraplano de la escena anterior. **3 s**
C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 30h Jack en la bañera.
Primer plano en leve escorzo de Jack que agita la cabeza mientras discute con su sobrino. Contraplano de la toma anterior. Misma toma que la escena Nº 30f. **C.F. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo.** **3 s**

Nº 30i George de pie continúa la discusión.
Finalmente, George gira sobre sus talones y se retira enojado del baño tras golpear la puerta. Su tío le llama desde la bañera (voz en off) **C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.** **4 s**
Fundido de imagen a cuadro negro

COMENTARIO

La escena expone la discusión entre George y su tío Jack acerca de la relación amorosa de su madre con Eugene Morgan y del intento de esclarecimiento de la versión que ha sido divulgada en toda la ciudad por la Sra. Johnson. La secuencia ocurre en un baño de la mansión Amberson, posiblemente el contiguo al dormitorio de Jack. El hecho de que la conversación se desarrolle en este ámbito puede indicar la urgencia que exige la conversación entre Jack y su sobrino, y la necesaria reserva con que la controversia debe llevarse a cabo. El chorro de agua que se derrama dentro de la bañera funciona como ruido que enmascara las voces, casi gritos, de los personajes.

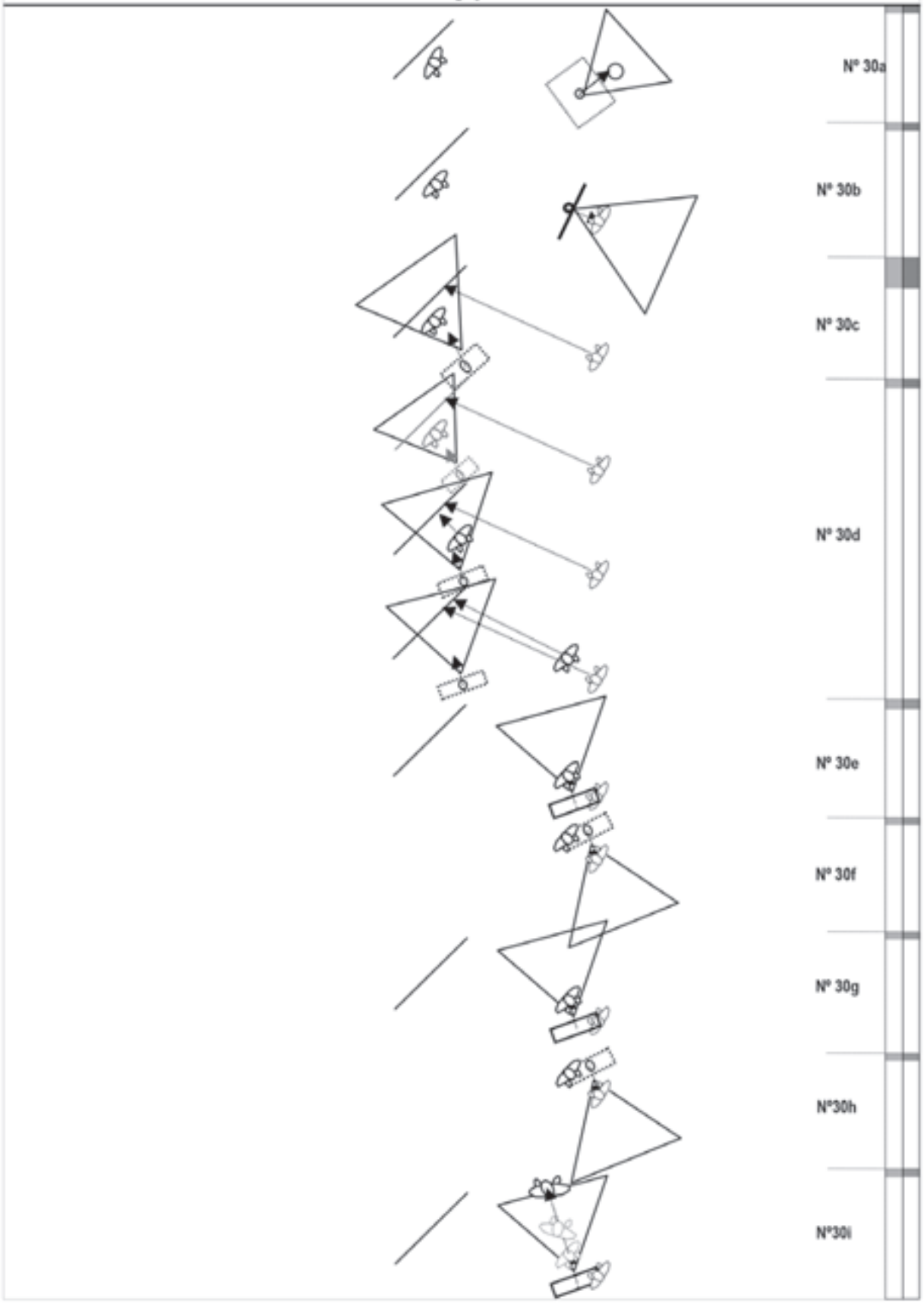
Al igual que en las Escenas Nº 9 y Nº 10, el uso del espejo, además de ser un recurso que permite ver en simultaneidad a ambos personajes aun cuando ellos se encuentran enfrentados y uno esté fuera de campo, expresa el carácter ambiguo del tratamiento del tema. Por una parte, la necesaria reserva y privacidad expresadas por la reflexión de las imágenes y voces de tío y sobrino que discuten, por otra, la divulgación de un secreto que era conocido por todo el mundo menos por George hasta el encuentro con su tía en una escena anterior (Escena Nº 28).

Resulta interesante notar que esta secuencia se origina por un error cometido por George a causa de un chisme. El movimiento se origina por algo inmaterial, un chisme que se divulga secretamente.

El mapa de movimiento de la cámara y de personajes muestra la secuencia compuesta por múltiples escenas breves enlazadas por el corte y el montaje en las que predomina el plano medio corto y el cuadro inclinado. Este recurso expresa el tono álgido y apremiante de la discusión y del ánimo de los personajes.



Nº 30 **Un Baño de la mansión Amberson. George y Jack.**





Escena Nº 31 **Vestíbulo de la mansión Amberson. George y Eugene.** **100 s**

Eugene va a buscar a Isabel para un paseo y George lo despide en el vestíbulo de la casa de su madre.
La escena comienza con un fundido de imagen desde cuadro totalmente negro.

Nº 31a Eugene llega en su automóvil a la mansión Amberson a buscar a Isabel para dar un paseo. **6 s**
C.F. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 31b George observa desde una ventana la llegada de Eugene. **2 s**
P.A. de George. C.F. ubicada en el exterior de la casa. Horizonte muy bajo. C.I. hacia arriba (contrapicado).

Nº 31c George observa desde una ventana la llegada de Eugene. **4 s**
P.M.C. de George de espaldas a la cámara. Observa por la ventana la llegada de Eugene que transita el jardín rumbo al porche de acceso. Por la altura del horizonte visual de George y el exterior del jardín, se puede suponer que George está ubicado en una de las ventanas de la Sala de planta baja. C.F. ubicada en el interior de la casa. Horizonte normal. C.V.

Nº 31d George cierra las cortinas y se dispone a dejar su posición. **2 s**
Misma toma que la de la escena Nº 31b. C.F. ubicada en el exterior de la casa. Horizonte muy bajo. C.I. hacia arriba.

Nº 31e Puerta cerrada del vestíbulo de la casa. Tras los cristales esmerilados de la puerta se siente que la mucama acude a abrir la puerta ante el llamado de la campanilla que hace sonar Eugene. George se aproxima y le dice que no se preocupe, que abrirá él. La mucama le agradece y se retira. George abre la puerta. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **18 s**

Nº 31f George acude a recibir a Eugene a través del vestíbulo. Luego de abrir la puerta cancel, George se desplaza de derecha a izquierda del cuadro y se aproxima a la cámara hasta un primerísimo plano de perfil. Pasa a ubicarse de espalda hasta detenerse frente a Eugene. **P.M.C. de George. Movimiento de *paneo* desde la derecha a la izquierda. Horizonte normal. C.V.** **8 s**

Nº 31g George se detiene ante Eugene. El primero de espaldas a la cámara, el segundo de frente. Eugene le saluda y le informa que su madre le espera para dar un paseo. **P.M.C. de George. P.M. de Eugene. C.F. Horizonte normal. C.V.** **6 s**

Nº 31h Eugene continúa su locución. Contracampo de la escena anterior. George le responde que no anunciará a Isabel que Eugene ha llegado. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **2 s**

Nº 31i Contracampo de la escena anterior. Misma toma que la de la escena 31g. Se percibe la reacción de Eugene ante la respuesta de George. Comienza una discusión entre ambos personajes. **C.F. Horizonte normal. Cuadro vertical.** **10 s**

Nº 31j Contracampo de la escena anterior. Misma toma que la de la escena 31h. Continúa la discusión entre ambos personajes. **Cámara fija. Horizonte normal. Cuadro vertical.** **4 s**

Nº 31k Eugene continúa la discusión. Contracampo de la escena anterior pero más próximo a Eugene. **2 s**
P.P. de Eugene solo en el encuadre. Cámara fija. Horizonte normal. Cuadro vertical.

Nº 31l George continúa la discusión. Contracampo de la escena anterior pero más próximo a George. **4 s**
P.P. de George solo en el encuadre. Cámara fija. Horizonte normal. Cuadro vertical.

Nº 31ll Eugene escucha la alocución de George. Voz en off de George. Contracampo de la escena anterior con Eugene en primer plano solo en el encuadre. Misma toma que la de la escena Nº 31k. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **4 s**

Nº 31m George continúa la discusión. Contracampo de la escena anterior con George en primer plano solo en el encuadre. Breve plano que introduce la escena siguiente. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **2 s**

Nº 31n George despide a Eugene. Contracampo de la escena anterior con George en primer plano de espaldas al encuadre y Eugene de frente a la cámara. Misma toma que la de la escena Nº 31 g. George cierra la puerta del porche y deja a Eugene de pie. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **12 s**

Nº 31o Una vez que George cerró la puerta, tras el cristal esmerilado, se percibe la silueta de Eugene que permanece de pie por unos instantes hasta que se retira. George queda de pie mientras mira hacia el vacío. Inmediatamente gira sobre sí mismo y se encamina a la puerta del vestíbulo. Lo atraviesa de izquierda a derecha mientras desanda el camino que había realizado en la escena Nº 31f. Atraviesa la puerta cancel y luego la cierra. El final de la escena es el mismo que el comienzo de la escena Nº 31e. **Cámara en movimiento de *paneo* de izquierda a derecha que sigue el movimiento del personaje y repite, en sentido inverso, el movimiento realizado en la escena Nº 31f. Horizonte normal. C.V.** **14 s**
Fundido lento de imagen con la imagen de la escena siguiente: Isabel espera en la Sala la llegada de Eugene.



Escena Nº 31 **Vestíbulo de la mansión Amberson. George y Eugene.**

COMENTARIO

La escena comienza con un rápido fundido de imagen que deja en el encuadre la casa de los Johnsons, enfrente a la de los Ambersons, y un automóvil que llega y estaciona en el portal del jardín de la mansión. Eugene desciende y comienza a ingresar al jardín. Desde una ventana en el primer piso de la casa (posiblemente de la salita de espera que da al jardín), George observa la llegada de Eugene que viene a recoger a Isabel para salir de paseo.

El escenario es el Vestíbulo. Eugene suena la campanilla para anunciarse, y tras la delgada puerta de vidrio traslúcido se ve la silueta de la mucama que acude a abrir, e inmediatamente la de George que se encarga de recibir finalmente al visitante.

George atraviesa el vestíbulo y abre la puerta de acceso a la casa donde está ubicado Eugene.

Allí, tras un breve y cortante diálogo, George le comunica que no es bienvenido a la casa de los Ambersons, y que no lo será nunca. Cierra la puerta; Eugene, perplejo, se retira.

Los movimientos de la cámara son sobrios y breves: dos paneos horizontales, el primero en sentido contrario del segundo. La secuencia se caracteriza por tomas de muy corta duración salvo los planos-secuencia que muestran el desplazamiento de George a través del vestíbulo. Los planos son cada vez más cercanos: desde planos figura a primeros planos. Este proceso de paulatino acercamiento acompaña la tensión de la situación que llega a su ápice en el preciso momento en que George rechaza a Eugene al prohibirle el acceso a la casa (escenas Nº 31k a Nº 31l) y recuerdan la estrategia seguida por Welles para la Escena Nº 12.

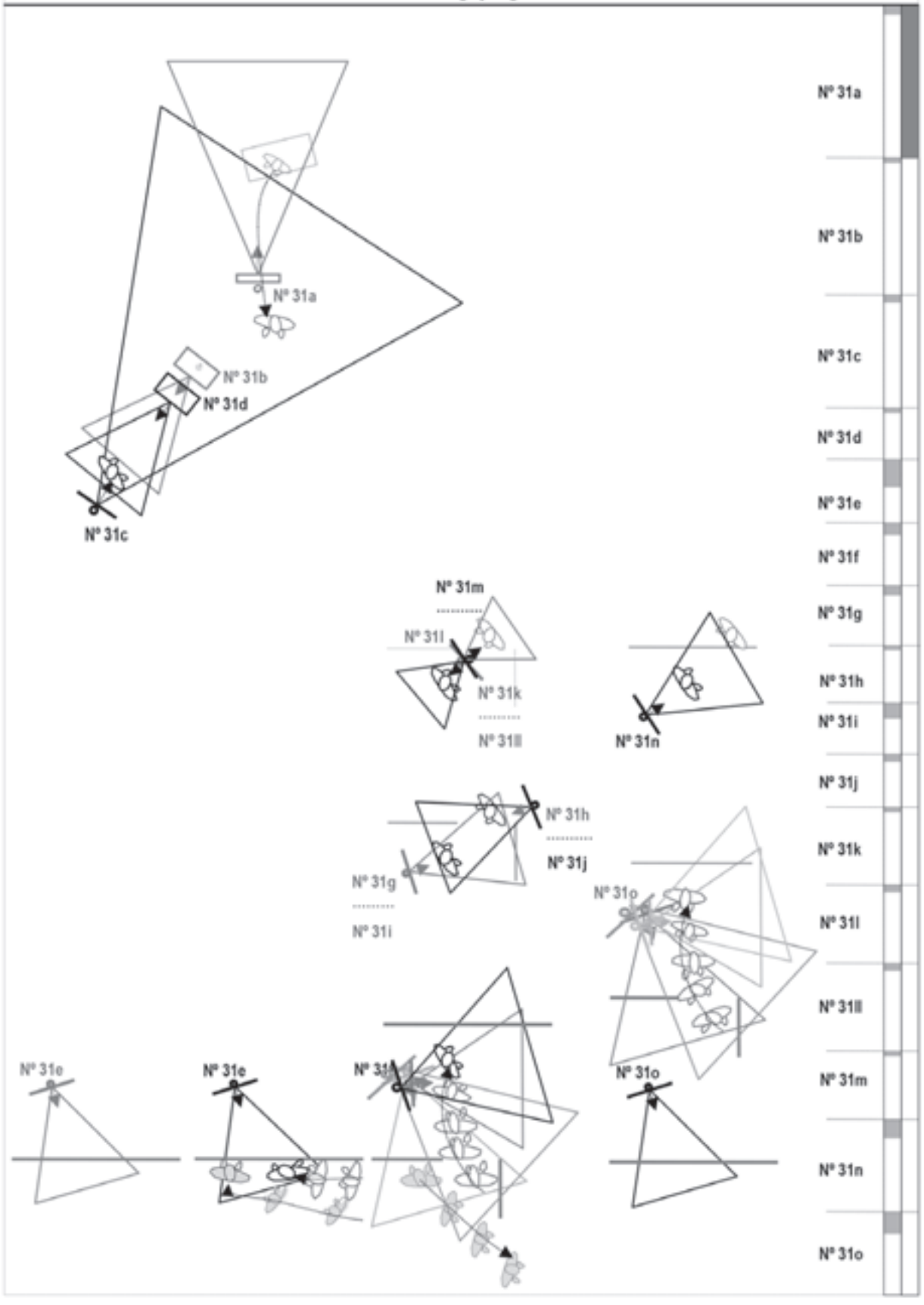
La imagen final —la puerta cancel cerrada— retoma la imagen del comienzo, cuando la mucama acude a abrirle a Eugene. El vestíbulo y la frágil frontera de las puertas de acceso y cancel se vieron reforzados por el centinela George.

La imagen final, que se funde con la primera de la escena siguiente, nos muestra una Isabel prisionera tras la puerta cancel mientras espera pacientemente a su amado Eugene.

Es interesante observar el mapeo del movimiento de la cámara y de uno de los personajes. El doble paneo de la cámara que sigue a George mientras atraviesa el Vestíbulo antes y después de hablar y despedir a Eugene simula el movimiento de la hoja de una puerta batiente que se abre y se cierra. El resto de la secuencia se resuelve con el campo y el contracampo mientras la cámara permanece fija.



Nº 31 **Vestíbulo de la mansión Amberson. George y Eugene.**





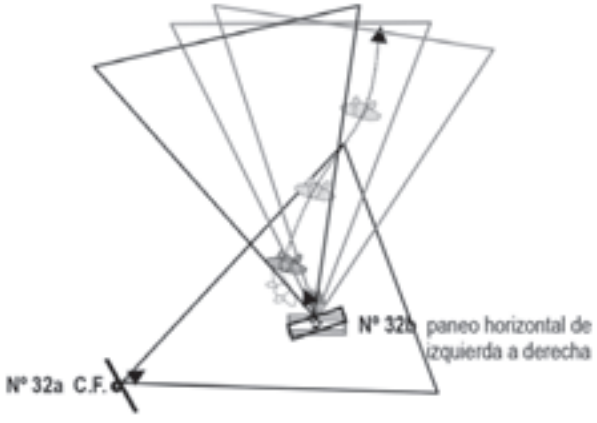
Escena Nº 32	Sala de la mansión Amberson. Isabel espera a Eugene.	11 s

Nº 32a Isabel espera a Eugene en la Sala de la mansión. **5 s**
C.F. horizonte normal. P.F. de una persona sentada. P.F. del personaje.

Nº 32b Finalmente se pone de pie al escuchar la puerta cancel. Se dirige al Hall donde está Jack recién llegado.
C.F. e inmediatamente hace un paneo horizontal de izquierda a derecha para seguir el desplazamiento de Isabel de la biblioteca hacia el Hall. Horizonte normal. C.I. levemente hacia arriba. Desde P.M.C. a P.A. del personaje. 6 s

COMENTARIO

La escena comienza con un lento fundido de la última imagen de la Escena Nº 31 con la Escena Nº 32a. La puerta cancel cerrada del Vestíbulo se superpone con la imagen de Isabel, sentada en el Salón de la planta baja que mira hacia la ventana que da al jardín mientras espera a Eugene, quien ha sido violentamente despedido por George. El lento fundido de imagen, además de permitir pasar de una escena a la otra sin el corte y el montaje brusco, y de expresar el largo tiempo de la espera, muestra a una Isabel prisionera de su hijo en su propia casa. El primer plano de las cortinas de encaje, con que se abre la Escena Nº 32a, contribuye a manifestar la serie de velos sutiles e invisibles que existen entre el espacio interior y el exterior, entre la libertad para obrar de acuerdo a sus sentimientos y las limitaciones que su condición social y familiar le imponen. Manifiestan el grado en el que Isabel está prisionera de su condición de Amberson, dentro de la propia mansión. En esa escena, Isabel es captada desde el exterior, donde están su pensamiento y su corazón. Su sentimiento maternal superará al que siente por quien fue y es el gran amor de toda la vida. La segunda escena muestra a una Isabel ansiosa que se precipita hacia el Hall cuando advierte la llegada de su hermano, posiblemente al suponer que ha llegado Eugene.





Escena Nº 33 **Hall de la mansión Amberson. Jack e Isabel.** **20 s**

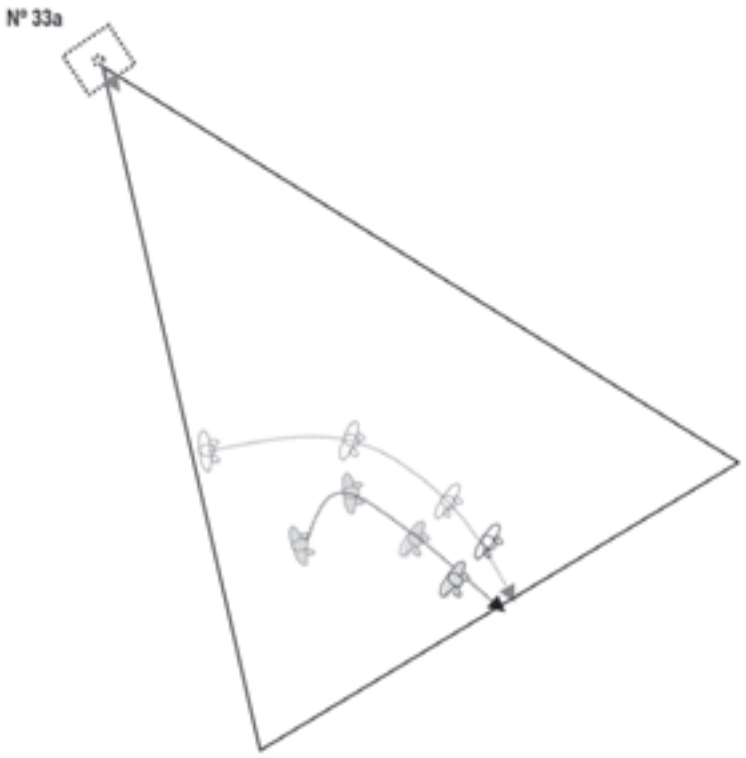
Nº 33a Entra Jack al Hall de la mansión Amberson. Se reúne con Isabel y ambos pasan a la Biblioteca donde Jack explica lo sucedido con Eugene y George. El Hall queda vacío.

C.F. fija desde el segundo descanso de la escalera. Horizonte elevado. Cuadro inclinado hacia abajo (picado). 20 s

COMENTARIO

Jack ha sido enterado de lo sucedido entre Eugene y George por el propio Morgan. Viene a la casa para hablar con Isabel e informarle lo acontecido. Eugene ha venido a buscarla para el paseo prometido, pero George le ha negado el acceso a la casa, no quiso que viera a su madre. La escena se filma desde lejos. No hay diálogo audible. El encuentro se realiza en silencio, y la explicación de lo sucedido requiere intimidad. Ambos hermanos se encierran en la Biblioteca para evitar ser oídos y vistos.

El punto de vista desde la escalera se explica inmediatamente. No sólo la escena requiere intimidad sino que los acontecimientos están siendo vistos por otros dos personajes, George y Fanny que no tienen acceso a la Biblioteca. El espectador, junto con ellos, permanece ignorante de lo que allí dentro acontece. Entonces, se prepara la próxima escena jugada por George y Fanny.

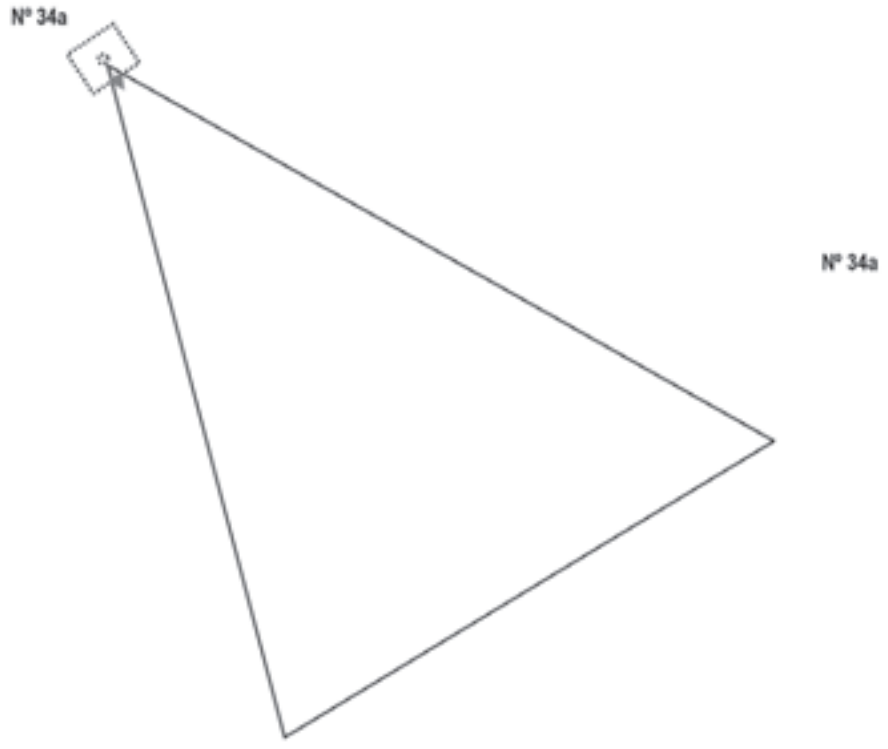




Escena Nº 34 **Hall de la mansión Amberson.** **2 s**

Nº 34a El Hall queda vacío y en silencio una vez que Jack e Isabel entran a la Biblioteca y cierran la puerta.
C.F. fija desde el segundo descanso de la escalera. Horizonte elevado. Cuadro inclinado hacia abajo (picado). **2 s**

COMENTARIO
Es una escena de transición de breve duración. Por un instante el Hall queda en silencio y vacío tras el encierro de Isabel y Jack en la Biblioteca. Inmediatamente, y una vez que se cierra la puerta, la cámara pasa de su posición de C.F. a realizar un paneo vertical hacia arriba para encontrarse, primeramente con George y luego con Fanny, los protagonistas de las secuencias de la Escena Nº 35.





Escena Nº 35 **Escalera de la mansión Amberson. George y Fanny.** **130 s**

Nº 35a El Hall vuelve a quedar vacío luego de que Jack e Isabel se encierran en la Biblioteca. **8 s**
La C.F. desde el segundo descanso de la escalera comienza un lento paneo en dirección vertical ascendente hasta encontrar a George ubicado en el descanso, exactamente enfrente a la cámara, en un nivel superior a ésta. Continúa su movimiento ascendente hasta encontrar en el descanso exactamente por encima de donde está George, a Fanny. El movimiento ascendente de la cámara hace que cambien la posición del horizonte y el cuadro pase de C.I. hacia abajo (picado) a C. I. hacia arriba (contrapicado). P.F. de los personajes.

Nº 35b George y Fanny comienzan a descender la escalera para acercarse al Hall y saber lo que está ocurriendo con Isabel y Jack. Descienden hasta posicionarse en descansos enfrentados. George en el primer descanso y Fanny en el tercero, donde antes estaba ubicado George. Ambos personajes dialogan y discuten acerca de la actitud a seguir.
La cámara inicia un movimiento de paneo alternativo y simultáneo respectivamente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo mientras sigue el desplazamiento de los personajes, siempre desde arriba abajo, hasta quedar nuevamente fija cuando éstos se detienen en sus nuevas posiciones. **15 s**

Nº 35c George y Fanny discuten desde puestos enfrentados. **7 s**
C.F. Horizonte normal. C.I. levemente hacia arriba. P.M.C. de George. P.F. de Fanny.

Nº 35d George decide ir a la Biblioteca para hablar con su madre y su tío. Fanny trata de detenerlo al tiempo que inicia un segundo descenso hasta donde está su sobrino, en el segundo tramo de la escalera. **4 s**
La cámara toma a Fanny de espaldas mientras desciende el tramo de escalera y el descanso. Leve movimiento de paneo de derecha a izquierda. Horizonte alto, la cámara está ubicada en el puesto que ocupaba Fanny. C.I. hacia abajo (contrapicado).

Nº 35e George y Fanny discuten en el segundo tramo de la escalera. En el preciso momento en que éste levanta la voz. Fanny le tapa la boca y le ruega silencio. Le prohíbe que vaya a la Biblioteca mientras lo retiene con sus brazos. **6 s**
La cámara se detiene cuando Fanny llega al puesto de George. C.F. en la misma posición que la escena anterior. C.I. hacia abajo (picado).

Nº 35f Fanny convence a George de no ir a la Biblioteca. Inician el ascenso de la escalera hacia el nivel desde donde partieron. Suben dos peldaños y vuelven a detenerse. Continúa la discusión. **32 s**
La cámara ubicada en el mismo lugar inicia un lento movimiento de paneo de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba para mantener en todo momento a los personajes dentro del encuadre. Luego se detiene cuando Fanny y George se detienen.

Nº 35g Continúa la discusión entre tía y sobrino. George intenta descender a la Biblioteca y, nuevamente, Fanny lo detiene y le pide que deje en paz a su madre. George asciende los últimos peldaños de la escalera y sale del cuadro por la derecha en un primerísimo plano. **56 s**
C.F. con leves movimientos de paneo para acomodarse a las posiciones de George. Horizonte alto. C.I. hacia abajo.

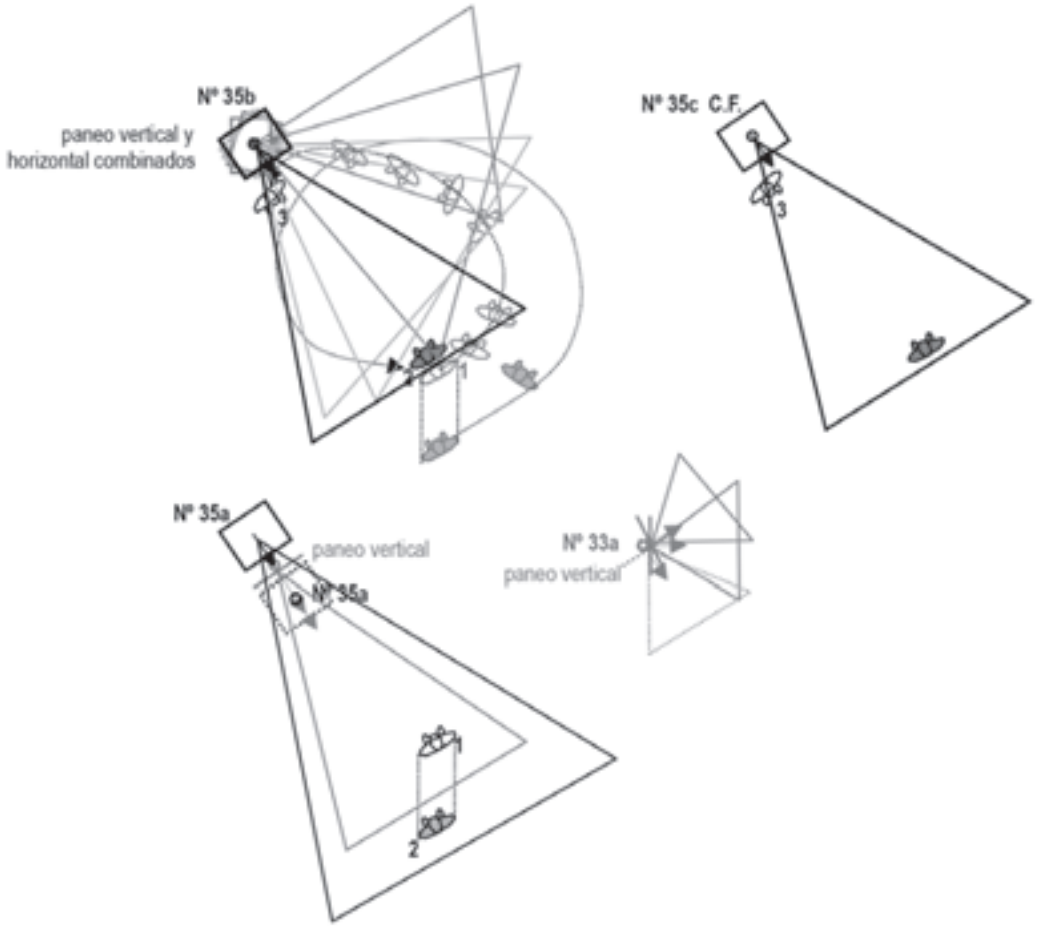
Nº 35h Fanny queda sola en el encuadre. **C.F. Horizonte alto. C.i. hacia abajo.** **2 s**
Lento fundido de imagen a cuadro negro.

COMENTARIO

El episodio se caracteriza por el gran plano-secuencia que se desarrolla en el grandioso escenario de la Escalera de la mansión. En ella los personajes alternan movimientos de descenso y ascenso con estaciones intermedias mientras discuten y pelean por acceder a la Biblioteca, donde Jack pone al tanto a Isabel del motivo por el cual Eugene no se reunió con ella según lo habían planeado. La escalera se transforma, así, en el lugar de la duda, de la acción y de la contradicción.
Es interesante notar que quien comienza a desplazarse y descender la escalera, quien toma la iniciativa del primer descenso, inmediatamente después de un instante de duda, es Fanny y no George. Éste parece ser quien lidera la acción al principio, pero a partir de la escena Nº 35d, es Fanny quien determina los movimientos de su sobrino.
A diferencia de la escena Nº 28, en la que la escalera es soporte de un movimiento en espiral envolvente creado por Fanny que se apodera de los sentimientos de George hasta el límite de arrojarlo a la casa de la Sra. Johnson, en este caso, es escenario de dudas y decisiones que alternativamente se suscitan entre tía y sobrino. Este aspecto se manifiesta en el movimiento de la cámara. Mientras que en la Escena Nº 28, la cámara realiza un movimiento continuo, en ésta, salta desde una ubicación a otra.
De todos modos, y al igual que en la escena mencionada, es Fanny quien termina imponiendo su voluntad a su sobrino.

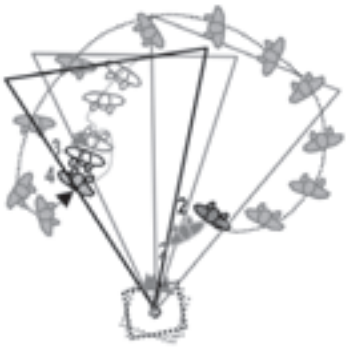


Nº 35 **Hall de la mansión Amberson, Jack e Isabel. Escalera de la mansión George y Fanny.**



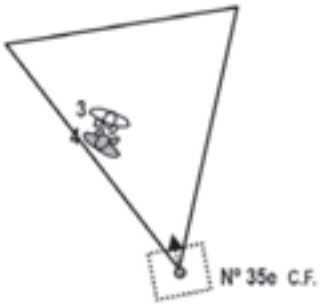


Nº 35 **Hall de la mansión Amberson, Jack e Isabel. Escalera de la mansión George y Fanny.**



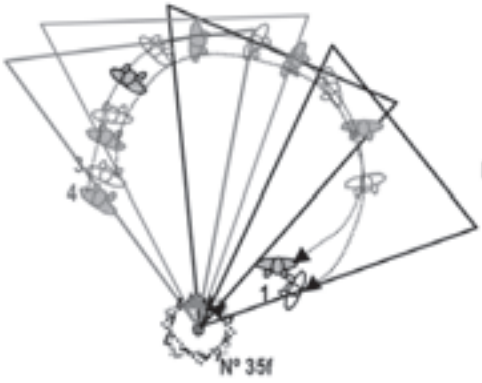
Nº 35d C.F. y paneo horizontal y vertical combinados

Nº 35d



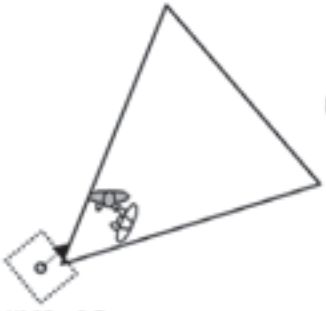
Nº 35e C.F.

Nº 35e



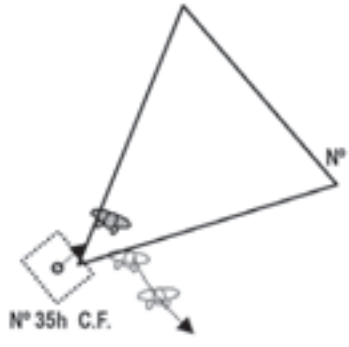
Nº 35f

Nº 35f



Nº 35g C.F.

Nº 35g



Nº 35h C.F.

Nº 35h



Escena Nº 36 **Escritorio de la casa de Eugene Morgan.** **11 s**

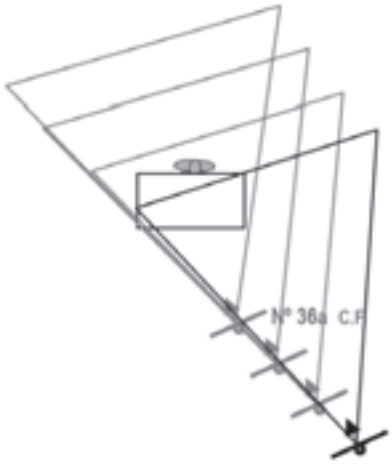
Nº 36a Eugene, sentado en su escritorio, escribe una carta para Isabel en la que explica el encuentro con George y su prohibición de entrar a la casa Amberson para recogerla y salir de paseo. Su voz en over explica el contenido de la carta y lo ocurrido con George en el vestíbulo de la mansión. **11 s**

C.F. Horizonte normal. C.V. Al finalizar la escena, la cámara comienza a alejarse lentamente de Eugene en un movimiento de lento *travelling* de retroceso.

Lento fundido de imagen a cuadro negro.

COMENTARIO

La escena comienza y termina con un fundido de la imagen a cuadro totalmente negro. Transcurre en la penumbra del escritorio de Eugene Morgan. El protagonista parece surgir de la oscuridad y volver a la oscuridad de la cual había salido. En realidad, la escena es anterior, en el tiempo de la historia, a las Escenas Nº 32, 33, 34 y 35 e inmediatamente posterior a la Escena Nº 31. La voz en *off* del propio Eugene Morgan sirve de hilo conductor y nexo entre esta escena y la siguiente, en la que aparece Isabel mientras lee la carta que Morgan le escribió y que le entregó su hermano Jack en la Biblioteca (Escena Nº 33). El lento travelling de retroceso, al final, sugiere el movimiento que hará la carta, de las manos de Eugene a las manos de Isabel. El cuadro negro final parece presagiar el final de la relación entre Eugene e Isabel. Morgan no volverá a ver a Isabel nunca más.



Nº 36a C.F. a lento *travelling* de retroceso

Nº 36a



Escena Nº 37 **Hall de la mansión Amberson. Isabel en la Biblioteca.** **36 s**

Nº 37a El Hall vacío y la puerta cerrada de la Biblioteca donde supuestamente Isabel lee la carta escrita por Eugene y entregada por Jack. Voz en over de Eugene que continúa con la lectura de la carta por él escrita. La escena es continuación de la escena Nº 34a con una diferencia, la imagen está inclinada.

36 s

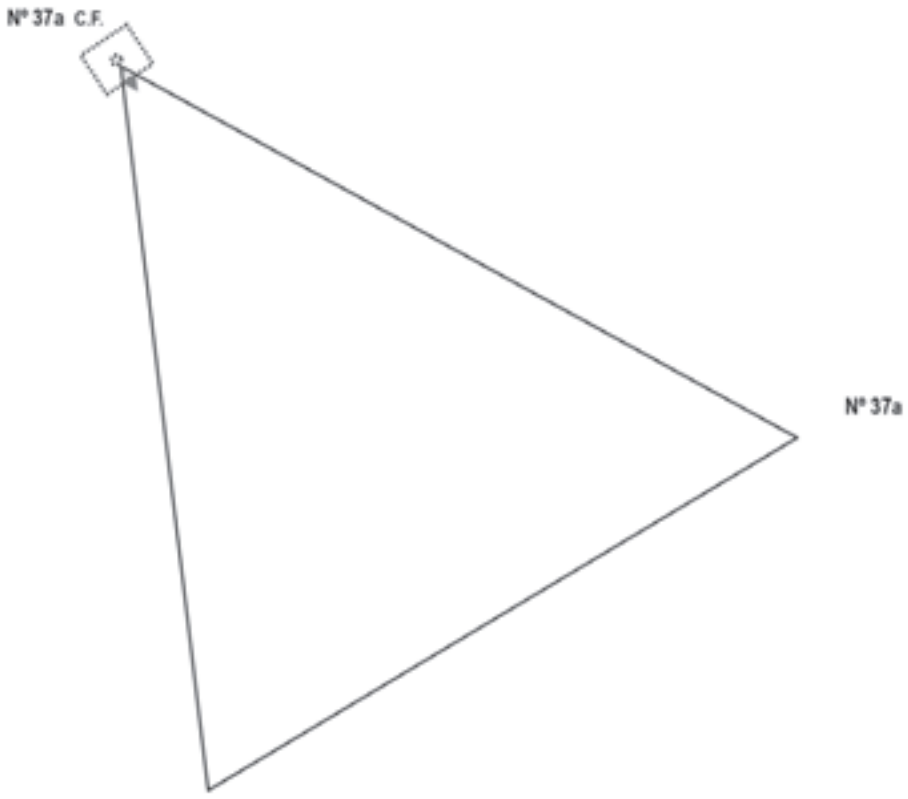
La C.F. desde el segundo descanso de la escalera. Horizonte elevado. Cuadro inclinado hacia abajo en contrapicado.
Lento fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

.....

COMENTARIO

La voz en over de Eugene Morgan, que continúa leyendo la carta que Jack entregó a Isabel, permite comprender esta escena con ausencia visible de algún personaje. Esa voz sirve de nexo entre las escenas anteriores y ésta que reitera la imagen del Hall de la mansión Amberson de la Escena Nº 34a. Una alfombra próxima al umbral del vestíbulo –alfombra que no aparece en otras escenas del filme– junto con la voz en *off* de Eugene Morgan, permite relacionar el tiempo y la secuencia entre las Escenas Nº 31 a Nº 38.

La imagen inclinada del Hall, captada desde la escalera por detrás de los barrotes del pasamano, sugiere el estado de perturbación y dolor en que se encuentra Isabel y Eugene. También el estado de alteración e incertidumbre de los sentimientos de los miembros de las familias Minafer y Amberson como consecuencia de la intriga sembrada por Fanny en el corazón de George. La cámara, ubicada detrás de los barrotes del pasamano de la escalera en el nivel del segundo descanso, sugiere que quien observa el Hall y, más allá, la puerta cerrada de la Biblioteca, es el propio George, quien espera el desenlace de los acontecimientos. George —y con él el espectador— está prisionero de una situación doblemente dolorosa. Su madre viuda está enamorada (y siempre lo estuvo) de su primer gran enemigo, el inventor Eugene Morgan. La imagen fija y distorsionada, sugiere, entre otras cosas, que esa situación permanecerá inmutable.





Escena Nº 38 **Biblioteca de la mansión Amberson. Isabel reflexiona acerca del contenido de la carta.** **66 s**

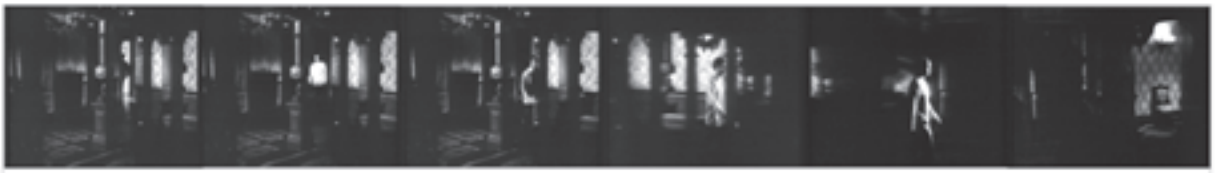
Nº 38a Isabel lee la carta sentada próxima a una ventana por donde entra la luz exterior. **14 s**
C.F. Horizonte normal. C.V. P.M.C. del personaje.

Nº 38b Isabel se incorpora. La voz en over de Eugene continúa revelando el contenido de la carta. **52 s**
La cámara inicia un movimiento de paneo vertical para seguir el movimiento de Isabel cuando se incorpora. Inmediatamente, comienza un movimiento de *travelling* de retroceso a una distancia constante del personaje que avanza P.M.C. Después de recorrer un tramo, se detiene en C.F. mientras el personaje se aproxima a un P.P. A medida que Isabel se aproxima más al cuadro, la cámara realiza un leve movimiento de *paneo* vertical que transforma el C.V. en un C.I. levemente hacia arriba.
Lento fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

COMENTARIO

La escena está filmada en contraluz y en penumbra. Un pálido reflejo de luz exterior contrasta con la profunda oscuridad del interior del espacio donde se encuentra Isabel. Es sombrío y desoladamente triste el contenido de la carta que se le revela lentamente. Ubica a Isabel en una encrucijada en la que deberá optar por su amor y la consiguiente recomposición de su vida o por complacer a su hijo (... *"vivirás tu vida a tu gusto o al gusto de George"* ... dice un fragmento de la carta).
La penumbra del espacio interior acompaña la oscuridad de su alma, su gran dolor ante la renuncia a su felicidad por la felicidad de su hijo. Los planos medio corto del personaje contribuyen a expresar el profundo dolor de Isabel y su íntima y todavía secreta decisión.





Escena Nº 39	Dormitorio de Isabel. George e Isabel dialogan.	142 s

Nº 39a George sale de su dormitorio y se dirige al dormitorio de su madre. **14 s**

C.F. y posterior paneo de izquierda a derecha que sigue el desplazamiento del personaje. P.G. del personaje a P.A.. La cámara vuelve a detenerse en C.F. hasta que George desaparece del cuadro por la derecha. Horizonte normal. C.V.

Nº 39b Isabel, sentada frente al tocador, pregunta a George si leyó la carta que le envió Eugene. George afirma que sí, la leyó. Después de permanecer un instante de pie, George se aproxima a la cama de su madre. **32 s**

C.F.. Horizonte normal. C.V.. P.F. de los personajes.

Nº 39c George, de pie al costado de la cama de su madre, sin mirarla, escucha su pregunta. **2 s**

P.M.C. de George a quien su madre le pide una opinión acerca del contenido de la carta escrita por Eugene.

C.F.. Horizonte normal. C.V.

Nº 39d Isabel. **2 s**

Isabel, mira a George que permanece sin mirarla y continúa el diálogo con su hijo.

P.M.C. de Isabel. C.f.. Horizonte levemente alto. Cuadro levemente inclinado hacia abajo.

Nº 39e George. **8 s**

P.M.C. de George que continúa el diálogo con su madre, ahora gira su cabeza en dirección hacia ella. Mismo encuadre de la escena Nº 39c. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 39f Isabel. **4 s**

P.M.C. de Isabel que continúa el diálogo con su hijo. Mismo encuadre que la escena 39 d. C.F. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo.

Nº 39g George. **2 s**

P.P de George que continúa el diálogo con su madre, indignado por su indiferencia con respecto a lo que "comenta la gente". C.F.. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 39h Isabel. **2 s**

P.M.C. de Isabel que continúa el diálogo con su hijo. Mismo encuadre que la escena Nº39d y Nº 39f. Isabel comienza a incorporarse. C.F.. Horizonte levemente alto. C.I. levemente hacia abajo.

Nº 39i Isabel, se incorpora y queda de pie frente a su hijo. **6 s**

Mismo encuadre que la escena Nº 39b. P.F. de los personajes. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 39j George. **8 s**

P.M.C. de George que continúa el diálogo con su madre. . Mismo encuadre de las escenas Nº 39c y Nº 39e. CF. Horizonte normal. C.V.

Nº 39k Isabel. **2 s**

P.M.C. de Isabel que continúa el diálogo con su hijo. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 39l George. **18 s**

P.M. de George que permanece callado mientras reflexionando sobre lo que le dijo su madre.

Mismo encuadre de las escenas Nº 39c y Nº 39e. Luego de un instante comienza a agacharse y se sienta en la cama confundido. C.F.. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba. Luego la cámara inicia un movimiento de paneo vertical descendente que sigue el movimiento de George hasta detenerse con un horizonte elevado con respecto al de George y un C.I. levemente hacia abajo.

Nº 39ll Isabel. **2 s**

P.M.C. de Isabel. Misma toma de la escena Nº 39i. C.F.. Horizonte normal. C.V.

Nº 39m Isabel y George. Isabel acude a consolar a su hijo. **8 s**

P.F. de los personajes. Isabel de pie en el extremo derecho del cuadro y George sentado en la cama en el margen izquierdo. C.F.. Horizonte normal. C.V. Cuando Isabel se desplaza hacia el lugar donde está su hijo, la cámara inicia un movimiento de *travelling* en diagonal que acompaña el desplazamiento de Isabel y se aproxima a la vez a George. Realiza un pequeño giro hacia la derecha hasta quedar en C.F. George de costado, sentado e Isabel de pie y de frente a la cámara.



Escena Nº 39 **Dormitorio de Isabel. George e Isabel dialogan.**

Nº 39n Isabel y George. **32 s**

Isabel de pie abraza y acaricia a George que permanece sentado en la cama. Le comunica que le escribirá a Eugene en respuesta a su carta y que ella hará un viaje con su hijo.

C.F. en la posición final en la que había quedado en la escena anterior. Horizonte normal. C.V.

Lento fundido de imagen a cuadro negro.

.....

COMENTARIO

La mayor parte de la secuencia se desarrolla en el dormitorio de Isabel Amberson. George acude desde su dormitorio seguramente por solicitud de su madre y no por iniciativa propia para tratar con ella el tema de la relación con Eugene Morgan revelado en las escenas anteriores. La carta enviada a Isabel ha sido leída también por George.

Al entrar en el dormitorio, George permanece unos instantes de pie al borde de la cama de su madre mientras espera ser interpelado por ella. Su actitud expectante demuestra que ha sido llamado por su madre para que acudiera a su dormitorio. Ésta, sentada en el toilet, inicia la conversación y expresa su parecer sobre la relación amorosa con Eugene. También lo hace George. Ambos permanecen en posiciones distanciadas durante todo el diálogo. Incluso George no mira a su madre durante la primera mitad de la conversación, se posiciona casi de espalda a ella, pues el tema que tratan es delicado y doloroso. La mayor parte de la escena está resuelta mediante tomas muy breves de cada personaje en planos medios cortos de primeros planos y mediante el montaje, sin otro recurso más que el corte brusco. Desde sus respectivas posiciones, madre e hijo revelan sus opiniones, sus dudas y sus deseos.

La gráfica del movimiento de cámara expresa el modo espacial en que se desarrolla el diálogo. Es un diálogo íntimo, pero los personajes guardan una cierta distancia que manifiesta respeto y consideración mutuos. No obstante lo profundo y delicado del tema que se trata, no es un diálogo apasionado ni violento. El cuadro se mantiene vertical o apenas inclinado hacia abajo o hacia arriba sólo para mostrar a una Isabel sentada y a un George de pie. Ninguno de los personajes impone su opinión o sus deseos al otro. La abundancia de planos y contraplanos de George e Isabel expresa la intensidad de la conversación y la atención que la madre presta a las reacciones de su hijo, como si buscara adivinar, a través de sus gestos, su pensamiento y sus deseos.

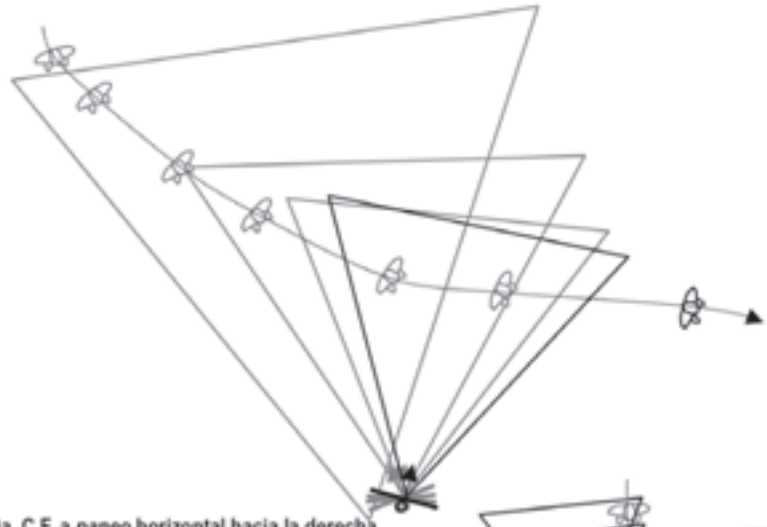
Finalmente, en las dos últimas escenas, Isabel quiebra la distancia que la separa de su hijo. Se aproxima a él, lo abraza y lo acaricia. Manifiesta su decisión con respecto a Eugene. La cámara acompaña este gesto de reconciliación entre madre e hijo. Se aproxima también ella a los personajes mediante un lento travelling de avance. El diálogo, ahora en silencio por parte de George, se hace mucho más íntimo. De las dos opciones que Eugene Morgan le había propuesto en su carta, Isabel opta por satisfacer a su hijo y renunciar al amor de su vida. En la graficación de las dos últimas escenas, se aprecia la unión entre madre e hijo que determina el fin de su separación a causa de Eugene Morgan.

En la secuencia, es Isabel la que toma las dos iniciativas que generan el movimiento. Primero el desplazamiento de George hacia el dormitorio de su madre cuando acude a su llamado (Escena Nº 39a) y luego, su propio desplazamiento para abrazar y consolar a su hijo, una vez que ella tomara la decisión de renunciar a Eugene.

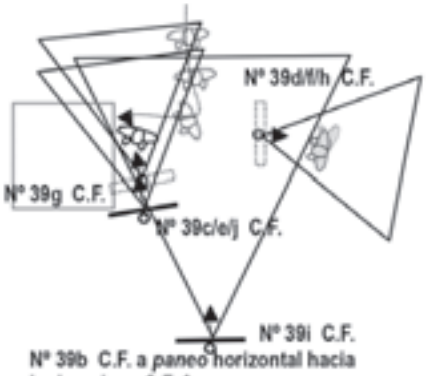


Nº 39 **Dormitorio de Isabel. George e Isabel dialogan.**

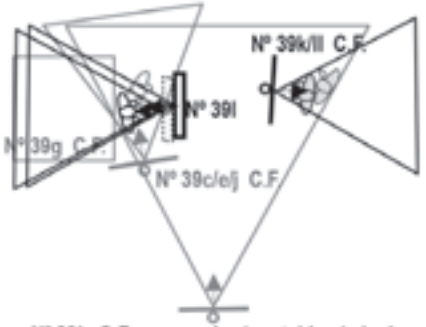




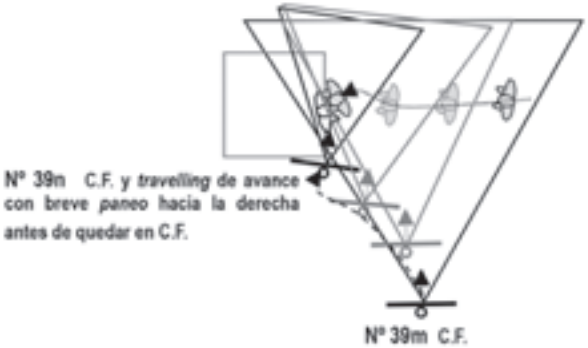
Nº 39a C.F. a *paneo* horizontal hacia la derecha a C.F.



Nº 39b C.F. a *paneo* horizontal hacia la derecha a C.F. 0



Nº 39b C.F. a *paneo* horizontal hacia la derecha a C.F.
Nº 39i C.F.



Nº 39n C.F. y *travelling* de avance con breve *paneo* hacia la derecha antes de quedar en C.F.

Nº 39m C.F.

Nº 39a
Nº 39b
Nº 39c
Nº 39d
Nº 39e
Nº 39f
Nº 39g
Nº 39h
Nº 39i
Nº 39j
Nº 39k
Nº 39l
Nº 39ll
Nº 39m
Nº 39n



Escena Nº 40 **En la calle, Lucy y George se encuentran casualmente.** **214 s**

Nº 40a George y Lucy se encuentran casualmente en la calle de la ciudad. Transitan en sentido contrario. Lucy en dirección a la cámara y George se aleja de ésta. Se saludan. **8 s**
Plano Figura. Plano Americano. C.F. Horizonte normal. De C.V. a C.I. levemente hacia arriba.

Nº 40b Lucy continúa unos pasos y George gira sobre sí mismo para ir a su encuentro. George se aproxima también él a la cámara hasta que ambos quedan ubicados de modo tal que George ocupa el centro mismo del cuadro y Lucy queda aprisionada contra el margen izquierdo. George solicita acompañarla. **8 s**
Plano Figura. Plano Americano. Plano Medio. C.F. Horizonte normal. C.V. A medida que George se aproxima a Lucy y al cuadro, la cámara realiza un leve movimiento de *paneo* horizontal hacia la izquierda y vertical hasta quedar fija para encuadrar a ambos personajes según se describió. El horizonte pasa a ser bajo y el C.I. levemente hacia arriba.

Nº 40c Lucy y George caminan por la calle y continúan el diálogo mientras se desplazan por la calle de izquierda a derecha. Al llegar a la esquina, George le dice que será la última vez que se verán. Ambos personajes se detienen en un Plano Medio Corto. **144 s**
Plano Medio Corto. Cámara en movimiento de *travelling* que sigue el desplazamiento de los personajes y se mantiene a distancia constante de éstos. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba. La cámara se detiene un instante antes que los personajes de modo que éstos se aproximan un poco más antes de detenerse. La cámara realiza un mínimo movimiento de paneo vertical para encuadrar los rostros que se han acercado. C.I. apenas hacia arriba desde la posición que tenía. C.F.

Nº 40d Lucy y George finalizan el diálogo. George se despide indignado ante la indiferencia de Lucy. Lucy que queda sola, parada en la esquina. George, se adelanta hacia la cámara hasta que se detiene, gira hacia Lucy y le dice que es un adiós para siempre. **6 s**
Plano Figura. Plano Medio Corto. La cámara inicia un movimiento de *travelling* en retroceso al tiempo que mantiene una distancia constante a George que avanza hacia el cuadro. Luego se detiene cuando lo hace el personaje. Horizonte normal. C.V.

Nº 40e Lucy y George finalizan el diálogo. George se despide y sale del cuadro por la izquierda. **14 s**
C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 40f Lucy en la esquina, frente a la Farmacia. Lucy se despide de George (ya fuera de campo) y le envía saludos a su madre Isabel. Aparenta indiferencia ante la noticia del viaje de George. **4 s**
Plano Americano de Lucy. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 40g Lucy en la esquina frente a la Farmacia. **6 s**
Primer Plano de Lucy en cuyo rostro se puede percibir la angustia que le produjo la despedida de George. Estuvo fingiendo su indiferencia. Comienza a girar hacia su izquierda. **P.P. C.F. Horizonte normal. C.V.**

Nº 40h Lucy en la esquina frente a la Farmacia. **4 s**
Plano figura de Lucy que gira lentamente en dirección a la Farmacia. Plano Americano de Lucy. C. F. Horizonte normal. C. V.

Nº 40i Lucy y el boticario en la Farmacia. La escena se abre con una imagen del interior de la Farmacia. La puerta abierta en primer plano. Entra Lucy apresuradamente desde la calle. Por delante de la cámara pasa, de izquierda a derecha, la silueta del boticario hasta que se detiene en el extremo derecho del cuadro, frente a Lucy. **C.F. Horizonte normal. C.V.** **10 s**

Nº 40j Lucy y el boticario en la Farmacia. Lucy le pide un medicamento para recomponerse y el boticario se desplaza hacia la derecha del cuadro en busca del medicamento. Al llegar al lugar donde se encuentra el frasco correspondiente, se detiene y lo toma, se da vuelta hacia Lucy y por su expresión de sorpresa, se sugiere que Lucy se ha desvanecido. **10 s**
De la posición fija de la escena anterior, la cámara inicia un *paneo* de izquierda a derecha que sigue el desplazamiento del boticario hasta detenerse cuando éste se detiene. Horizonte normal. C.V.
Fundido de imagen a cuadro negro.

COMENTARIO

La secuencia comienza con el encuentro casual de Lucy y George en una calle de la ciudad. Ambos transitan en sentidos opuestos. Se cruzan, se saludan y se detienen. George va al encuentro de Lucy y comienzan a caminar juntos en la dirección que llevaba Lucy, lo que demuestra la intención de George de acompañarla.
El diálogo que inician luego del saludo retoma el tema de la secuencia Nº 25 en la que George pretendía que Lucy le diese una respuesta con respecto a su propuesta de matrimonio. En la escena Nº 40b George, ubicado en el centro del encuadre, aprisiona a Lucy contra el margen del cuadro para exigirle esa misma respuesta ante la inminente partida con su madre para Europa, lo que parece no conmover a Lucy
La escena Nº 40c podría paragonarse con la Escena Nº 25.



Escena Nº 40 **En la calle, Lucy y George se encuentran casualmente.** **214 s**

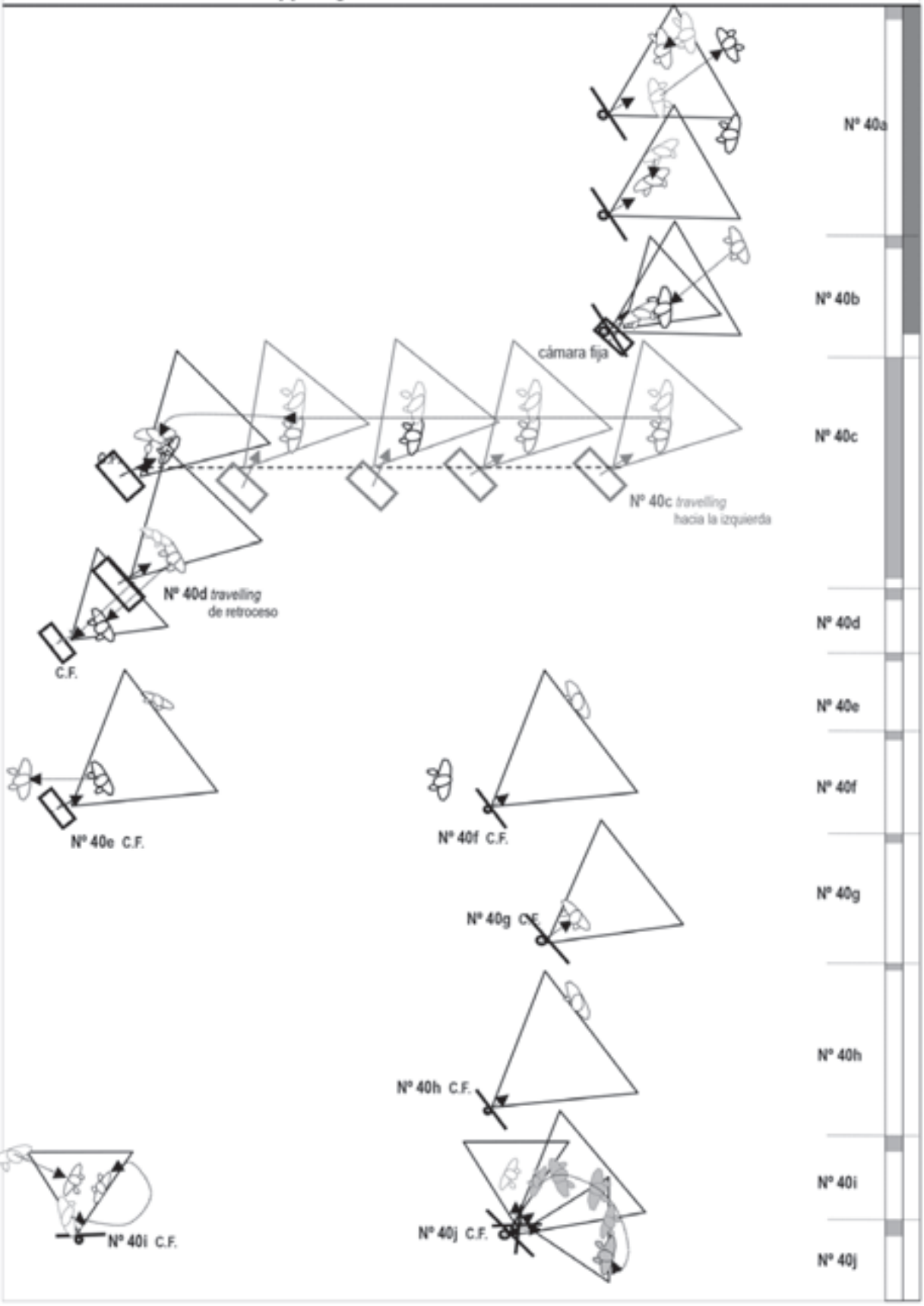
No obstante, existe una diferencia con respecto al movimiento de la cámara. A diferencia de la Escena Nº 25, en la Escena Nº 40, la cámara no coquetea con los personajes mientras trata de ganar una posición para captar una respuesta de Lucy ante los requerimientos de George. En esta escena Nº 40, la cámara se mantiene en un emplazamiento firme, a una distancia constante de los personajes que se desplazan, no obstante realice un *travelling* de retroceso. La imagen adquiere un carácter de gran seriedad y solemnidad, propio de una situación que no promete una posibilidad de cambio o una solución satisfactoria, ya que las respuestas de Lucy manifiestan una aparente indiferencia ante la partida de George.

Ambos se muestran seguros en sus respectivas posturas.

Si bien el encuentro es casual (aunque deseado por ambos), es George quien toma la iniciativa de reunirse con Lucy y dialogar con ella de acuerdo a su interés en la propuesta de matrimonio. Quien inicia el movimiento y lo comanda es George. Es él quien también decide finalizarlo, despedirse para siempre de Lucy, y salir del encuadre. Es interesante observar que George y Lucy se desplazan en dirección opuesta (de derecha a izquierda) y por la misma calle que lo hicieron en la Escena Nº 25, como si deshicieran un camino que estaban construyendo para no retomarlo jamás, y volver al punto de comienzo.



Nº 40 **En la calle Lucy y George se encuentran casualmente.**





Escena Nº 41 **Mansión de Eugene Morgan. Un cochero, Lucy, Jack y Eugene.** **146 s**

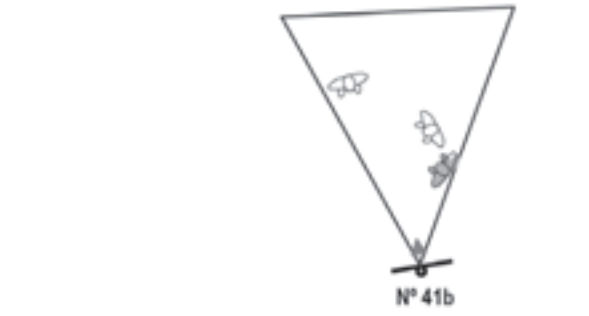
Jack llega a la nueva casa de Eugene a visitarle, invitado por éste y acompañado de Lucy. La escena comienza con un fundido de imagen.

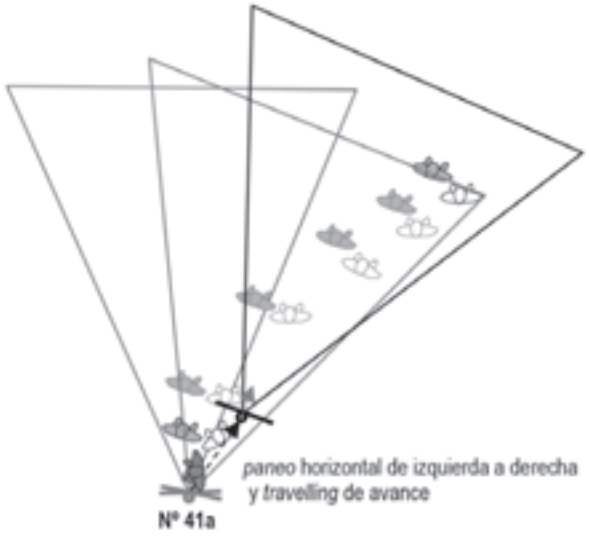
Nº 41a Exterior de la casa de Eugene. Jack y Lucy descienden del coche y se dirigen hacia el acceso de la casa. Jack acaba de llegar de París y trae noticias de Isabel y de George. **16 s**
La cámara realiza un mínimo movimiento de *paneo* y de acercamiento a los personajes que descienden del automóvil y pasan de un primer plano a un plano general.
Fundido con la imagen de la escena siguiente

Nº 41b Sala de la casa de Eugene. Eugene, Jack y Lucy. **130 s**
Jack y Lucy conversan con Eugene sobre el viaje y el estado de salud de Isabel. Los tres personajes están sentados.
C.F. Horizonte normal. C.V.
Fundido de imagen a cuadro negro total.

COMENTARIO

La escena sirve para retomar el tiempo de la historia que ha sido elidido desde el anuncio del viaje a Europa que le hiciera George a Fanny (Escena Nº 40). También la secuencia permite conocer la mansión de Eugene y deducir la prosperidad de su posición económica.
Se anuncia la enfermedad de Isabel, y el regreso inminente de George y su madre a los Estados Unidos.
El espectador asiste a estos acontecimientos desde una focalización correspondiente a la de observador silencioso que toma conocimiento de los hechos, así como lo hacen otros personajes.
Los movimientos de la cámara y de los personajes se manifiestan en una atmósfera de gran sobriedad y solemnidad.









Escena Nº 42 **Estación FFCC. Regreso de Isabel y George de Paris. Jack, Fanny, George e Isabel.** **32 s**

George e Isabel regresan de Europa. Isabel gravemente enferma. Jack y Fanny los esperan en la Estación del FFCC.

Nº 42a Isabel en los brazos de George, gravemente enferma, es subida por éste y por Jack a un coche de caballos.
Cámara con movimiento de paneo irregular que sigue los movimientos de George con su madre en brazos hasta que suben al coche ayudados por Fanny y Jack. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba. 4 s

Nº 42b Isabel, George, Fanny y Jack parten en el coche. **8 s**
C.F. ubicada fuera del carro con primer plano del interior en donde se ubican Isabel y sus acompañantes. El carro parte pero la cámara permanece fija. El carro pasa, bruscamente, de un primerísimo plano a un plano general. La cámara manifiesta un mínimo movimiento de paneo para seguir el recorrido del carro. Luego queda fija. El carro se aleja.

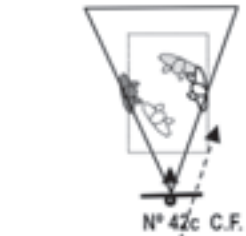
Nº 42c Isabel, George, Fanny y Jack parten en el coche. Isabel comenta acerca de los cambios sufridos por la ciudad.
C.F. ubicada fuera del carro con primer plano del interior en donde dialogan Isabel y sus acompañantes. Horizonte normal. C.V. 20 s

Fundido de imagen a cuadro negro total.

COMENTARIO
La secuencia es breve, apenas 32 segundos. Isabel debe ser transportada con urgencia a su casa debido a su delicado estado de salud. El mapa de movimientos de personajes expresa la forma envolvente y protectora con la que los familiares rodean a Isabel, al tiempo que le prodigan cuidados. El contacto con la ciudad es visual. Desde las ventanas del coche se ve una ciudad extraña a la que Isabel hace referencia. Toda la secuencia está filmada con un fuerte carácter de apremio, privacidad y recogimiento.



Nº 42 **Estación FFCC. Regreso de Isabel y George de Paris. Jack, Fanny, George e Isabel.**

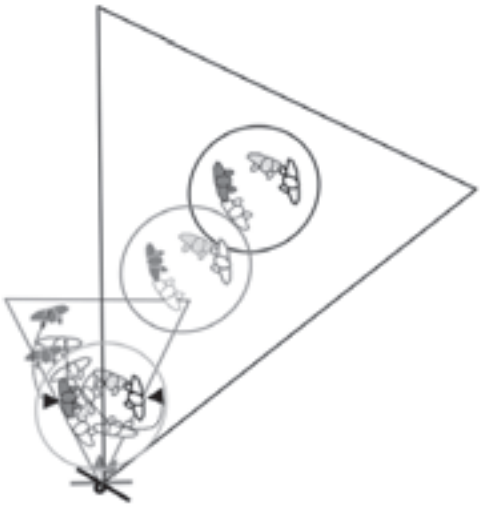


Nº 42c C.F.

Nº 42c

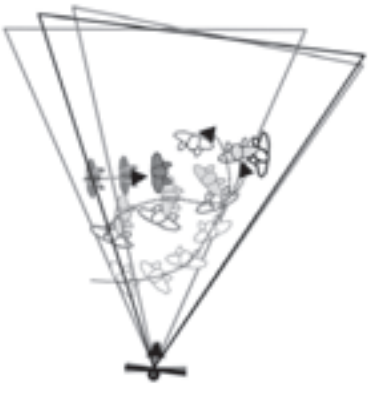


Nº 42c C.F.



Nº 42b

Nº 42b C.F. y *paneo* hacia la derecha



Nº 42c

Nº 42a



Escena Nº 43 **Hall y Escalera de la mansión Amberson. Sam, George, Eugene, Fanny y Jack.** **100 s**

Eugene va a visitar a Isabel a su casa. Isabel, gravemente enferma, yace en su dormitorio.

Nº 43a Eugene de pie en el Hall de la mansión Amberson junto a la puerta de acceso. **5 s**
P.F de Eugene. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 43b Eugene de pie es recibido por Sam. Sam ingresa al cuadro por el margen derecho del encuadre. Sam le comunica a Eugene que George lo recibirá a la brevedad. **5 s**
P.F. de ambos personajes. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 43c Eugene de pie, Sam se retira. Sam atraviesa el cuadro en diagonal desde la derecha hacia la izquierda. Pasa por delante de Eugene y se aproxima a la cámara. **10 s**
P.F. de Eugene. C.F. Horizonte normal. C.V. Inmediatamente después de que Sam comienza a desplazarse, la cámara se aproxima lentamente a Eugene en un movimiento de *travelling* de avance frontal (perpendicular al plano de fondo de la puerta cancel).

Nº 43d Eugene comienza a desplazarse desde su posición hacia el pie de la escalera en donde se reunirá con George.
P.M. La cámara comienza a hacer un movimiento de *travelling* para acompañar el desplazamiento de Eugene de izquierda a derecha hasta llegar al pie de la escalera. Horizonte normal. C.V. **10 s**

Nº 43e Eugene y George al pie de la escalera. Ingresa en el cuadro, por la derecha, George, que se reúne con Eugene, quien expresa el motivo de su visita. Esta vez está decidido a ver a Isabel. **10 s**
P.M. de ambos personajes. C.F. Horizonte normal. C.V. la cámara se detiene en el momento en que George se posiciona en su puesto.

Nº 43f En el momento en que Eugene insiste que verá a Isabel aunque se lo impida George, comienza a desplazarse hacia el primer tramo de la escalera. Llega a subir los dos primeros escalones. Fanny (sólo visible por una parte de su cuerpo) entra en el cuadro al tiempo que desciende por la escalera, en el fondo del cuadro. **5 s**
P.M. de Eugene P.P. de George que queda al pie de la escalera. Cámara con movimiento de *paneo* horizontal de izquierda a derecha que sigue el desplazamiento de Eugene. Horizonte normal. C.V. Inmediatamente se aproxima a los dos personajes y hace un movimiento de paneo vertical para seguir el ascenso interrumpido de Eugene.

Nº 43g Fanny desciende la escalera hasta reunirse con Eugene y George. Anuncia a Eugene la gravedad de Isabel y le ruega que no suba a verla. La escena finaliza con la voz *en off* de Jack que, desde un nivel superior, reafirma la solicitud de Fanny.
C.F. Horizonte bajo (normal a la altura del horizonte visual de George). C.I. levemente hacia arriba para encuadrar a Fanny y Eugene que están apoyados en planos superiores. **20 s**

Nº 43h Fanny, George y Eugene al pie de la escalera. Conforme se siente la voz en off los tres personajes miran hacia arriba. **5 s**
La cámara comienza un movimiento de paneo en diagonal, de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha (combinación de ascenso y giro horizontal) hasta encontrar la figura de Jack en el segundo descanso de la escalera. El cuadro se transforma en cuadro levemente inclinado hacia arriba debido a que la cámara ha permanecido fija en su posición y con un horizonte alto.

Nº 43i Eugene (P.P.) al pie de la escalera y Jack en el segundo descanso. Jack (P.F.)queda en el centro del encuadre y Eugene (sólo se ve su cabeza) queda en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, exactamente por debajo de Jack que aparece de cuerpo entero. Una de las esculturas del remate del pasamanos de la escalera observa impasible el diálogo. Cuando Jack termina su alocución se sienten los sollozos de Fanny fuera de campo. **5 s**
C.F. Horizonte normal de George. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 43j Fanny, George y Eugene. Al finalizar la alocución de Jack, Eugene se vuelve hacia Fanny que continúa sollozando. **5 s**
La cámara realiza un movimiento de *paneo* que sigue el movimiento de Eugene hacia Fanny. Se deshace el *paneo* anterior y se retoma el encuadre de la escena Nº 43h. Horizonte normal. C.V.

Nº 43k Fanny George y Eugene. George comienza a subir lentamente la escalera y pasa entre Fanny y Eugene.
P.M. de los personajes. C.F. Horizonte normal de George. C.V. **15 s**

Nº 43l Mientras George sube lentamente la escalera, Eugene gira sobre sí mismo y comienza a retirarse lentamente. Deja a Fanny sola que llora en el centro de la escalera. Al ver que Morgan no se inmuta por su llanto, lo incrementa. Pero nadie acude a consolarla. **5 s**
La cámara inicia un breve movimiento de paneo **y luego de *travelling* de retroceso que siguen los movimientos de descenso y desplazamiento de Eugene hacia la puerta de entrada, en el Vestíbulo.** Fundido de imagen con la de la escena siguiente.

Nº 43 **Hall y Escalera de la mansión Amberson. Sam, George, Eugene, Fanny y Jack.**

COMENTARIO

La secuencia se desarrolla en un solo plano-secuencia de duración media (100 segundos). Su planteo es directo, claro y conciso. Los movimientos de cámara y de los actores son sobrios y discretos, transmiten el espíritu de congoja que posee la familia.

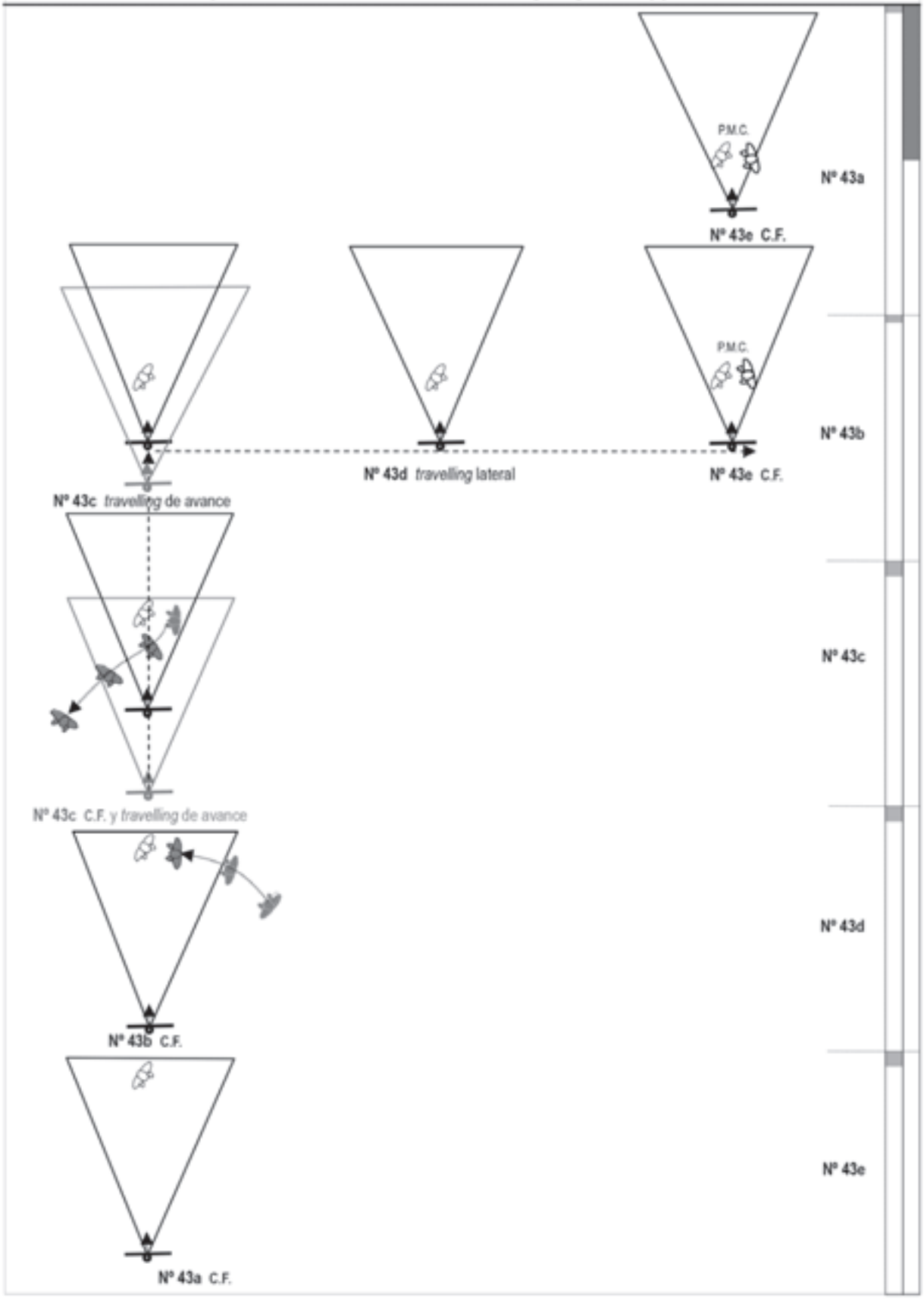
Una vez más, la Escalera es el escenario de las tomas de decisión drásticas y de las iniciativas de un personaje que son frustradas por otro. También es el lugar de la duda y de la coacción.

George no duda en prohibir a Eugene que vea a su madre. Es terminante en sus órdenes, mientras que Fanny y Jack son más políticos en sus órdenes, aunque realmente persuasivos. Eugene se siente obligado a ceder en sus intenciones de ver a Isabel. Eugene, suspendido en el peldaño de la Escalera, duda acerca de la conducta a seguir. Detiene su marcha hacia la planta superior, así como la estatuilla de bronce del pasamanos detuvo, para siempre, su paso. Eugene no volverá, jamás, a ver a Isabel con vida.

Fanny llora amargamente. Su dolor se explica doblemente. Por un lado, la muerte inminente de su cuñada; por otro, no recibe el consuelo de Eugene que se aleja de ella obsesionado por la imagen de Isabel, a quien, una vez más, no ha podido ver.

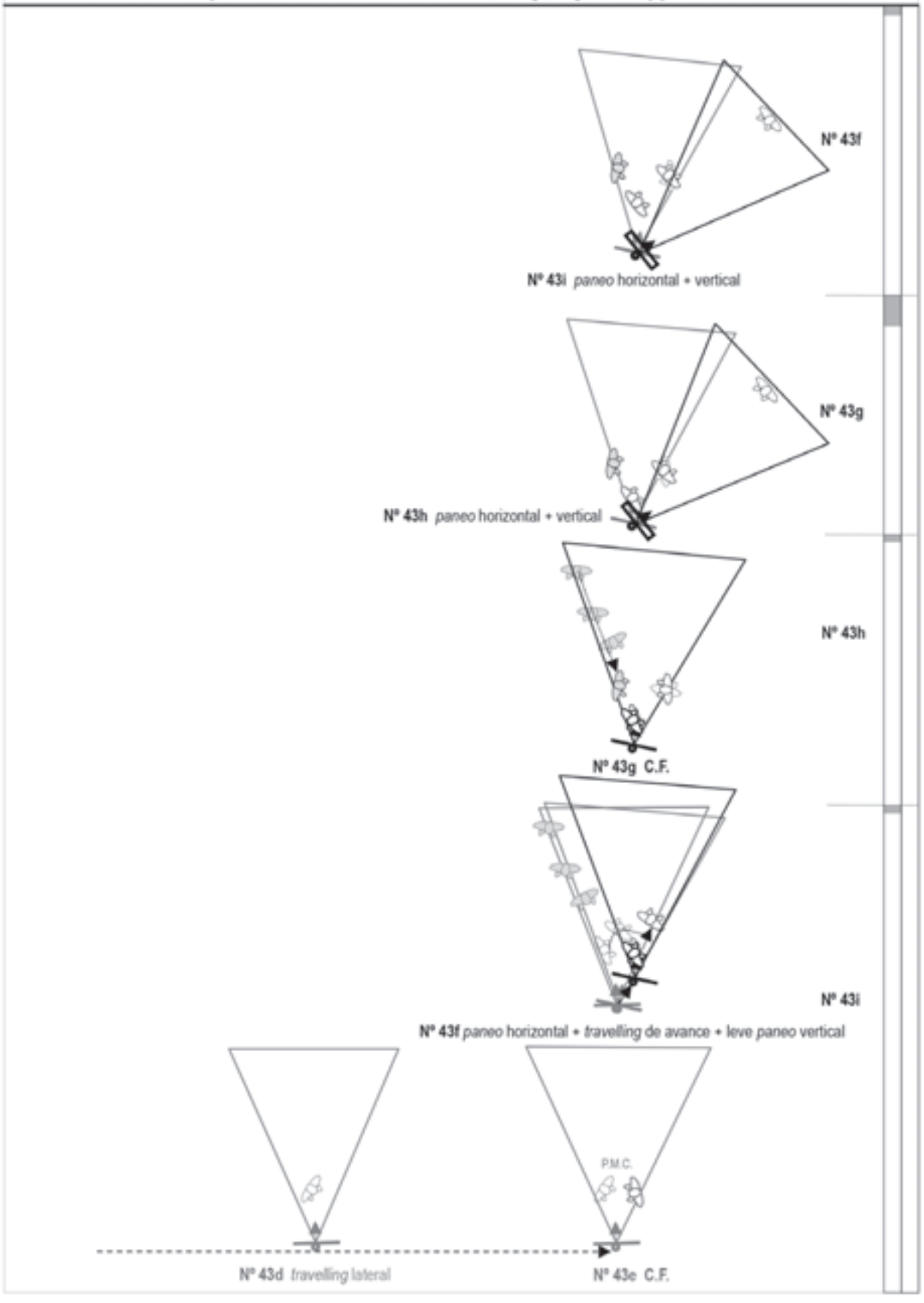


Nº 43 **Hall y Escalera de la mansión Amberson. Sam, George, Eugene, Fanny y Jack.**



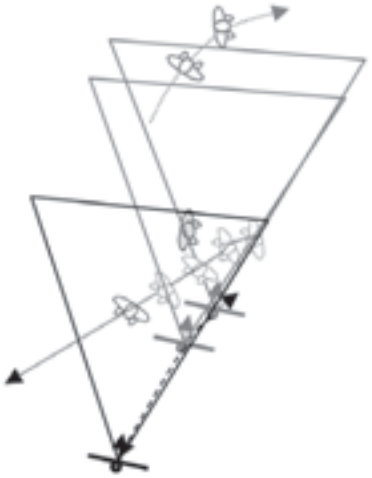


Nº 43 **Hall y Escalera de la mansión Amberson. Sam, George, Eugene, Fanny y Jack.**



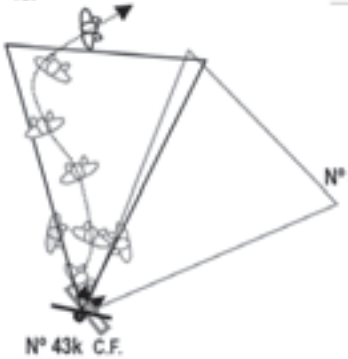


Nº 43 **Hall y Escalera de la mansión Amberson. Sam, George, Eugene, Fanny y Jack.**



Nº 43j

Nº 43l



Nº 43k

Nº 43k C.F.



Nº 43j *paneo* horizontal + vertical

Nº 43l



Nº 43i *paneo* horizontal + vertical



Escena Nº 44	Primer piso de la mansión Amberson. Isabel agoniza.	26 s

Nº 44 George ve alejarse a Eugene desde la ventana de su dormitorio

Nº 44a Desde una ventana del primer piso, George observa a Eugene mientras atraviesa el jardín de la casa Amberson después de haber sido despedido por él, por Fanny y por Jack. **4 s**
La cámara situada en el exterior encuadra la ventana de un interior iluminado en la que se recorta, tras las cortinas, la silueta de George. Horizonte bajo. C.F. Horizonte bajo. C.I. hacia arriba (contrapicado).

Nº44b Desde una ventana del primer piso, George observa. **6 s**
Ahora la cámara está dentro de la habitación y encuadra la ventana hacia el exterior. En los cristales se refleja el rostro de George que permanece de espaldas a la cámara. A lo lejos se ve a Eugene que se retira de la mansión Amberson mientras atraviesa el jardín. C.F. Horizonte levemente elevado según el horizonte visual de George. C.I. inclinado hacia abajo (contrapicado) según la imagen de Eugene.

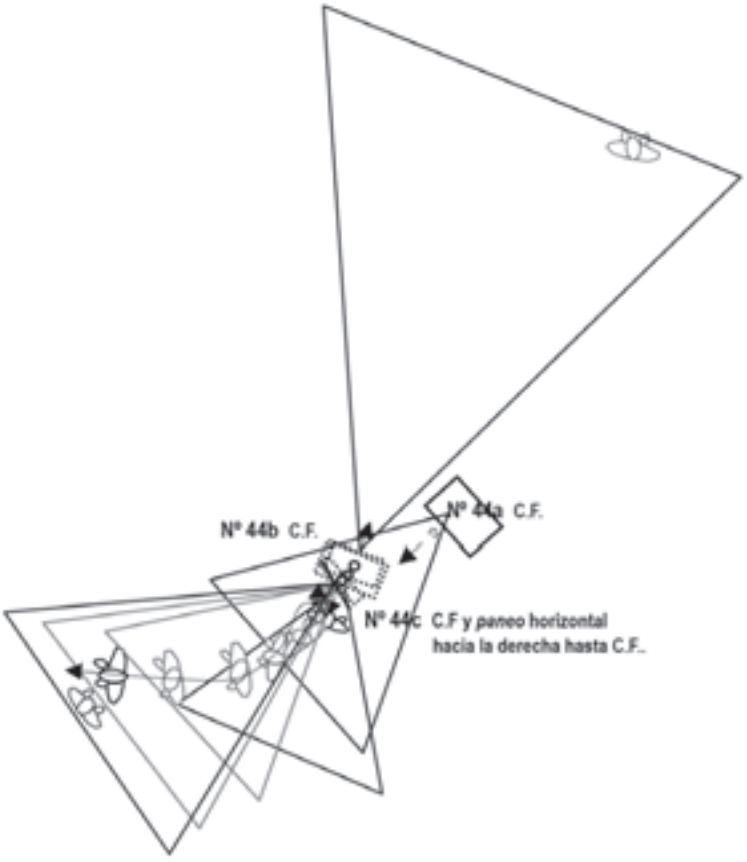
Nº44c George. **4 s**
La voz en off de la enfermera solicita la presencia de George en el dormitorio de su madre. George gira su cabeza en dirección de la voz, y comienza a desplazarse hacia la enfermera.
Contracampo de la escena anterior. C.F. Horizonte levemente elevado. C.I. hacia abajo.

Nº44d George y la enfermera. **12 s**
George se aleja de la ventana hacia el dormitorio de su madre. Aparece en el encuadre la enfermera en el fondo del cuadro.
La cámara comienza un movimiento de paneo hacia la derecha que sigue el recorrido de George hasta C.F. cuando la enfermera y George quedan en el centro del encuadre.

COMENTARIO

La escena reitera las tres primeras imágenes de la secuencia Nº 31 (Escenas Nº 31a, 31b y 31c) con algunas diferencias. En esas escenas, George observaba la llegada de Eugene desde una ventana próxima al vestíbulo de la mansión Amberson. En la escena 44a, lo observa mientras se retira desde una ventana del primer piso, después de que Eugene intentara visitar a una Isabel agonizante. Las escenas de la secuencia Nº 31 se desarrollaban de día, las de la secuencia Nº 44 se desarrollan de noche. En la Escena Nº 31c, la cámara se ubicaba en el interior de la mansión y mostraba a Eugene que atravesaba el jardín para acceder a la mansión Amberson. George, captado en un plano medio corto y de espalda, observaba desde la ventana esa llegada. En esta secuencia nocturna, la Escena Nº 44b muestra el rostro de George reflejado en el cristal de la ventana mientras observa la retirada de Eugene, en tanto que el propio George está fuera de campo. Las condiciones de iluminación son diferentes en ambas secuencias. Mientras que durante el día, es el espacio exterior el que está más iluminado, y difícilmente podría verse la imagen reflejada de una persona que estuviese en el interior más oscuro, ahora, es el exterior el que se encuentra en la oscuridad, y el interior está iluminado artificialmente; esta situación facilita el reflejo sobre el cristal. El vidrio adquiere aquí su doble cualidad, es transparente y reflejante a la vez (refracta y refleja). Esta sutil variación entre las Escenas Nº 31c y Nº 44b debe explicarse como algo más que una distinción de tiempo, entre el día y la noche, para no confundir al espectador. En el primer caso, el espectador ve, simultáneamente, a Eugene Morgan mientras se aleja y a George, de espalda con su mismo plano de horizonte. El horizonte del espectador coincide con el de George. El espectador es el observador omnividente que se suma a la omnipotencia de un George ofuscado por las circunstancias, pero que aún las puede controlar. En esa secuencia, es la voluntad del joven quien comanda la acción y el movimiento.
En esta oportunidad (Escena Nº 44b) la cámara se ubica en un punto de vista por encima del plano de horizonte de George de modo que también a él lo vemos desde arriba. Si se observa con detenimiento, sus ojos no miran hacia Eugene sino que miran hacia arriba, hacia el espectador, como si buscara su complicidad o su perdón por el acto que termina de cometer. Tal vez, advierta que la decisión que acaba de tomar –la de no permitir que Eugene vea a su madre– fue un error irreparable. Ya no es el joven arrogante, soberbio que todo lo domina. Es un ser reflexivo que comienza a ser consciente de que sus actos pueden llegar a perjudicar a otros.
La imagen reflejada de George en el cristal de la ventana, superpuesta a la real de Eugene que se retira de la mansión de los Ambersons, expresa un doble fracaso, el de Eugene, en su intento de ver a Isabel y el de George, en cargarse con una culpa que jamás se perdonará. El espectador, vidente silencioso, es testigo de la transformación que se está produciendo en el interior del joven arrogante y prepotente.
La comparación con la Escena Nº 31 sirve para comprender un ciclo que se cierra definitivamente, el del amor entre Eugene e Isabel. Ciclo que se re-abre, esperanzado, en la Escena Nº 31 y que se cierra, para siempre, en esta Escena Nº 44.

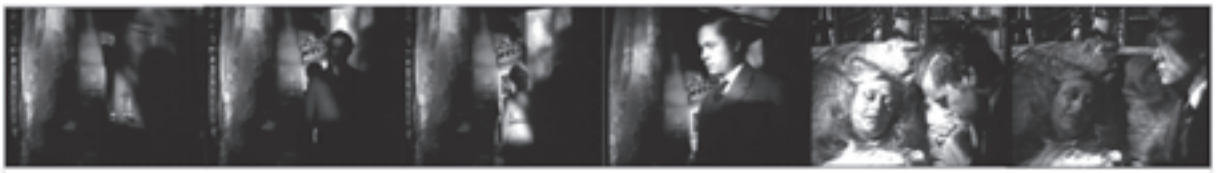
Nº 44 **Primer piso de la mansión Amberson. Isabel agoniza.**



Nº 44a

Nº 44b

Nº 44c



Escena Nº 45	Dormitorio de Isabel Amberson.	52 s

Nº 45 George y su madre enferma.

Nº 45a George accede al dormitorio de su madre. George abre la puerta del dormitorio y accede. La enfermera accede detrás de él. **12 s**

La cámara fija está ubicada en el interior del dormitorio de Isabel. Horizonte bajo (supone el horizonte de una persona acostada en la cama). C.I. hacia arriba. Luego de acceder George, la cámara realiza un movimiento de *paneo* descendente que sigue el movimiento del joven Amberson que se arrodilla junto al lecho de su madre.

Nº 45b George y su madre inician un largo diálogo. Isabel pregunta a George si está bien, si comió, si no tomó frío, preocupaciones propias de una madre. Luego pregunta por Eugene y le dice que le hubiese gustado verlo una vez más. La sombra de una cortina que se corre anuncia el fin del diálogo y de la vida de Isabel. **40 s**

C.F. Horizonte levemente por sobre el horizonte visual de George. C.I. levemente hacia abajo.

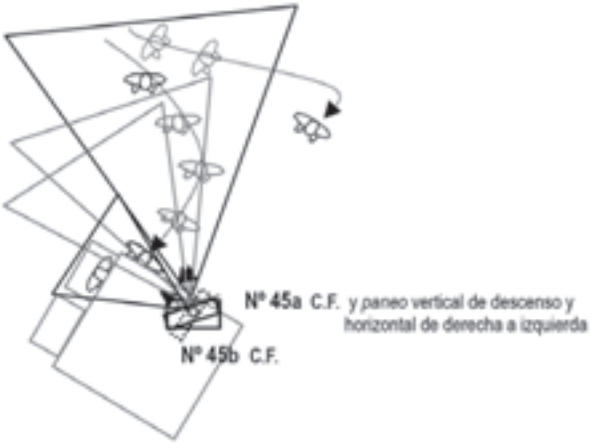
Fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

.....

COMENTARIO

Es interesante el modo en que se ubica la cámara al comenzar la escena.

Como un guardián celoso de su amo, la cámara se posiciona en el interior del dormitorio desde donde espera la llegada de George. Cuando éste accede, la cámara lo acompaña hasta donde está Isabel, y junto con ellos participa del íntimo y sobrecogedor diálogo entre madre e hijo.



Nº 45a

Nº 45b



Escena Nº 46	Dormitorio de George.	18 s

Nº 46 En el dormitorio, George y el Mayor esperan.

Nº 46a El Mayor Amberson se despierta angustiado. Se incorpora como si presintiera el final de Isabel y camina hacia la cámara y hacia George, quien pasa, ràpidamente, de izquierda a derecha por delante suyo. **10 s**

La escena comienza con la C.F. y P.M.C. del Mayor recostado en la cama del dormitorio de George. C.I. hacia abajo. Inmediatamente comienza un movimiento de travelling de retroceso que sigue el movimiento de avance del Mayor. Horizonte elevado. C.I. hacia abajo. Cuando el Mayor se incorpora, la cámara gira sobre el eje horizontal, el horizonte se hace normal y el cuadro vertical.

Nº 46b El Mayor Amberson sale de la habitación e ingresa Fanny que se abraza a George. Isabel ha muerto.

La cámara inicia un movimiento de paneo horizontal de izquierda a derecha mientra sigue el desplazamiento del Mayor en P.P. que sale del dormitorio de George en el preciso momento en el que ingresa Fanny, quien abraza a su sobrino. Allí la cámara se detiene en C.F. Fanny queda en el centro del cuadro, de frente a la cámara y George, de espaldas, ambos abrazados. Horizonte normal. C.V. P.M.C. de los personajes.

8s

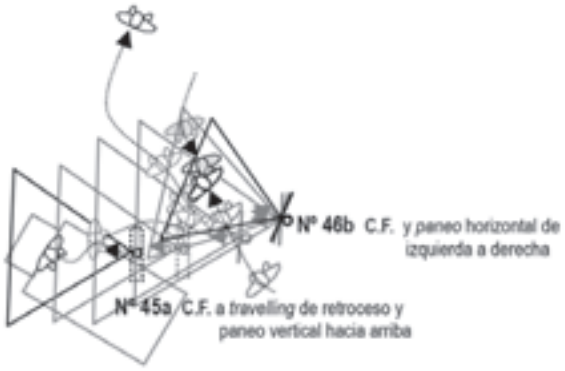
Largo fundido de la imagen, pasando por el cuadro en negro, con la imagen de la escena siguiente.

COMENTARIO

La secuencia comienza con un fundido de imagen de la última escena de la secuencia anterior (Escena Nº 45b) y la primera de ésta (Escena Nº 46a). Significativamente, la imagen última de Isabel que agoniza se superpone a la de su padre que sueña lo que parece ser una pesadilla. De pronto, un ruido, un llanto o una intuición repentina lo despierta. El fundido de imagen sugiere el ensueño del Mayor Amberson, la pérdida de uno de los seres más queridos; también, uno de sus grandes temores. A partir de estos momentos, sus pensamientos ya no estarán dirigidos hacia sus posesiones materiales y sus negocios sino hacia una preocupación diferente que pertenece al plano de la existencia.

Las escenas son breves y con tomas próximas a los personajes. El Mayor se incorpora impulsado por una fuerza que lo arrastra a salir repentinamente del dormitorio de George. En el preciso momento en que el Mayor sale hacia el lecho de su hija, ingresa Fanny desesperada, quien se abraza con su sobrino.

En esta secuencia, el movimiento de los personajes, compulsivo y espasmódico, es originado por la muerte de Isabel, el personaje ausente. El lento fundido de imagen a cuadro totalmente negro presagia la muerte, el luto, y elide los acontecimientos acaecidos como consecuencia de la muerte de Isabel.



Nº 45a

Nº 45b



Escena Nº 47	Cuadro totalmente en negro.	6 s
Nº 47a	Cuadro totalmente negro precedido y seguido por lentos fundidos de imágenes de las Escenas Nº 46 y Nº 48.	

COMENTARIO

Este fragmento es estimado como una escena por la importancia que posee en el filme y por los múltiples significados que contiene. Es una larga escena –si se considera que se trata sólo de un cuadro totalmente negro– que transcurre en absoluto silencio antes de que la voz extradiegética, la misma que abriera el filme, anuncie el estado mental del Mayor.

Es una escena clave que marca un punto de inflexión en el filme. Expresa el colapso del imperio y el dominio de los Ambersons mediante la asunción de múltiples acontecimientos, pasados y futuros: la muerte de Isabel, la demencia del Mayor, la pérdida de la fortuna y de las posesiones, el abandono de George por parte de sus tíos, el comienzo de una nueva vida totalmente diferente a la vivida hasta ahora. La escena articula todo lo que ocurrirá en el futuro con todo lo acaecido anteriormente. La gloriosa vida de la familia, de la que el espectador fue testigo aunque por sólo pocos minutos durante la secuencia del gran baile, llega a su fin.

Al igual que en el comienzo del filme, el cuadro totalmente negro y en silencio se ilumina para anunciar una nueva etapa en la historia. Al principio, el cuadro en negro anticipaba el comienzo de una historia, la de la familia Amberson, la más poderosa de una ciudad del Medio Oeste de los Estados Unidos. El comienzo estaba marcado mediante una imagen pintoresca y esperanzadora y una voz profunda que convocaba al espectador a participar de ese brillante poderío. Ahora, en cambio, vuelve a quedar en negro para iluminarse luego con una imagen patética, la del Mayor Amberson en el fondo de su ruina económica, física y mental. La misma voz del narrador externo del principio nos comunica, con cierto dejo de melancolía y nostalgia, los nuevos acontecimientos. El espectador, convocado ahora a participar de esa decadencia y ruina familiar, no tiene otra esperanza más que presenciar la suerte que el destino depara a George, a su tío Jack y a su tía Fanny Minafer, únicos sobrevivientes de un glorioso imperio.



Nº 48 **El Mayor Amberson reflexiona frente al hogar.** **98 s**

Nº 48a El Mayor Amberson, sentado frente al fuego del hogar, reflexiona acerca de la vida. **98 s**
C.F. que después de un momento inicia un lentísimo *travelling* de aproximación al personaje. P.M.C. a P.P. del personaje.
Fundido de imagen a cuadro totalmente negro.
Nº 48b El Mayor Amberson y Jack Amberson.
Continúa el lento *travelling* de avance hacia el personaje. La voz en off de Jack Amberson pregunta a su padre por la escritura de la mansión de Isabel.

.....

COMENTARIO

El Mayor Amberson, sentado frente al fuego del hogar, reflexiona acerca de la vida. La voz *over* informa al espectador sobre el rumbo de sus pensamientos. Su estado mental es tan vulnerable y cambiante como las llamas del fuego que tiene delante. Otra voz *en off*, la de su hijo Jack, le interroga acerca de la existencia de la escritura de la casa de Isabel, escritura que no existe. George no heredará la mansión, deberá compartirla con su tío.
La única escena comienza con un fundido de imagen desde el cuadro totalmente negro y termina de igual manera. Toda ella se desarrolla en una penumbra irregular, con breves destellos de una luz cuya fuente parece extinguirse hasta quedar nuevamente en la oscuridad total. Las preocupaciones del Mayor ya no pasan por sus negocios y posesiones. Parece remontarse a sus orígenes y a los de la ciudad sobre la que ejerció su poder y su magnificencia. "Sólo tierra y sol había en un principio" y hacia ellos va él, ahora. Allí, ni sus posesiones ni su nombre podrán ser reconocidos.



Nº 48a C.F. a lento *travelling* de avance

Nº 48a



Escena Nº 49 **Terminal de Ferrocarriles de la ciudad. Jack y George.** **110 s**

Nº 49a Jack se despide de George en la estación de FFCC.

C.F. mientras los dos personajes dialogan en P.M. En el momento de partir la cámara hace un pequeño movimiento de *paneo* horizontal hacia la izquierda para continuar con el encuadre a Jack que se aleja rápidamente. George se coloca de espaldas al cuadro y en su centro. Horizonte normal. C.I. levemente hacia arriba.

Fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

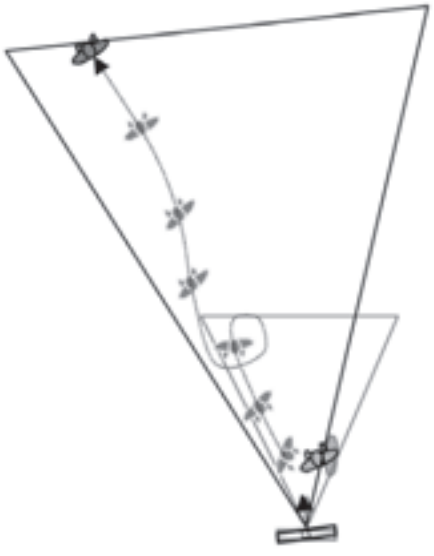
COMENTARIO

La secuencia comienza con un fundido de imagen desde el cuadro totalmente en negro que sirve de nexo entre la Escena Nº 48a y la Escena Nº 49a. El lento fundido de imagen de 4 s de duración y el cuadro totalmente negro permiten elidir el tiempo en el que transcurre gran parte de los acontecimientos acaecidos después de la muerte de Isabel Amberson, la muerte del Mayor Amberson y la confirmación de la no existencia de escritura alguna que autentifique la propiedad de la mansión a nombre de Isabel.

Esta escena muestra a Jack próximo a partir mientras se despide de su sobrino.

La despedida es un monólogo de Jack, una verdadera confesión y una reflexión sobre la vida. George permanece en absoluto silencio. El discurso de Jack revela parte de su propia vida, una vida sin compromisos familiares ni sentimentales de la que parece no estar conforme. De alguna manera, intenta explicar la personalidad de George, a quien los tíos y los padres –y la propia fortuna y orgullo de los Ambersons– se encargaron de "echar a perder", aunque ahora reconoce su aplomo y hombría de bien como consecuencia de su comportamiento firme ante los hechos ocurridos. Jack reitera en su reflexión la idea de *paso del tiempo*, las transformaciones que se producen con ese pasaje y la forma en que la vida y el dinero se le escapan al hombre de entre las manos "como bolitas de mercurio", sin que éste pueda hacer absolutamente nada. Toda la escena está impregnada de ese concepto, el del paso del tiempo que, aparentemente, cada vez parece ser más rápido e imposible de detener. La prisa con que Jack exterioriza su pensamiento, la urgencia por decirle a su sobrino tantas cosas de su vida privada y de su relación familiar en el corto tiempo de una despedida, adquieren un tono de nostalgia y de angustia irrevocable. Expresamente, la escena transcurre en un escenario que es un lugar de paso, de tránsito hacia otras situaciones. Un lugar donde no hay lugar para la instalación de algo perecedero que permita echar raíces. Visto de esta manera, la escena forma parte de una cadena de escenas en las que la despedida de las cosas propias de una vida vieja es el tema fundamental. Las muertes, los abandonos, las renuncias, las pérdidas materiales, los cambios ocurridos en las estructuras sociales y en los modos de vida son aspectos que se expresan en el filme ya desde la última escena de gran dicha y felicidad, como lo fue la fiesta del gran baile en la mansión Amberson (Escenas Nº 16) y del paseo en la nieve durante el tiempo de Navidad (Escena Nº 18).

A través del diagrama de movimiento de cámara y personajes y, especialmente, de las imágenes de los fotogramas, es posible verificar este estado de las vidas de George y de Jack y de la historia en su conjunto. El cuadro inclinado levemente hacia arriba, que permite captar en el encuadre el imponente espacio de la estación prácticamente vacía, la imagen de Jack que se aleja rápidamente y que se interna para siempre en una atmósfera en brumas, la silueta de George, que lentamente se posiciona de espalda al cuadro mientras mira abrumado la partida de su tío, expresan la desolación y abandono del alma del joven Amberson. La escena se cierra con un George solitario, de espaldas a la cámara, un George que aún no avizora claramente su futuro porque, con la partida de su tío, termina de perder la última gran parte del imperio de los Ambersons hacia donde todavía están puestos su mirada y su corazón.



Nº 49a

Nº 49a C.F. y breve paneo hacia la izquierda



Nº 50 **Jardín de la casa Morgan. Lucy y su padre dialogan.** **176 s**

Nº 50a Lucy y su padre dialogan en el jardín de su casa. . **176 s**

Ambos personajes caminan de frente a la cámara en P.M. y P.M.C. Se detienen tres veces y tres veces reanudan su marcha hasta salir del cuadro por el margen derecho. El diálogo es una metáfora que narra Lucy sobre su dificultad para olvidar a George.

La cámara, en posición fija, toma a padre e hija mientras caminan y se aproximan al cuadro frontalmente hasta que se detienen por primera vez. Reanudan la marcha y vuelven a detenerse mientras dialogan. Así en tres ocasiones. Antes de la primera estación, la cámara comienza un movimiento de *travelling* hacia atrás para seguir el avance de los personajes pero a una velocidad más lenta que la del desplazamiento de éstos, de modo que en cada estación los personajes quedan parados un poco más cerca del cuadro que en la estación anterior. La cámara se detiene junto con los personajes, tres veces. Por último, luego de la tercera parada, y una vez finalizado el diálogo, retoman la marcha y salen del cuadro por el margen derecho mientras la cámara permanece fija. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba. La inclinación se hace más pronunciada a medida que los personajes se aproximan al cuadro.

Fundido de imagen con la escena siguiente.

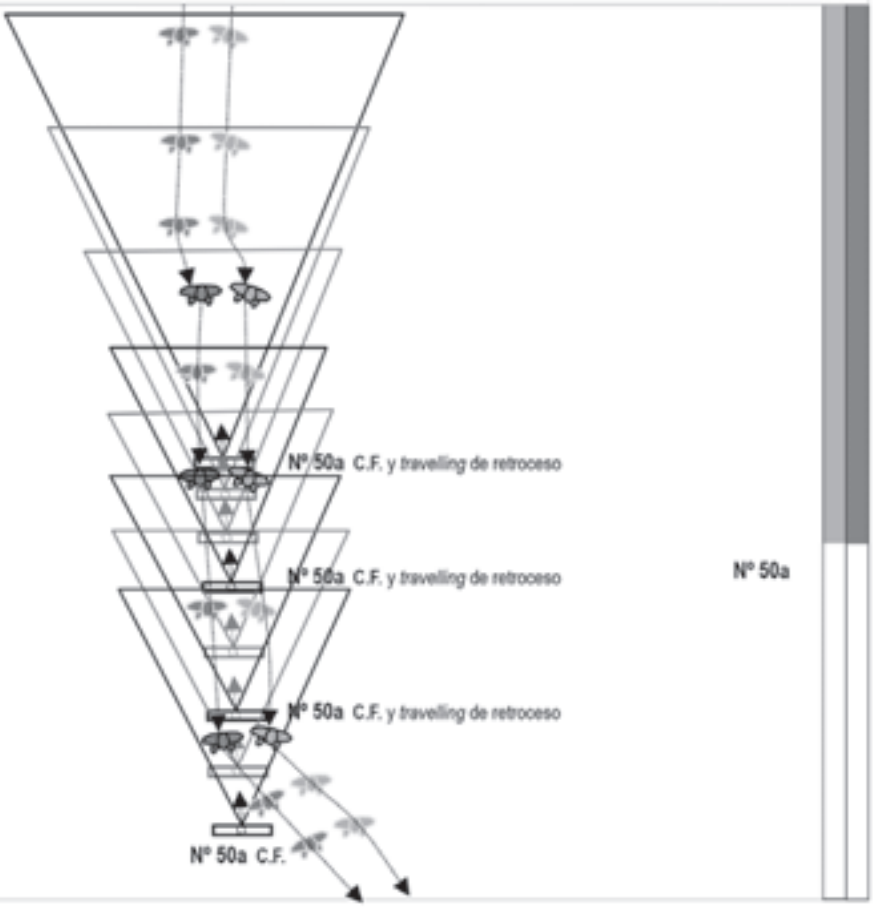
.....

COMENTARIO

Esta escena desplaza la acción a la casa de Eugene Morgan y de su hija. Allí, ellos pasean por el jardín mientras conversan. Lucy inventa una metáfora para referirse a George, a quien ama y extraña. Sin nombrarlo, manifiesta el vacío que significa para ella su ausencia a pesar de su personalidad avasallante y soberbia. Es evidente que Lucy ama a George y no lo puede olvidar. Su padre se da cuenta de los sentimientos de su hija y le pide que lo olvide.

El mapa de movimiento de cámara y de personajes junto con las imágenes de los fotogramas expresan consecuentemente el modo en el que Lucy trae al presente de su discurso y desde lo más profundo de su ser el recuerdo amoroso de George. Padre e hija aparecen en el cuadro en la lejanía de su fondo. Poco a poco se aproximan a la cámara que permanece fija hasta el momento en el que los personajes se encuentran suficientemente cerca como para que el espectador pueda escuchar su diálogo. Inmediatamente comienza su movimiento de travelling de retroceso para acompañarlos dado que el tema de su conversación resulta de sumo interés. A medida que la conversación se hace más íntima y profunda, los personajes se aproximan aún más a la cámara. Cuando todo está dicho y Eugene emite su respuesta, la cámara se detiene y ambos personajes salen del encuadre para proseguir su camino.

El aire apacible en el que se desarrolla la escena contrastará con el carácter violento y apasionado de la escena siguiente.





Escena Nº 51 **En la Cocina, Comedor, Hall, Sala – Discusión de Fanny y George** **222 s**

Nº 51a Discusión de Fanny y George acerca del nuevo hogar y de cómo pagar los gastos. Fanny revela que ha perdido todo su capital. Voz *en off* de George que le exige que se incorpore. **76 s**
P.M.C. de ambos personajes. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 51b Fanny se desploma contra la caldera de calefacción. **9 s**
P.M.C. de Fanny. Rápido *travelling* vertical descendente que sigue a Fanny hasta que se detiene cuando ésta llega al piso. Horizonte levemente elevado. C.I. levemente hacia abajo.

Nº 51c George de pie. **4 s**
George, mantiene su compostura y manifiesta lo absurdo de la situación. Inconmovible por las palabras de Fanny le vuelve a exigirle que se incorpore. **P.M.C. C.F. Horizonte bajo (simula el punto de vista de Fanny). C.I. hacia arriba.**

Nº 51d Fanny en el piso. **42 s**
Fanny llora y le explica a George sus intentos de ser una madre para él. Su estado de depresión y de histeria es total.
P.M.C. La cámara retoma la posición final que tenía en la escena Nº 51b. Horizonte levemente elevado. C.I. hacia abajo.

Nº 51e George, de pie, exige a Fanny que se incorpore. **5 s**
Misma toma que la de la escena Nº 51c. **P.M.C. C.F. Horizonte bajo (simula el punto de vista de Fanny). C.I. hacia arriba.**

Nº 51f Fanny sentada en el piso y George de pie. **18 s**
George permanece de pie y de espaldas a la cámara, en contraluz y en primer plano, sobre el margen derecho del cuadro.
P.M. C.F. Horizonte bajo (levemente por sobre el horizonte visual de Fanny). C.I. levemente hacia abajo.

Nº 51g Fanny sentada en el piso y George de pie. **4 s**
Fanny llega al apogeo de su histeria. George se inclina, la toma de los brazos y la levanta del piso.
P.M. Cámara en movimiento de *paneo* descendente y luego ascendente que sigue el movimiento de George. Horizonte levemente elevado a normal. C.I. levemente hacia abajo a C.V.

Nº 51h Fanny y George de pie inician un recorrido hasta la Sala. **64 s**
Después que George toma de los brazos a Fanny y la levanta del piso, la lleva desde la cocina a la Sala de la mansión en sombras, mientras atraviesan el Comedor y el Hall. El tono de la discusión y la histeria de Fanny se aplacan poco a poco, a medida que llegan a la gran Sala. Allí, más calmados, se detienen junto a una de las ventanas y encuentran una posible solución a sus problemas.
P.M. a P.C. (pasando por P.A.) Cámara en movimiento de *travelling* a distancia constante de los personajes que se trasladan desde la Cocina a la Sala de la mansión. El movimiento de la cámara se enlentece a medida que los personajes atraviesan los diferentes espacios y llegan a la Sala. Paulatinamente, los ánimos se aplacan y George vislumbra una solución al problema económico. La cámara detiene el movimiento de *travelling* que se transforma en un lento paneo horizontal de derecha a izquierda a medida que los personajes se alejan del cuadro y cambian su recorrido lineal paralelo al plano de fachada de la mansión por un recorrido en diagonal hacia una de las ventanas de la Sala. Horizonte levemente bajo durante el movimiento de *travelling* pasa a posición normal a medida que los personajes se alejan del cuadro. C.I. levemente inclinado hacia arriba a C.V.
Fundido de imagen a cuadro negro.

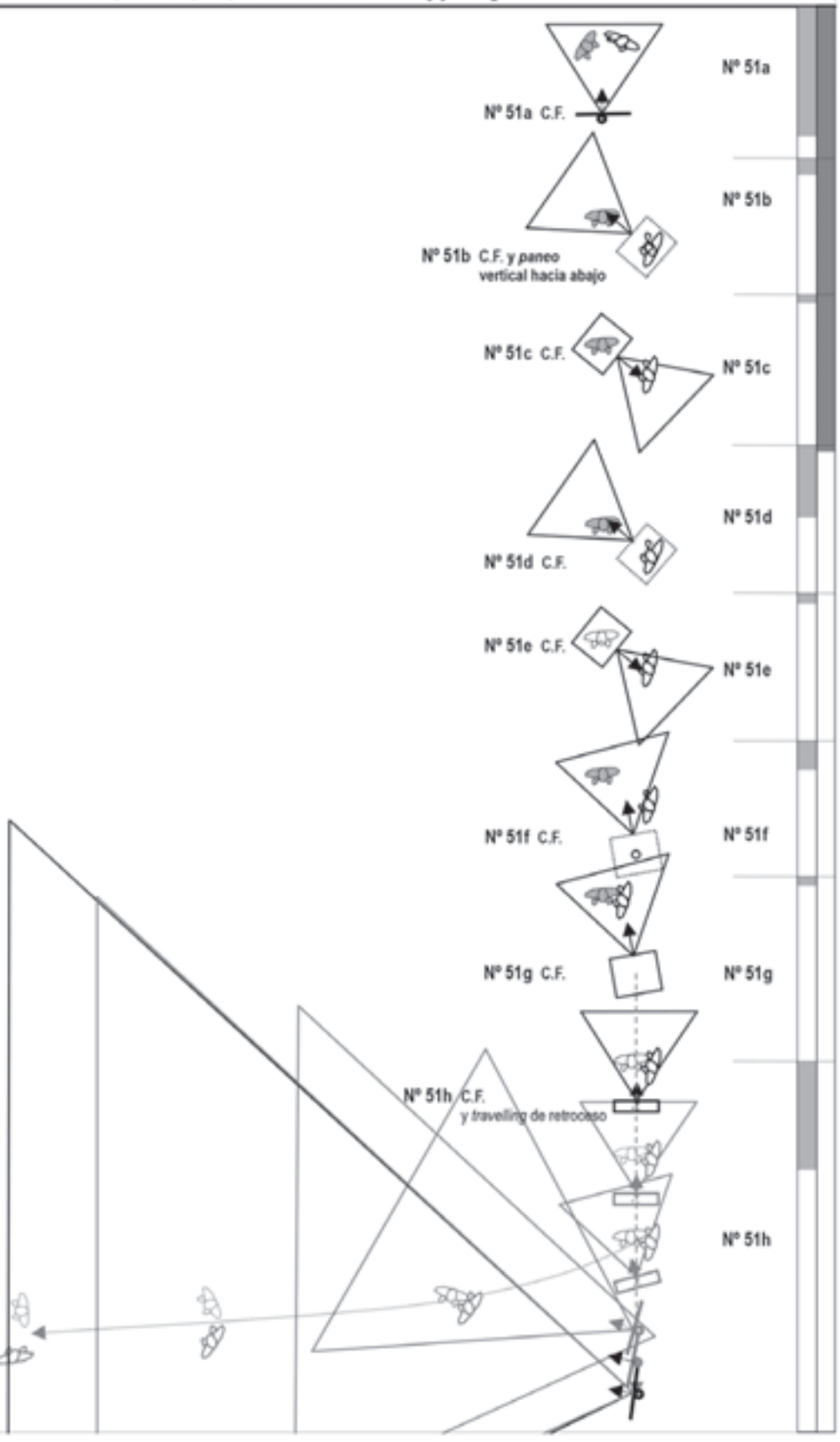
COMENTARIO

Esta secuencia es significativa por la gran integración que hace la narración del contenido temático y del lenguaje cinematográfico. No es casual que Fanny esté en la cocina. Su estatus ha cambiado debido a la quiebra económica, de dama a cocinera. Tampoco es casual que su depresión e histeria se produzcan en ese lugar. En definitiva, es el lugar que priorizaban los primeros colonos de esas tierras cuando todavía luchaban por sobrevivir, y eran tiempos de escasez y penurias. La necesidad de ahorrar, de acopiar alimentos para sobrellevar los períodos de carencia o austeridad está representada por este espacio de la domesticidad. Es un sentimiento ancestral que Fanny ha heredado de sus antepasados colonos y que ahora, en el momento de máxima depresión y angustia, la lleva a refugiarse en el "hogar", el espacio del origen de la vida, el fuego, el calor, la fuente de alimentos y de reunión de toda la familia. Es el espacio mínimo y gestor de una casa; sin él, la casa, como sustento de un hogar, no existiría.
En esta escena se manifiesta la nobleza y el temple de George. No sólo no abandona a su tía, sino que además la rescata de esa situación de servidumbre y depresión –representada metafóricamente por la cocina y la estufa apagada– a un ambiente más calmo y de mayor estatus como la Sala, lugar en el que lo básico de la vida ha sido solucionado, lugar de la representación y del disfrute social. Ésa es la vida que Fanny anhela y ésa es la vida que George pretenderá asegurarle. Una vida, pero no un hogar. En esta escena, George demuestra tener y merecer los valores de los Ambersons.
En cuanto al movimiento de los personajes, quien comanda es George. La secuencia comienza con Fanny de pie, paralizada en la antecocina y la inmediata llegada de George que ingresa al cuadro por la derecha. Es él, quien, después de la larga discusión con su tía, la tomará por la fuerza y la llevará lejos de la cocina, a la Sala de la casa. El mapa de movimiento de cámara muestra una serie de escenas breves y sucesivas y el largo travelling final que cierra la secuencia mientras desacelera su velocidad en concordancia con el estado de ánimo de los personajes.



Nº 51 **En la Cocina, Comedor, Hall, Sala – Discusión de Fanny y George.**







Escena Nº 52 **En la Oficina del abogado Roger Bronson – Bronson y George.** **96 s**

Nº 52a George accede a la oficina del abogado. **1 s**
C.F. con horizonte bajo, a la altura de la cintura de una persona de pie, ubicada en el interior de la oficina de Bronson. La secretaria le abre la puerta del estudio del abogado y entra George en primerísimo plano, muy próximo al plano del cuadro. C.F. C.I. levemente hacia arriba.

Nº 52b George accede a la oficina y se traslada desde la izquierda a la derecha del cuadro hasta desaparecer por el margen derecho debido a que su velocidad de desplazamiento es mayor que la del paneo de la cámara. **2 s**
La cámara inicia, inmediatamente, al acceso de George un movimiento de *paneo* horizontal de izquierda a derecha que sigue el desplazamiento de George, quien pasa por delante de Bronson que lo recibe con afectuoso saludo. La velocidad de paneo es menor que la del desplazamiento de George, por lo que éste sale del encuadre por la derecha. Queda en escena Bronson en primer plano próximo a la cámara que se detiene. Paneo horizontal. C.F. Horizonte bajo. C. I. levemente hacia arriba.

Nº 52c Bronson saluda a George. **La cámara prosigue el *paneo* de izquierda a derecha con el movimiento más lento de Bronson que se aproxima a George. Éste permanece de pie mientras vuelve a entrar en escena. Se mantiene la misma ubicación de la cámara y el mismo horizonte que en la escena anterior.** **2 s**

Nº 52d Bronson se dirige a su escritorio. **La cámara sigue al abogado, quien, después de palmear el hombro de George, pasa por detrás de éste que permanece parado y se dirige a su escritorio donde se sienta. George gira y se posiciona para dialogar con Bronson. La cámara queda fija mientras encuadra, en plano americano, a George de pie y a la izquierda y a Bronson sentado y a la derecha.** **7 s**

Nº 52e George y Bronson dialogan sobre el problema de George. **C.F. desde la escena anterior. C.V.** **33 s**

Nº 52f George y Bronson continúan su diálogo. George se dirige a una de las ventanas que se encuentran detrás de ellos, al tiempo que le da la espalda a la cámara para detenerse junto a la ventana. Se coloca de perfil mientras mira hacia el exterior y explica a Bronson la situación de su tía. **La cámara hace un movimiento de *travelling* de aproximación a George, sigue su desplazamiento hacia la ventana y se detiene cuando éste adopta su nueva posición. La cámara se ha aproximado a ambos personajes y le da a la escena un carácter de mayor intimidad y privacidad, consecuente con el carácter del diálogo que mantienen George y Bronson.** **23 s**

Nº 52g George y Bronson continúan su diálogo. El abogado se pone de pie y pasa por delante de George para ubicarse frente a una ventana lateral. Luego gira y enfrenta a la cámara. A la izquierda del cuadro está Bronson. George queda a la derecha. **La cámara sigue con movimiento de paneo la incorporación y desplazamiento del abogado sin modificar su posición para quedar, nuevamente, fija por un brevísimo instante.** **6 s**

Nº 52h Bronson y George continúan su diálogo. George y Bronson inician un movimiento de desplazamiento hacia la izquierda del cuadro mientras se apartan de sus posiciones iniciales y se aproximan a la cámara. **C.F. con movimiento de *paneo* horizontal hacia la izquierda que sigue el desplazamiento de los personajes. Horizonte levemente bajo. C.I. levemente hacia arriba.** **4 s**

Nº 52i George y Bronson continúan con su diálogo. Bronson se aleja de la cámara y se traslada al fondo del cuadro, hacia una biblioteca. George pasa por delante suyo y se traslada hacia la izquierda. Nuevamente, cambian las posiciones relativas de ambos. **La cámara sigue con movimiento de paneo el desplazamiento de George hasta que se detiene junto con él.**
En ese preciso momento, Bronson vuelve a acercarse a la cámara hasta quedar en el mismo plano que George con respecto a ésta. Horizonte bajo. C.I. levemente hacia arriba. La cámara queda fija por un instante hasta el nuevo movimiento de Bronson. **8 s**

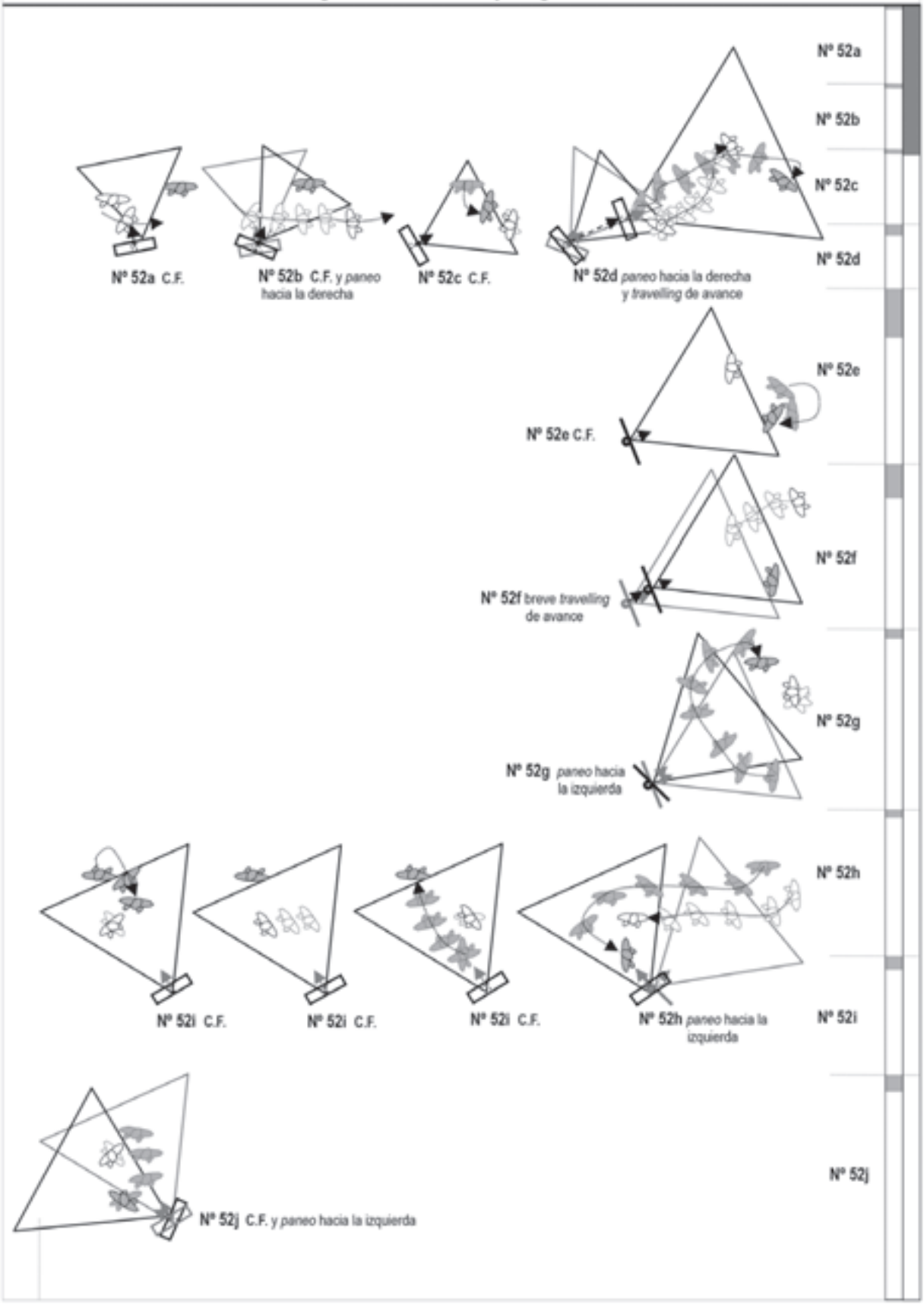
Nº 52j Bronson y George continúan dialogando.
Bronson abandona su ubicación para aproximarse aún más al cuadro. Pasa por delante de George y se ubica a la izquierda del encuadre, en primer plano. **C.F. con movimiento de paneo hacia la izquierda que sigue el movimiento de Bronson. El horizonte pasa de normal a bajo con respecto al horizonte visual de Bronson. El C.V. a C.I. arriba debido a la proximidad de Bronson y a la necesidad de mantener su rostro en el encuadre.** Fundido a cuadro negro. **10 s**

COMENTARIO

Esta escena, filmada en una sola secuencia, es similar a la Escena Nº 29 en cuanto al movimiento de la cámara y de los personajes. Las diferentes y múltiples posiciones que ocupan los personajes demuestra la incomodidad de George para plantear el tema que lo lleva al despacho del abogado, y que implica la renuncia del trabajo que éste le había ofrecido. Para poder solventar los gastos necesarios para vivir con su tía en la residencia que ella ha elegido, debe tomar un trabajo de alto riesgo mejor remunerado que el que le propuso Bronson. Los argumentos de George constituyen una demostración de su entereza, de su sentido de responsabilidad y de su nobleza. Nunca abandonará a su tía y tratará de satisfacerla en su preferencia por un determinado modo de vida. Al principio, contrariado por el planteo y los argumentos de George, el abogado accede a procurar solucionarle el problema. El movimiento de la cámara expresa el proceso de adaptación de los personajes ante las inquietudes de George durante todo el diálogo.



Nº 52 **En la Oficina del abogado Bronson – Bronson y George.**





Escena Nº 53 **Calles de la ciudad. George regresa a la mansión Amberson por última vez.** **42 s**

Nº 53a Voz del narrador externo que relata el crecimiento de la ciudad y su progresiva contaminación. Imágenes de fábricas, de casas de departamentos, de cables de energía eléctrica y teléfonos dan pauta de ese crecimiento y esa degradación con respecto a un pasado aparentemente mejor. **42 s**

Cámara en movimiento de travelling que simula el recorrido de George y la ciudad que ve en ese recorrido. C.I. hacia arriba (contrapicado). Las múltiples imágenes de breve duración se suceden en lentos fundidos unas con las otras como una pesadilla que no tiene fin.

Fundido de imagen con imagen de la escena siguiente pasando por cuadro negro.

COMENTARIO

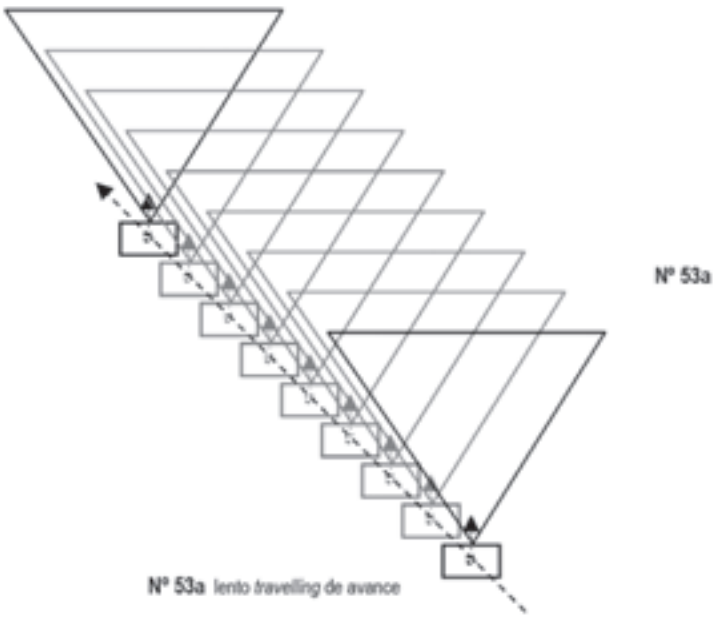
George vuelve a su casa desde la oficina del abogado Bronson. Recorre una ciudad que ahora le parece extraña y ajena, irreconocible. Vuelve a la mansión de los Ambersons por última vez. Será la última noche que pase en ella. Finalmente ha sido derrotado por una fuerza exterior que ingresó a su casa hace tiempo, y terminó por expulsarle. La fuerza del progreso, de los cambios, de la dinámica de la vida a la que George no se supo ni quiso integrarse, y de la que no participa por principio.

Parece haber perdido su identidad al no poder reconocerse en una ciudad que ha dejado de tener todo significado para él. Ahora deberá afrontar un desafío mayor, deberá abandonar la casa en la que nació y creció. Otro espejo en el cual podría mirarse para reconocerse. La escena siguiente será el punto culminante de ese despojamiento del hombre viejo y el comienzo de la recuperación del hombre nuevo, maduro y pronto para vivir la vida que deba vivir.

No obstante su conducta arrogante y reprochable ante los ojos de muchas personas, sus principios y sus valores han permanecido incólumes.

La escena es filmada con el cuadro inclinado hacia arriba y con un *travelling* de avance que simula el punto de vista de George, quien parece permanecer sumergido y empequeñecido entre los edificios. La ciudad se le impone con su nueva imagen y con su nuevo ritmo. Expulsa a George de su vieja vida y lo empuja a una nueva. Los sucesivos y múltiples fundidos de imagen multiplican las visiones de la ciudad, residencial, fabril, comercial, y prolongan en el tiempo el recorrido de George de regreso a su casa. Sugieren el retardo que el joven reserva para esa hora suprema.

Al igual que las Escenas Nº 28, Nº 49 y especialmente la Escena Nº 1, ésta comienza con un largo fundido de imagen de 4 s desde un cuadro totalmente en negro. Antes de aparecer cualquier otra imagen, la voz del narrador externo anticipa un nuevo panorama y una nueva situación.



Nº 53a lento *travelling* de avance



Escena Nº 54 **Dormitorio de Isabel Amberson. George pide perdón en soledad.** **60 s**

Nº 54a Voz del narrador extradiegético comenta que, finalmente, se cumplió el deseo de los antiguos pobladores del pueblo de ver vencido a George Amberson. A pesar de haberlo perdido todo, George alcanza la madurez. George está de rodillas al costado de la cama vacía de su madre y le pide perdón. **60 s**

En silencio, la cámara se aleja de la figura de George en movimiento de travelling mientras la voz del narrador externo hace el comentario. El recorrido de alejamiento se conjuga con el de un paulatino y muy leve paneo vertical. El C.V. del inicio pasa a C.I. levemente hacia arriba.

Fundido a cuadro negro.

.....

COMENTARIO

La escena comienza y termina con dos largos fundidos de imagen a cuadro negro total. Además de elidir el tiempo transcurrido entre las escenas anterior y posterior. El recurso permite aislar esta escena de conversión suprema en la que George, según el narrador, "alcanza la madurez total". De este modo, la escena adquiere un espacio singular, culminante, en la totalidad del filme y articula las escenas anteriores con el final de la historia. El despojamiento de los bienes materiales, la pérdida de sus seres más queridos, el derrumbe del poderío de los Ambersons muestran a George en todo su despojamiento. En este momento decisivo de su vida, aflora el George interior, el joven incorruptible y noble que subyacía dentro suyo a lo largo de todo el filme. Reconoce sus errores, no obstante éstos fueran consecuencia de un obrar honesto y transparente, coherente con sus principios; pide perdón y se prepara para afrontar su nueva vida.

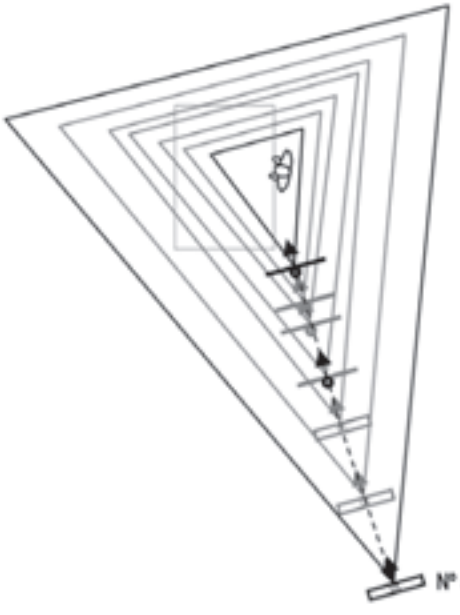
La escena se filma en el dormitorio de su madre, el lugar más íntimo de la mansión y con el que aún se identifica plenamente. Para él, allí sigue ella todavía y es a ella a quien pide su perdón. El lugar vacío conserva aún la cama de sus padres ante la cual George permanece de rodillas en un acto de profunda humildad y arrepentimiento.

La penumbra es total, sólo una lánguida luz que proviene del exterior permite visualizar la silueta del joven que surge de la oscuridad misma del encuadre y vuelve a sumirse en la oscuridad. La luz nos revela su imagen y su pensamiento.

El mapa de movimientos de cámara y personajes muestra la forma en ángulo del encuadre que se expande desde un estado de íntima concentración y conjunción con el personaje hasta alcanzar todo el ámbito del dormitorio.

El movimiento de retroceso de la cámara, muy lento y parsimonioso, expresa el carácter solemne de la escena. El leve paneo sobre el eje vertical hacia arriba, junto con el alejamiento, permiten captar la casi totalidad del espacio sombrío. De este modo, el alejamiento considerable de su figura, desde un primer plano hasta un plano figura, no sólo manifiesta la soledad en la que queda el joven Amberson, sino también la existencia de una fuerza superior que rige su propio destino y que llena todo el espacio.

El movimiento de la cámara (Mc), desde un plano totalmente negro hasta la última toma general, expresa, metafóricamente, un segundo nacimiento de George. Reitera el momento en que su madre, tal vez en esa misma cama, diera a luz a su único hijo. Como si surgiera desde lo más profundo del ser que le diera vida, la cabeza de George asoma y se hace hombre durante el *travelling* de retroceso, en una breve y hermosa elipsis de tiempo y espacio que dibuja la metáfora de un nuevo nacimiento.



Nº 54a

Nº 54a lento *travelling* de retroceso



Escena Nº 55 **Calle de la ciudad. Accidente de George Minafer Amberson.** **24 s**

Nº 55a George sufre un accidente; es atropellado por un automóvil. En la calle un grupo de personas comenta un accidente. George es trasladado en una camilla a una ambulancia. Un policía se acerca y da una orden al tiempo que comenta acerca del daño que pueden llegar a hacer los automóviles. **14 s**

La escena comienza con un fundido de imagen. Cámara en lento travelling se aproxima al grupo de personas. Horizonte levemente bajo. C.V. que se va inclinando hacia arriba a medida que la cámara se aproxima al grupo de personas.

Fundido de imagen con la imagen de la escena siguiente.

Nº 55b Imagen de periódico en la que aparece una caricatura de un automóvil como si fuera un arma mortal.

Imagen fija. **4 s**

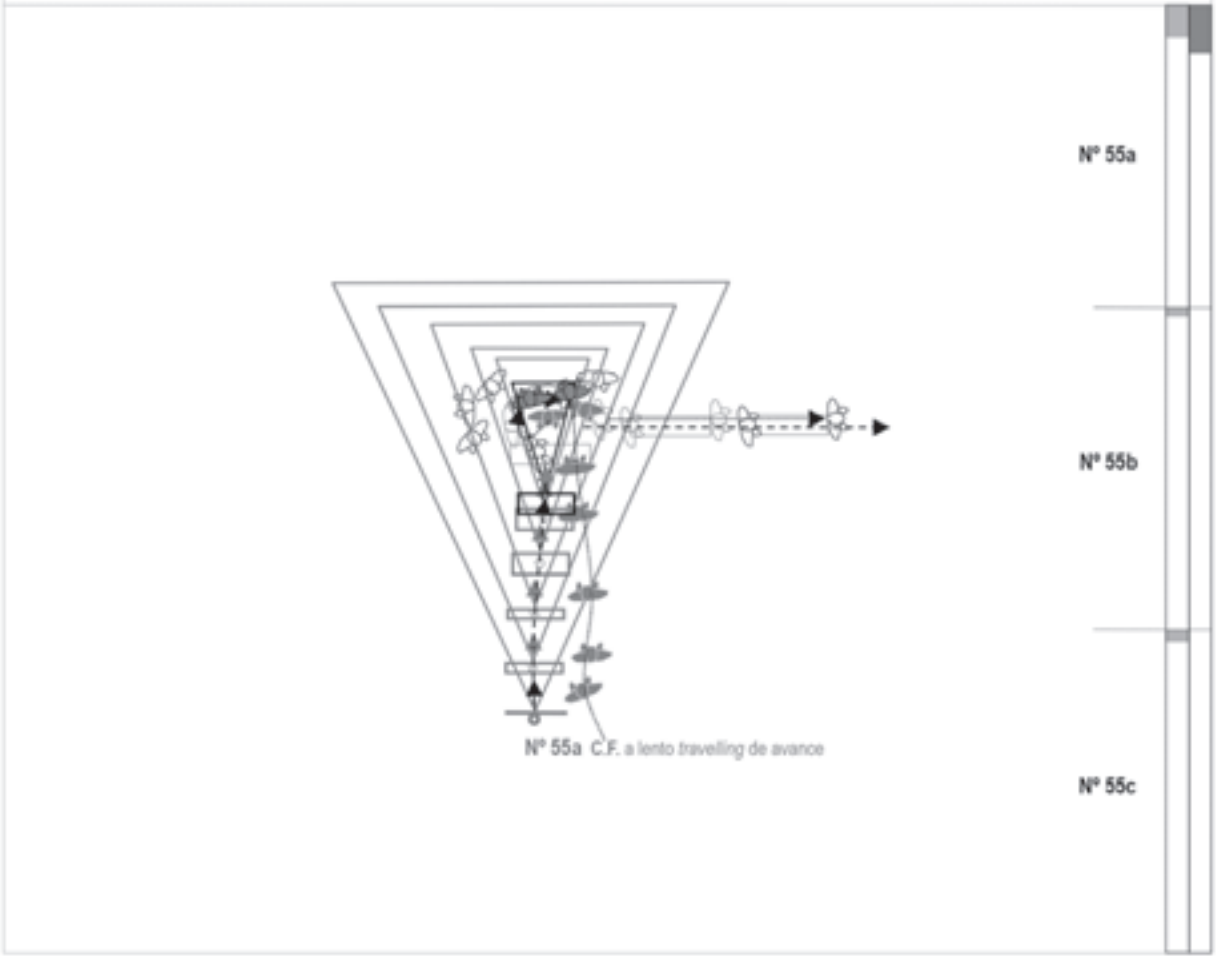
Nº 55c Imagen de periódico que anuncia el accidente de George Minafer Amberson. **6 s**

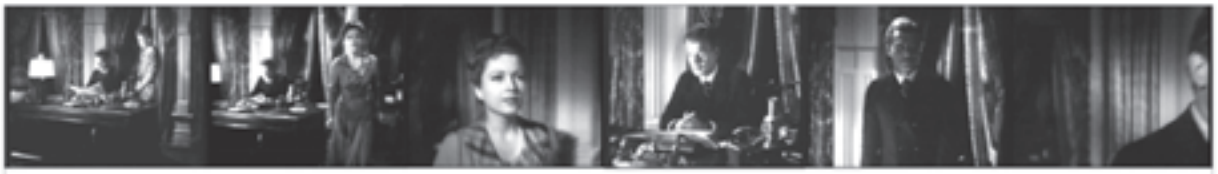
Voz en over informa sobre el accidente de George Amberson y reflexiona acerca del peligro que significa el automóvil. Zoom de acercamiento.

COMENTARIO

En la Escena Nº 55a son utilizados recursos de lenguaje cinematográfico que ya fueron utilizados en otras escenas anteriores. Uno de los más destacados resulta ser el movimiento de cámara (travelling de avance) que se inicia cuando el policía aparece en el encuadre por la derecha, de espaldas y en primerísimo primer plano mientras avanza hacia el grupo de personas que discuten sobre el accidente. Es el movimiento del personaje lo que parece arrastrar a la cámara hacia delante y aproximarla al grupo. En efecto, es el policía el que lidera la acción pues ordena el pequeño caos que generan las demás personas.

Las escenas siguientes, Escenas Nº 55b y Nº 55c, muestran los anuncios en los periódicos que informan sobre el accidente sufrido por George Minafer. Esta información llega a conocimiento de Eugene Morgan y de su hija. De este modo, se introduce el desenlace de las dos escenas finales del filme.





Escena Nº 56 **Escritorio de la casa de Eugene Morgan. Lucy y su padre conocen el accidente de George** **24 s**

Nº 56a Eugene y Lucy Morgan leen la noticia del accidente de George. Lucy decide ir a ver a George al Hospital e invita a su padre a acompañarla. Eugene duda, pero finalmente decide ir. **16 s**

C.F. hasta que Lucy comienza a desplazarse mientras se acerca a la cámara y desaparece del encuadre por la derecha. De su posición de cámara fija, ésta inicia un paneo hacia la derecha que sigue el desplazamiento de Lucy. Horizonte normal. El cuadro se mantiene vertical debido a un desplazamiento del plano de horizonte hacia arriba simultáneamente con un desplazamiento hacia atrás. P.F. de los personajes a P.P.P. de Lucy.

Nº 56b Eugene reflexiona sentado ante su escritorio sobre la propuesta de su hija de ir a ver a George. Finalmente decide ir a verle, se incorpora, avanza hacia la cámara y sale del encuadre. **8 s**

C.F. más próxima al personaje que en la escena anterior. Comienza un movimiento de paneo sobre el eje vertical hacia arriba para seguir el movimiento de Eugene que se incorpora. Inmediatamente, un movimiento de paneo horizontal capta el desplazamiento de Eugene hacia la derecha del encuadre. A continuación, un movimiento de travelling de retroceso sigue el avance del personaje pero a menor velocidad, por lo que éste sale del cuadro por la derecha. El cuadro se mantiene vertical debido a un pequeño desplazamiento del plano de horizonte hacia arriba. Fundido de imagen con la escena siguiente.

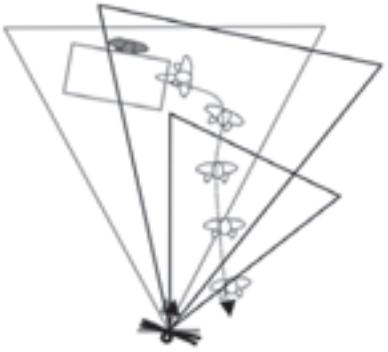
COMENTARIO

La secuencia muestra a Eugene y a Lucy Morgan mientras toman conocimiento del accidente de George. Lucy decide ir a verle al Hospital e invita a su padre para que la acompañe. Eugene duda, pero tras un momento de reflexión decide ir a verle.

La escena se desarrolla en completa intimidad familiar. Desde una toma algo lejana que muestra a los personajes en plano figura, hasta los primerísimos planos de Lucy y Eugene, sonriente, después de haber tomado la decisión de perdonar a George e ir a verle.

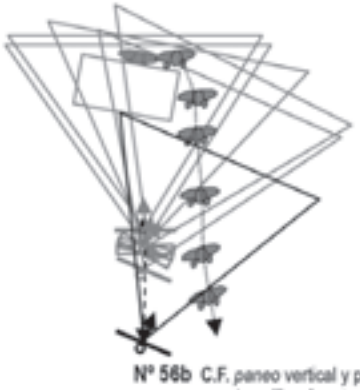
El mapa de movimientos de cámara y personajes muestra la opción de los Morgans de abandonar su posición de recelo y rencor con respecto a George e ir a su encuentro.

El movimiento de la escena está provocado por una fuerza ausente, más espiritual que material. El reconocimiento de los valores morales de George por parte de Lucy y de Eugene es más poderoso que el recuerdo de su soberbia y su ofensa. La escena anticipa el tema de la próxima y última secuencia del filme, el perdón y la reconciliación entre la familia Morgan y George Amberson.



Nº 56a **C.F.** y *paneo* horizontal hacia la derecha. Elevación del plano de horizonte para evitar el C.I.

Nº 56a



Nº 56b **C.F.** *paneo* vertical y posterior *paneo* horizontal a lento *travelling* de retroceso. Elevación del plano de horizonte para evitar el C.I.

Nº 56b



Escena Nº 57 **Hospital de la ciudad. Fanny y Eugene.** **92 s**

Nº 57a Frente a la puerta de la sala donde está George internado. Eugene sale de la sala luego de visitar a George en el preciso momento en que llega Fanny. Eugene le comenta a Fanny que George está mejor. **12 s**

La cámara está ubicada a cierta distancia de la puerta de la sala donde está George de modo que Eugene y Fanny son tomados en el encuadre de cuerpo entero en P.F. Toma frontal. C.F. Horizonte normal. C.V.

Nº 57b Eugene y Fanny comienzan a caminar hacia la cámara mientras dialogan. Eugene comenta que George quedó con Lucy y que se pondrá bien. La visita de Lucy y de Eugene jugó un importante rol para animar a George. Finalmente Eugene confiesa que a través de la reconciliación con George pudo unirse con quien fuera su verdadero amor, Isabel. **80 s**

La cámara, ubicada en el mismo punto que el de la escena anterior, permanece fija hasta que, a una cierta distancia (P.M. de los personajes), comienza un movimiento de travelling de retroceso con velocidad regular e igual a la de la marcha de los dos personajes. Finalmente, tras la revelación de los sentimientos de Eugene, la cámara disminuye su velocidad, los personajes mantienen la suya mientras se aproximan a la cámara hasta que se detienen por un instante. La cámara se detiene con ellos. Inmediatamente reanudan la marcha y, tras las revelaciones de Eugene, la cámara realiza dos paneos horizontales: uno hacia Fanny a la derecha y otro hacia George a la izquierda. Luego retoma el ritmo para encuadrar a los dos personajes que realizan un último paneo hacia la derecha sin detener el movimiento de travelling hacia atrás. Los personajes son tomados en P.P. Finalmente disminuye la velocidad conjuntamente con una aceleración de la de los personajes que salen frontalmente del encuadre. En éste queda sólo la imagen de la puerta de la habitación donde George y Lucy se encuentran.

Fundido de imagen a cuadro negro.

.....

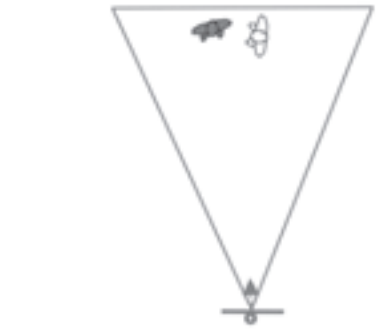
COMENTARIO

La secuencia final sugiere también la reconciliación de Eugene Morgan y Fanny Minafer. La confesión que éste le hace sobre el amor que siente aún por Isabel, "el único amor de mi vida", parece restituir la paz definitiva a Fanny. En efecto, si aún le quedaban dudas acerca de la posibilidad de recuperar el amor de Eugene para sí, ahora sabe que definitivamente éste nunca la amó y nunca la amará.

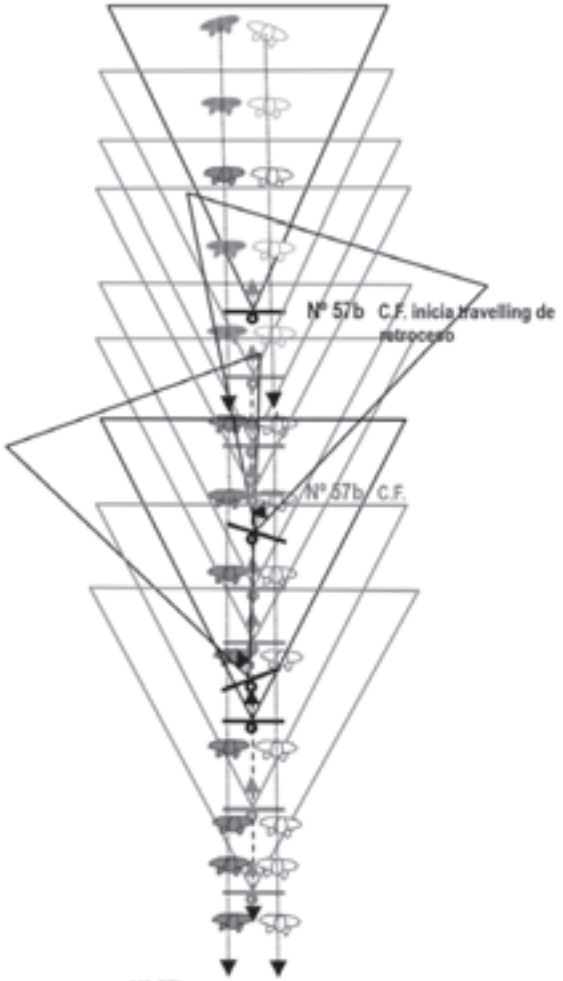
Sólo la esperanza de ver renacer el amor entre Lucy y George parece ser el motivo de la felicidad que los embarga a ambos. De alguna manera, Fanny continuará unida a Eugene.



Nº 57 **Hospital de la ciudad. Fanny y Eugene.**



Nº 57a C.F.



Nº 57b C.F. travelling de retroceso. Paneo hacia la derecha, luego hacia la izquierda y nuevamente hacia la derecha hasta quedar frontal.

Nº 57a

Nº 57b

ANEXO 3 Orson Welles
The Magnificent Ambersons (1942)

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO. RELEVAMIENTOS. ANÁLISIS VIVENCIAL

Espacios relevados:

Biblioteca
Cocina
Comedor
Escalera
Hall
Sala
Porche y Vestíbulo



ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO

OBJETIVOS

La tarea de reconstrucción y dibujo de las plantas (geometrales) de la mansión Amberson constituye un ejercicio que exige la visualización atenta del filme a la vez que el manejo constante de hipótesis que permitan integrar, en un conjunto lógico y coherente, los diferentes fragmentos que muestra cada fotograma, cada escena y cada secuencia.

Los indicios que posibilitan la reconstrucción planimétrica de los espacios se alojan en múltiples objetos, especialmente en los límites materiales que definen el espacio, aunque no sólo en ellos. También los objetos de equipamiento permiten, en muchos casos, identificar uno o más espacios.

Además de constituir un ejercicio prolífico para educar la visualización de imágenes y la proposición de hipótesis sobre la conformación arquitectónica de la escenografía, la reconstrucción en planta del espacio de la mansión Amberson es indispensable para ubicar, en forma aproximada, los múltiples puntos de vista correspondientes a la posición de la cámara. Esta localización resulta necesaria para realizar el mapeo de movimientos de cámara de cada secuencia y su correspondiente análisis. Cumple también con el objetivo de constituirse en documento de estudio del espacio interior doméstico en el que trascurre la historia del filme. El análisis de ese marco posibilitará deducir la correspondencia entre la estructura arquitectónica y la vida que en ella se desarrolla así como detectar los diferentes significados que presentan los espacios y los objetos en relación a los personajes y a los sucesos narrados. El modo de mostrar el espacio por parte del director del filme forma parte de su lenguaje cinematográfico. Como consecuencia, estudiar las características del espacio escenográfico aporta conocimiento sobre ese lenguaje específico.

El **espacio fílmico** es el que imagina el espectador a partir de las imágenes que ve en el cuadro perspectivo (la pantalla del cinematógrafo) durante la proyección del filme. Su conformación depende no sólo de esas imágenes, sino también de las características de la secuencia con que son mostradas.

El **espacio protofílmico** –previo y posterior al espacio fílmico– es el espacio filmado o, dicho de otra manera, el espacio que es registrado por la cámara a partir de una construcción real de una escenografía. También, es el que podría representar gráficamente el espectador a partir del espacio fílmico que ha concebido. Seguramente, entre estos dos *tiempos* del espacio protofílmico –llamémosle espacio *protofílmico '1'* y *protofílmico '2'*– , habrán diferencias. Es posible enunciar el espacio *protofílmico '2'* sin conocer siquiera el espacio *protofílmico '1'*. El espacio *protofílmico '1'* es previo al espacio *fílmico*, es su germen. El otro es consecuencia del espacio fílmico conceptualizado y de un procedimiento –el levantamiento y la graficación– que desanda el proceso mediante el cual se llega a concebir el espacio del filme. Es por esta razón que la técnica del levantamiento permite transitar los mismos caminos que transitó el director del filme para mostrar el espacio en su obra y descubrir los recursos técnicos y artísticos que utilizó para expresarlo. El levantamiento se constituye, así, en un recurso complementario de análisis del lenguaje cinematográfico.

Si bien a todos los espectadores se les presentan las mismas imágenes, no todos las *ven de la misma manera*. La aprehensión de la imagen está cargada de una fuerte subjetividad condicionada por los intereses particulares, las expectativas, la formación y la cultura de cada individuo, incluso por su capacidad fisiológica para ver y observar.

A medida que la persona posee una mayor formación en diseño arquitectónico, mayor es su experiencia y mayor el número de obras de arquitectura vistas y analizadas. Seguramente conozca y haya experimentado distintas *lógicas de proyecto* basadas en los diferentes criterios y abordajes con los que se proyecta. Las *lógicas de proyecto* trabajan con los distintos parámetros que intervienen en el diseño arquitectónico y los utiliza como recursos o herramientas de diseño. Estos parámetros pueden agruparse en tres básicos: la función, la materia y la forma. No sólo enmarcan los requerimientos o necesidades a satisfacer por una obra de arquitectura, sino que también proveen los recursos de diseño arquitectónico de los que se vale el arquitecto en su tarea proyectual. Las lógicas funcionales para que la obra de arquitectura satisfaga correctamente las necesidades para las que fuera construida, las lógicas constructivas derivadas de los sistemas y materiales de construcción y las lógicas formales que se apoyan, especialmente, en la geometría euclidiana.

Por lo tanto, una persona formada en proyecto y diseño arquitectónico, apelará –consciente o inconscientemente– a diferentes recursos que involucran esas lógicas proyectuales para interpretar e imaginar lo que ve en el campo perspectivo del fotograma y en la secuencia de fotogramas, y también lo que no ve –el "fuera de campo"– esa porción de espacio que el director del filme sugiere pero que no muestra.

El ejercicio de pasar del espacio fílmico, que cada uno elabora en su mente a partir de la visualización del filme, al *protofílmico 2''* mediante el registro gráfico exige relacionar, con coherencia y de una manera objetiva, la imagen que se muestra en el cuadro fílmico (espacio pictórico) con la que se grafica. La acción de dibujar relaciona los tres niveles de imágenes, el que se muestra en la pantalla, el que imagina nuestra mente a partir de lo que ve, y el que dibuja nuestra mano a partir de lo que ve e imagina.

El dibujo

El dibujo es una herramienta del proceso proyectual que no pertenece a ninguno de los tres parámetros mencionados . Nace y muere con el proceso de diseño durante el cual permite al arquitecto proyectar sus ideas y progresar en la concreción del objeto que diseña. También le permite profundizar en el conocimiento del objeto aún cuando éste no sea de su propia creación.

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO

Está comprobado que hasta que no se dibuja bien un objeto no termina de comprenderse totalmente. Expuesto de otra manera, el nivel de precisión con que se dibuja un objeto manifiesta el nivel de conocimiento que se tiene de ese objeto.

La imagen del espacio fílmico se vuelve más precisa a medida que el filme es visto en más de una ocasión. Durante el transcurso de visualizaciones reiteradas, la imagen del espacio fílmico se modifica y se completa a través de la formulación de hipótesis y de su constante verificación.

Metodología de levantamiento

Fueron practicados dos procedimientos.

El primero consistió en ver el filme completo durante varias oportunidades y dibujar el espacio que sugerían las imágenes.
En el segundo, se profundizó en cada secuencia deteniendo y regresando el filme las veces necesarias para analizar en profundidad cada fotograma (imagen fija) al que se aplicó el Método Perspectivo para deducir aquellas dimensiones básicas que permitieran deducir otras.

La gran dificultad de este procedimiento consiste en que el espacio *protofílmico "1"* no tiene que estar construido en su totalidad como ocurre con una verdadera obra de arquitectura. Por lo tanto, la estimación de la ubicación del fotógrafo (ubicación de la cámara indicada con PV en las láminas), no siempre resulta una ayuda para el método. Un punto de vista puede quedar localizado detrás de un muro y ese muro no estar construido en la escenografía a los efectos de no obstruir el alcance de la cámara. En consecuencia, en el espacio *protofílmico "1"*, el fotógrafo puede estar ubicado en un lugar "fuera del espacio", algo que es imposible en el espacio arquitectónico real.

Para ubicar el PV se recurrió a las características de la cámara con que se filmó The Magnificent Ambersons. El tipo de lente y película permitieron estimar el ángulo del cono de visión de base elíptica o pirámide de visión de base rectangular. El dibujo en planta o en alzado de dicho cono con su ángulo al centro posibilita el cálculo aproximado de la distancia del PV al objeto y la reconstrucción del trazado perspectivo.

En una primera instancia, se realizaron los levantamientos de los espacios específicos: Cocina, Comedor, Hall, Biblioteca, Sala, Vestíbulo, con la ayuda de los fotogramas correspondientes a escenas filmadas en cada uno de esos espacios.
En una segunda instancia, se integraron diferentes secuencias que permitieron ubicar cada espacio en el contexto de la Planta Baja de la mansión y reconstruirla de forma aproximada y relativamente coherente. Así por ejemplo, escenas como la Nº 51, filmada en plano-secuencia, permitió ubicar la Cocina en relación al Comedor, al Hall y a la Sala.
Otros espacios, tales como la Escalera, son escenarios de diferentes escenas que permiten por sí solas reconstruir el espacio específico. En particular, las escenas tales como las Nº 16 A, Nº 16 B, Nº 28, Nº 33, Nº 34 y Nº 43 permitieron reconstruir el espacio de la Escalera y localizarlo en la Planta Baja de la mansión.

El estudio pormenorizado de cada uno de estos espacios a través de fotogramas, si bien permitió conocer en profundidad sus características espaciales y materiales, arrojó, también, numerosas contradicciones que hacen presumir que el director se sirvió de los mismos escenarios pero con variaciones a los efectos de resolver diferentes estrategias de filmación. Estas variantes no fueron percibidas en las distintas visualizaciones totales del filme. Sólo la visión detenida y comparada de cada fotograma, y, especialmente, el acto de dibujar el espacio de modo reiterado permitió detectarlas.

El procedimiento proporcionó una mayor información sobre las características del espacio filmado; permitió profundizar en su conocimiento y superar el conocimiento inicial inherente *al espacio fílmico*. Estas diferencias o incongruencias son explicadas en un breve comentario realizado para cada uno de los siete espacios dibujados.

Presentación

Cada planta dibujada está acompañada del conjunto de fotogramas pertenecientes a las diferentes escenas a partir de los cuales se realizó el levantamiento. También se expresa la ubicación aproximada de la cámara filmadora. Con contorno negro relleno de gris se indica el sector del espacio que aparece dentro del encuadre de los fotogramas y que fuera reconstruido a partir de estos fotogramas. Este espacio es, en sentido estricto, el *espacio protofílmico "2"*, o mejor dicho, la *representación gráfica* del espacio protofílmico que surge de la interpretación a partir de los distintos parámetros considerados.

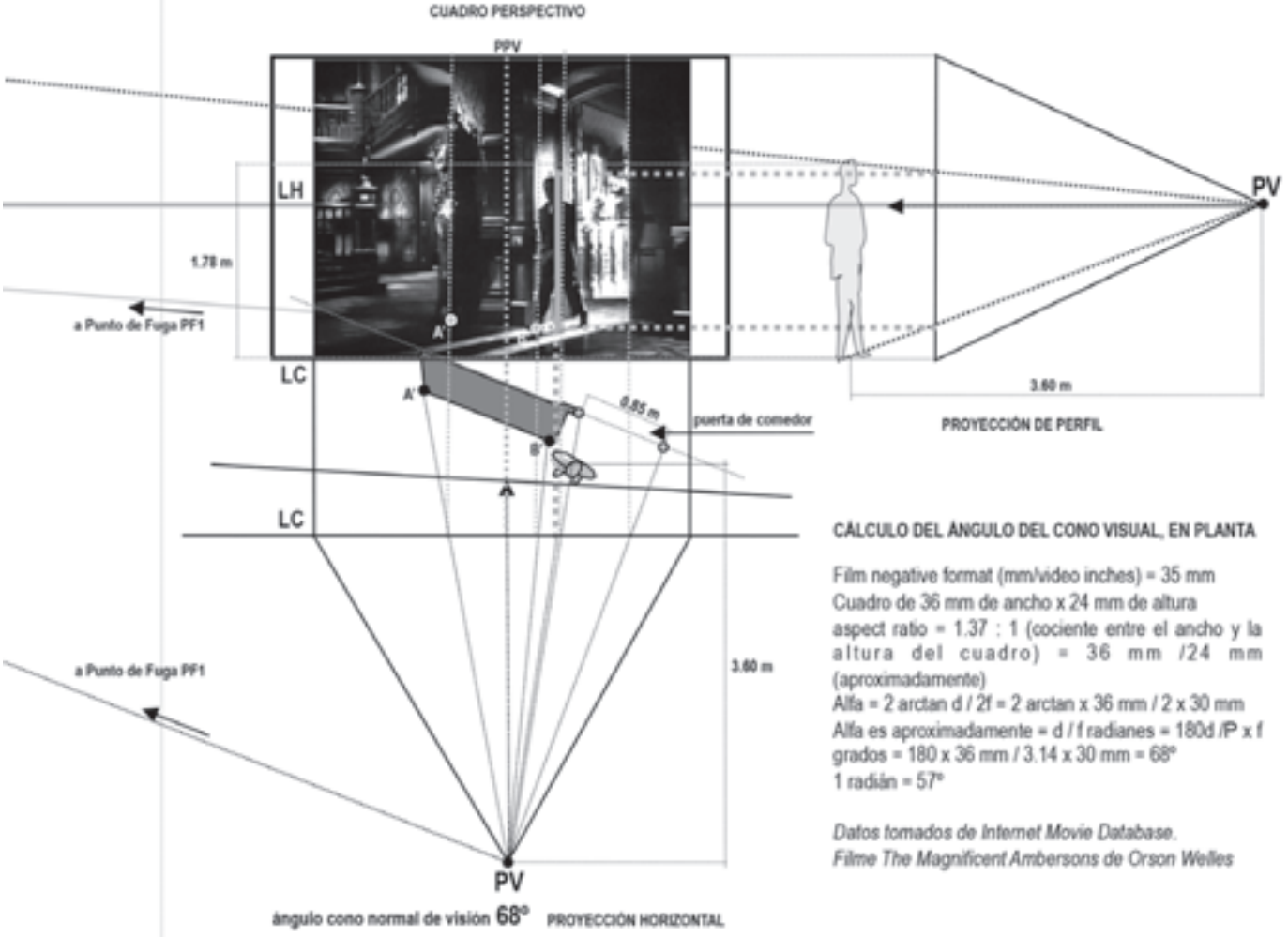
Expresado con contorno negro relleno de blanco se muestra el sector fuera de campo sugerido por el director y que, interpretado de acuerdo a las *lógicas del proyecto*, fue reconstruido en su totalidad por medio de la imaginación. Esta porción de espacio pertenece, simultáneamente, al espacio fílmico y al espacio producto de la imaginación basada en las lógicas del proyecto (en el supuesto de que ambos puedan diferenciarse). No forma parte, necesariamente, del que se ha llamado espacio *protofílmico "1"*, es decir, del espacio filmado realmente correspondiente a la escenografía real, tal como se construyó en el momento de la filmación.

Desde cada fotograma se indican con flechas aquellos componentes del espacio (puertas, muebles, objetos, muros, cielorrasos) que a modo de indicios permiten relacionar entre sí distintos fotogramas correspondientes a distintas tomas. Estos indicios hacen posible la reconstrucción coherente del espacio y su equipamiento en un contexto más amplio e integral, más allá de las incongruencias mencionadas. En una única lámina se indica la ubicación del espacio dibujado en el conjunto de la Planta Baja y se lo identifica con una superficie gris. Se adjuntan a la planta las escenas y secuencias que permitieron descubrir su ubicación en la totalidad. En la planta se indican con trazos punteados los recorridos realizados en esas escenas reveladoras .



Escena 28

Cálculo de la ubicación del PV y de las dimensiones del espacio a partir de un fotograma



CÁLCULO DEL ÁNGULO DEL CONO VISUAL, EN PLANTA

Film negative format (mm/video inches) = 35 mm
Cuadro de 36 mm de ancho x 24 mm de altura
aspect ratio = 1.37 : 1 (cociente entre el ancho y la altura del cuadro) = 36 mm /24 mm (aproximadamente)
Alfa = 2 arctan d / 2f = 2 arctan x 36 mm / 2 x 30 mm
Alfa es aproximadamente = d / f radianes = 180d /P x f grados = 180 x 36 mm / 3.14 x 30 mm = 68°
1 radián = 57°

Datos tomados de Internet Movie Database.
Filme The Magnificent Ambersons de Orson Welles

A los efectos de localizar el PV (en este caso, la ubicación de la cámara) en relación a los objetos filmados, fueron considerados los datos obtenidos en IMDB con respecto al filme *The Magnificent Ambersons*. Según esta fuente de información, el filme fue rodado en 35 mm (cuadro de 36 mm x 24 mm) y un aspect ratio de 1.37 : 1.
De acuerdo al cálculo realizado, el ángulo del cono visual en la proyección horizontal es de aproximadamente 68°.

Una vez establecido el cuadro perspectivo, la Línea del Cuadro y la Línea de Horizonte, el Punto de Vista (ubicación de la cámara) y estimada una dimensión testigo o de referencia (altura del actor Tim Holt), es posible deducir, mediante el método perspectivo, la dimensión aproximada de los objetos y la distancia entre ellos.
Se estableció como dimensión de referencia la altura del actor Tim Holt asignándole el valor de 1.78 m (según la fuente httpt:// www.talltask.com/Tim Holt height – 7775.html)

A partir del cálculo de algunas dimensiones, consideradas básicas, se reconstruyeron los objetos y espacios de la Planta Baja de la mansión Amberson a escalas aproximadas. Para efectuar los levantamientos, se trabajó directamente sobre los fotogramas correspondientes a las escenas en las que aparecen los objetos y los espacios más significativos del nivel dibujado.

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO – CONCLUSIONES

Se parte del concepto de que el filme plantea y expone uno o varios temas a través de la narración de una historia, narración que se hace en lenguaje cinematográfico al que concurren múltiples recursos técnicos y artísticos manejados por el director. La forma que adquiere este lenguaje cinematográfico propio del realizador constituye la modalidad o estilo de su lenguaje expresivo.
El estudio del espacio fílmico y protofílmico forma parte del estudio general del filme. Procura, como lo hace con el estudio de otros componentes del lenguaje cinematográfico del director, vincular los recursos técnicos utilizados con la materia de la historia narrada. Esta vinculación se logra mediante el análisis pormenorizado de los diversos componentes relativos a la banda de imágenes y a la banda sonora.
Se espera descubrir una totalidad audiovisual integrada, un hecho estético coherente y significativo en el que cada recurso del lenguaje cinematográfico refuerza la expresión de la materia o tema de la historia.

La posibilidad de conceptualizar, por parte del espectador, el espacio en el que se desarrolla la acción es, ya de por sí, uno de los requerimientos necesarios para comprender el tema expuesto en el filme.
Por lo general, la conceptualización del espacio –entendida como desarrollo y construcción de ideas abstractas a partir de la experiencia– no requiere su graficación. De hecho, todo espectador dibuja en su mente un mapa provisorio del espacio que le permite orientarse y encontrar los vínculos lógicos entre el espacio que imagina, a partir de lo que ve, y el tema que expone la historia narrada.
De la concordancia entre el espacio representado o mostrado en un filme –llámesele espacio pictórico– y el imaginado por el espectador –espacio fílmico– dependerá la intensidad y permanencia de esos vínculos y, por lo tanto, la comprensión temática y la magnitud de la experiencia estética.
En este sentido, el espacio fílmico es un espacio individual y subjetivo en permanente construcción, nunca definido totalmente, ni para siempre. Se modifica con cada visualización total o parcial del filme. En cada visualización, el espectador rectifica o ratifica las hipótesis formuladas mentalmente en visiones anteriores lo que le permite completar y profundizar su conocimiento de modo progresivo.
El primer espacio fílmico que concibe nuestro pensamiento, después de una primer visión del filme, nos permite, por lo general, comprender los temas desarrollados por la historia. Sin embargo, el estudio más profundo del espacio fílmico –mediante una representación gráfica aproximada del espacio protofílmico que lo genera, obtenida mediante la visión reiterada del filme o de alguna de sus partes– posibilita vincular con mayor intensidad los niveles descriptivo y significante, e incluso descubrir temas de la historia que podrían haber quedado ocultos en algunas de las primeras visualizaciones.
En consecuencia, los recursos utilizados por el director del filme para mostrar el espacio con la finalidad de promover la comprensión de la historia narrada y, a la vez, de provocar una experiencia estética profunda en el espectador son estudiados en dos niveles, uno relacionado con la *descripción del espacio* –los recursos utilizados para describir el espacio– y el otro con su *facultad significante* –los recursos manejados para desplegar la capacidad significante del espacio– .

1- El método para detectar los recursos utilizados por Welles para presentar el espacio considera, como punto de partida, el proceso para ejecutar la descripción gráfica (representación gráfica) del espacio escenográfico por parte del espectador a partir de su concepción del espacio fílmico, proceso que exige el análisis detenido y reiterado de secuencias y fotogramas, es decir, del espacio pictórico.
Se entiende que durante este proceso, el espectador describe un recorrido análogo al que transitó el director para ejecutar el filme. Para poder realizar el levantamiento del espacio, el espectador se vale de los mismos recursos de los que se auxilió el director para expresarlo. Esta representación es la imagen depurada del espacio que el espectador recompone en su mente y con su imaginación (espacio fílmico) a partir de lo que ve a través del filme y de lo que puede narrar gráficamente.

Como ya se expresara, la recomposición e individualización de los ámbitos escenográficos por parte del espectador es imprescindible para que se oriente en el espacio *protofílmico* '2' y elabore su propio espacio fílmico. El director utiliza una serie de recursos del lenguaje cinematográfico que, además de facilitar la comprensión del espacio, refuerzan el sentido de la historia narrada al darle el marco apropiado a cada escena. Se parte de la hipótesis de que el manejo de estos recursos tiene consecuencias y efectos en el espectador que son deseados por el director.
La comprensión del espacio protofílmico por parte del espectador es muy subjetiva y confusa después de una única visión del filme. Aunque su propia elaboración del espacio le haya permitido entender el sentido primario de la historia, es necesario ver el filme en forma reiterada, y sobre todo intentar representar sus espacios después de cada visión para obtener una versión más aproximada del espacio escenográfico. La comprensión cabal del espacio escenográfico le permitirá explicarse, a su vez, el desarrollo de algunos temas de la historia narrada, tal como se verá más adelante en el punto 2.
En resumen, además de encontrar incoherencias en la escenografía que pueden pasar desapercibidas durante las primeras visualizaciones del filme, el levantamiento posibilita un entendimiento más cabal del espacio y de la utilización de determinados recursos por parte del director para expresar los argumentos de la narración. Esto ocurre porque el levantamiento y la representación gráfica exigen, entre otras cosas, la visualización y el análisis reiterado de cada una de las secuencias del filme.

Espacios dibujados en el levantamiento

Todos los espacios relevados y representados gráficamente pertenecen a la Planta Baja de la mansión y la Escalera que conecta los tres niveles. Tanto las habitaciones del Primer Piso, que corresponderían a los dormitorios, como los salones del Segundo Piso, donde se supone se encuentran las Salas de Baile, no fueron dibujados por carecer de la información suficiente.

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO – CONCLUSIONES

La organización de los espacios del Primer Piso puede comprenderse hasta un cierto punto. Parece posible la distribución de los espacios de circulación, el Hall de acceso al dormitorio del matrimonio Amberson-Minafer y a los dormitorios de Jack y de Fanny (Escena Nº 17). La Escena Nº 39 permite localizar el dormitorio de George en relación al de sus padres, pero resulta muy extraña la composición que puede hacerse del conjunto de los dormitorios al integrar estas localizaciones parciales, especialmente si se pretende que cada habitación posea iluminación y ventilación naturales. La superposición de este nivel con el de la Planta Baja es absolutamente imposible teniendo en cuenta todas estas consideraciones y la forma externa del volumen mostrada en las tomas desde el exterior.

Espacios de transición

Son los espacios que, insinuados en algunas escenas, no se utilizan como ámbitos para la acción. Su existencia parece lógica, y por lo tanto se ha imaginado su funcionamiento.
Es un espacio de transición el espacio que se encuentra entre la Escalera y la Cocina. Al comienzo de la Escena Nº 28, a medida que Fanny y George se aproximan a la Escalera y comienzan a subirla, se puede visualizar un rincón debajo de la escalera, equipado con un sillón, una mesa, una luminaria y un macetero. Sobre la pared Este que cierra la caja de la Escalera, aparece un vano que conduce a otro pequeño espacio del que se percibe sólo un sector con un aparador y una escultura. El sentido atribuido a este ámbito, que parece ser bastante ancho, es el de prolongar más allá de los límites visibles el espacio del Hall y sugerir de ese modo, mediante una sucesión casi infinita de espacios, la inmensidad de la mansión Amberson.
En el espacio protofílmico, a este recinto se le atribuyó la función de hall distribuidor y pasaje a un imaginado baño y a una escalera secundaria, posiblemente también un montacargas, que conectaría los niveles superiores, tanto nobles como de servicio, con las dependencias de la Planta Baja y, especialmente, con la Cocina. Estos espacios supuestos nunca son mostrados en el filme.
Los recursos básicos utilizados por Welles para describir sus espacios se relacionan con el movimiento de cámara y el consecuente movimiento del punto de vista así como con la duración y continuidad de los planos, es decir con el plano fijo, el montaje y el plano-secuencia. En estos recursos se apoya, también, la realización del levantamiento gráfico.

El plano fijo permite al ojo del espectador demorarse en la visualización de la escenografía en tanto que comprende el sentido de la escena. Welles utiliza dos variantes de plano fijo, tomas únicas largas y muy largas o tomas muy cortas que reiteran el punto de vista. El tiempo asignado a las tomas largas supera, por lo general, los sesenta segundos, como ocurre con la Escena Nº 22 que muestra la Cocina en una sola toma larga de doscientos sesenta y ocho segundos de duración durante la cual la cámara permanece prácticamente fija. Cuando realiza varias tomas breves, éstas nunca son inferiores a los diez segundos de duración, y lo hace desde puntos de vista diferentes, pero que se reiteran varias veces en la secuencia. Un ejemplo es la Escena Nº 27 cuya duración total es de doscientos cuarenta y cuatro segundos. En ella se muestra al Comedor a través de veinticuatro tomas de diez segundos promedio cada una.

El plano-secuencia es el otro recurso, tanto para la descripción de espacios específicos –tales como el de la Biblioteca (Escena Nº 19) en la que, desde un punto fijo en el espacio, la cámara gira mientras realiza un lento paneo horizontal que permite reconocer un sector del recinto– como para orientar al espectador en el espacio en relación al conjunto de todos los espacios específicos relevados. En este último caso, las Escenas Nº 16 A y 16 E, la Nº 28 y, especialmente, la Nº 51 resultan imprescindibles pues recorren todos los espacios de la Planta Baja según desplazamientos ortogonales y oblicuos entre sí sobre los tres ejes cartesianos (x), (y), (z), descritos en los comentarios de cada espacio.
Tanto en la fotografía del plano fijo como en la del plano-secuencia es esencial el aporte que hace la profundidad de campo.
En todas las escenas, Welles utiliza una profundidad de campo amplia lo que permite fotografiar con precisión gran parte del espacio que está por delante y por detrás del objeto enfocado. Esta amplitud posibilita la nítida visualización de objetos y personas distantes y cercanos al plano del cuadro así como todo aquello que se encuentre en el espacio intermedio.

Otros elementos utilizados por Welles como recursos para la caracterización e identificación de los distintos espacios hacen parte de la propia escenografía, tales como el equipamiento y el tratamiento arquitectónico diferenciado de los ambientes. Así, por ejemplo, el cielorraso de viguetas de madera de la Biblioteca, característico y exclusivo de este ámbito, permite identificarla aun cuando ésta sea enfocada muy parcialmente en escenas tales como la Nº 16 A. El chaflán de una de las esquinas del Comedor, visible desde fuera y desde dentro de la habitación, facilita la orientación del espectador que puede relacionarlo con el Hall inmediato y la Escalera más distante. En esta esquina, un reloj de pie resulta un objeto de orientación y localización del lugar dado que aparece en otras escenas. Formas geométricas particulares, tales como la forma octogonal de la Escalera, resultan imágenes destacadas y fácilmente recordadas. Estas formas facilitan la identificación, por parte del espectador, del objeto representado a lo largo del filme.

La iluminación del espacio, además de caracterizar fuertemente el ámbito interno y de contribuir a la expresión de la profundidad del espacio (tercera dimensión) es un recurso que permite argumentar la hipótesis de la orientación de la mansión Amberson.
En la Escena Nº 32, la Sala aparece iluminada con una luz natural casi rasante al cielorraso que alcanza a iluminar, incluso, la pared opuesta a la de los ventanales de la fachada lateral donde se encuentra un mueble con una colección de abanicos expuestos. Este detalle hace suponer la presencia de un sol bajo propio del atardecer o del amanecer. La escena nos muestra a Isabel Amberson sentada en la habitación mientras espera a Eugene Morgan. Es el final de una larga espera que culmina con la llegada de Jack, quien trae una carta a Isabel escrita por Eugene y que explica el episodio por el cual éste no se hizo presente. Es probable que la larga y paciente espera de Isabel haya sido durante la tarde, no temprano en la mañana. El sol bajo que ilumina la Sala correspondería, entonces, a un sol del atardecer. Por lo tanto, la luz proveniente de las ventanas de la fachada lateral, pertenece a la del ocaso.

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO – CONCLUSIONES

La fachada estaría orientada aproximadamente hacia el oeste. Por otra parte, la vestimenta de Eugene Morgan en esa ocasión –sombrero de piel de camello y abrigo con solapa y cuello de piel– es propia del otoño de esas latitudes. Se estaría, entonces, en presencia de un equinoccio de otoño en el que el sol se pone muy próximo al punto cardinal Oeste.
A su vez, parece lógico, que el Comedor y el gran pórtico de la casa se abran al Este y al Sur y reciban la mayor parte del sol de la mañana y del mediodía. Del mismo modo, también parece lógica, la ubicación de la gran chimenea de la estufa a leña de la Sala que se muestra en las imágenes del exterior de la mansión, sobre la fachada Norte. También resulta lógico la orientación de la Cocina al Este.

2- El otro nivel corresponde al del significado que puede atribuirse al espacio *protofílmico* '2' como espacio interior doméstico, envoltorio y proyección, a la vez, del interior de la familia Amberson y de cada uno de sus miembros.
El espacio protofílmico denota y connota los diferentes temas de la historia estructurados a través del devenir de esa familia. La descripción del espacio y de los objetos que contiene se transforma en recurso eficaz para expresar aspectos sobresalientes o sutiles de la materia temática de la narración. En este sentido, el espacio estático y permanente, geométrico, euclidiano, interpretado y plasmado en el levantamiento, adquiere otras propiedades que trascienden a las meramente descriptivas y topológicas del espacio. Estos atributos le confieren al espacio escenográfico la capacidad de vincularlo estrechamente con los temas de la narración y lo transforman en instrumento idóneo de expresión de los temas de la historia, especialmente de los dos principales, el movimiento y la transformación. Es así que, en este plano, podría hablarse de una metamorfosis del espacio que acompaña y apoya firmemente a la narrativa. La metamorfosis del espacio manifiesta la metamorfosis que se opera en el interior de la familia y en el de sus integrantes, especialmente en George, el único sobreviviente de la estirpe de los Ambersons. También en este plano significativo, el uso de determinados recursos escenográficos resulta crucial para reafirmar el sentido de la historia que se narra.

Una clave para comprender uno de los temas de la historia

Mencionados esquemáticamente los temas comentados y atribuidos a la historia del filme, en la mayoría de los escritos analizados, son los correspondientes al amor –el amor frustrado de Isabel Amberson por Eugene Morgan, el de George Amberson por Lucy Morgan–, al ocaso de la fortuna y magnificencia de una familia –los Ambersons–, al castigo por la soberbia y el despotismo –el que George Amberson ejerce sobre los habitantes del pueblo–, a la decadencia ambiental y cultural –consecuencia del progreso tecnológico y del cambio permanente de las costumbres, consecuencia a su vez de una sociedad que se vuelve más consumista–, a la nostalgia –la pérdida de un estado paradisíaco, de bienestar y felicidad, que pertenece al pasado y que ya no puede recuperarse, tema tan propio de la filmografía de Welles y del momento histórico (plena 2ª Guerra Mundial) en que fuera realizado el filme *The Magnifcent Ambersons*–. Estos enfoques agotan el registro temático si se considera sólo la mayor parte del filme, pero descuidan el mensaje de las escenas finales que abren las puertas a otros canales de interpretación.
Hay un tema profundo, subyacente en toda la historia, que se revela sólo al final del filme y en relación a todo el conjunto. Es el de la redención y la resurrección, el morir para volver a nacer a una vida nueva. Este concepto propio del cristianismo, aunque esté presente en la idiosincrasia de todo ser humano, puede ser comprendido mejor si se pone la atención en uno de los componentes del atrezo que aparece bajo la forma de tríptico. Es el integrado por los vitrales de tres imágenes y sus respectivos rótulos –Fe, Esperanza y Caridad– que representan las tres Virtudes Teologales. El director ubica este elemento en una de las paredes que circunscriben la Escalera de la mansión (la pared norte), y, deliberadamente, lo deja entrever a la mirada atenta en dos ocasiones durante la Escena Nº 28.
Sólo una familia de profundas raíces cristianas podría incorporar al ajuar de su mansión, en un lugar de pasaje cotidiano e ineludible, tal conjunto de cualidades que, expresadas a través de un vitral, adquieren, además de la función decorativa, el valor de una enseñanza.
Podría conjeturarse, entonces, que el tema de fondo del filme lo constituye la transformación profunda que sufre el personaje George Amberson a través de su vida, desde su infancia hasta su juventud en la que, aun con la pérdida de todos sus bienes materiales y afectivos, consigue mostrarse como una persona íntegra y virtuosa y no como un ser innoble y veleidoso, tal como lo considera todo el pueblo y su propia familia, menos su madre.
Precisamente, George se transforma en un ser virtuoso, digno de la nobleza de los Ambersons. Demuestra al mundo poseer los valores que le permiten tomar y llevar a término las decisiones más nobles, incluso en las situaciones más adversas.
Demuestra al mundo que aquella máxima estampada en la caja de la Escalera de su casa, cuya sentencia leía cada día, había sido finalmente aprehendida.
Paralelamente a esa transformación restauradora que se realiza en el interior del joven, en su exterior, en el espacio que lo rodea y habita, por el contrario, se produce una transformación devastadora que aniquila todo vestigio exterior significante. Transformación que el filme muestra como ineludible para revelar la evolución del personaje.

El director no recurre a la destrucción de los límites materiales del espacio ni de los objetos que componen el atrezo de una manera directa sino de un modo sutil y progresivo. Sólo al final del filme, en la Escena Nº 51 y en la Nº 54, los objetos aparecen tapados por gruesas telas protectoras y fuera de su lugar habitual lo que provoca un fuerte impacto en el espectador habituado a verlos, siempre, primorosamente presentados y orgullosamente expuestos. Es interesante notar que Welles no actúa directamente sobre el atrezo o la escenografía. Por el contrario, actúa de un modo tangencial a través del manejo de los tiempos del filme, de la iluminación y, en la secuencia de escenarios, mediante la expresión progresiva de la destrucción del espacio interior.
Uno de los recursos que le permite a Welles reforzar la idea del paso rápido del tiempo que precipita el ocaso de los Ambersons es el uso de la escenografía de cada espacio específico sólo para filmar allí una única escena. Exceptuando las Escenas Nº 32 y Nº 51, la Biblioteca, el Comedor y la Sala sirven de recintos para una única escena, la Nº 19, la Nº 27 y la Nº 32, respectivamente.
Incluso, en la Escena Nº 51, cuando son mostrados nuevamente y por última vez el Comedor y la Sala, estos ámbitos ya aparecen transformados.

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO – CONCLUSIONES

Este uso limitado de los espacios contribuye a sugerir la inutilidad y vacuidad de esa enorme mansión cuyo funcionamiento en armonía con el de la familia ha caducado. Sólo el Hall y la Escalera servirán de escenario en reiteradas ocasiones antes de que la casa sea abandonada, para siempre, por sus últimos moradores. Una mención especial podría hacerse al dormitorio, no relevado, del matrimonio Amberson-Minafer. Este ámbito aparece cuatro veces aunque sólo en tres de ellas el espectador es autorizado a penetrar en su interior. La primera y segunda vez que hace su aparición, en las Escenas Nº 17 y Nº 39, se percibe, como un espacio resplandeciente, ricamente equipado. Por el contrario, en la tercera aparición (Escena Nº 45) surge envuelto en la penumbra con Isabel agonizante y George apesadumbrado. La cuarta vez (Escena Nº 54) el espacio, también en la total penumbra, recreado a partir de la oscura silueta de George en primerísimo primer plano, se presenta sucio y desmantelado, pronto para ser abandonado definitivamente.
Otro recurso efectivo que permite acentuar la sensación del cambio que experimentan los Ambersons a lo largo del filme es la dialéctica que el director establece entre el espacio exterior y el espacio interior y entre ámbitos interiores de dos viviendas diferentes.
El espacio exterior es escenario de acontecimientos dichosos. La escena Nº 13 muestra a los miembros de la familia Amberson reunidos en el parque de su casa, en un momento de solaz. La composición del cuadro fílmico es armónica y apacible. La propia reprimenda que los padres le hacen a George niño está enmarcada en una atmósfera pacífica y para nada violenta o tensa, lograda a través del estatismo de las figuras de los padres y del abuelo del muchacho que, si bien lo censura, parece consentir y festejar su conducta.
Las escenas iniciales, también filmadas en espacios exteriores, aunque contienen el germen de la desdicha no dejan de ser joviales y llenas de esperanza por un futuro promisorio. Las incursiones de George por el pueblo, los reiterados intentos de visita de Eugene a Isabel, el propio episodio vergonzante protagonizado una noche de verano por Eugene frente a la ventana de una humillada Isabel, más allá del tono amargo y frustrante que poseen, están narradas con un cierto buen humor propio de tiempos joviales y de abundancia.
Otra escena de dicha profunda es la Nº 24, también en el parque de la mansión, cuando Eugene e Isabel disfrutan de un único momento de tranquila soledad. Anteriormente, la escena en la fábrica de automóviles Morgan, está impregnada de una alegre expectativa por los acontecimientos venideros.

Estos son sucesos cada vez más esporádicos que intensifican, mediante el contraste, la primacía de las escenas conflictivas y tristes filmadas en el interior de la mansión. Estas escenas se suceden con mayor frecuencia luego de la finalización del baile a partir de la Escena Nº 17. Las escenas Nº 19 (velatorio de Wilbur Minafer, en la Biblioteca), Nº 22 (discusión en la cocina entre George, Jack y Fanny), Nº 27 (discusión de George con Eugene Morgan durante el almuerzo en el Comedor), Nº 28 (revelación infame que formula Fanny a George en la gran Escalera interior), Nº 30 (discusión de George con su tío en uno de los baños de la mansión), Nº 31 (expulsión de Eugene Morgan de la casa Amberson, por George, en el Vestíbulo), Nº 32 (triste espera de Isabel por Eugene, en la Sala), Nº 35 (lectura de la carta de Eugene por Isabel que revela la enemistad con George, en la Biblioteca), Nº 38 (violenta discusión entre George y Fanny, nuevamente en la Escalera), Nº 39 (resignado y amargo encuentro entre George e Isabel que renuncia al amor de su vida por amor a su hijo, en el dormitorio de Isabel), Nº 43 (nuevo rechazo a Eugene Morgan en el Hall de la mansión), Nº 45 (despedida de Isabel de su hijo antes de morir, en su dormitorio), Nº 46 (anuncio de la muerte de Isabel por Fanny, en el dormitorio de George), Nº 48 (locura del Mayor Amberson y posterior muerte, en un espacio indefinido de la mansión), Nº 51 (discusión entre Fanny y George iniciada en la Cocina y prolongada durante el recorrido hasta la Sala), Nº 54 (oración de George mientras pide perdón a su madre muerta, en el dormitorio de ésta), componen una serie de hechos penosos, filmados todos en el interior de la casa.
La Escena Nº 18 que cierra la época feliz de la vida de los Ambersons, manifestada en todo su esplendor en la secuencia del baile, también está filmada en el espacio exterior, en las inmediaciones nevadas de la ciudad. A pesar del frío y de la nieve, el grupo de paseantes se muestra esperanzado y feliz, gozan de la vida. Cada uno tiene puesta la ilusión en cosas que el futuro podrá cristalizar y robustecer, el amor, los negocios, la amistad, no obstante cada uno viva ese presente despreocupadamente. La nieve todo lo posterga y lo mantiene en la ilusión. Paraliza el tiempo. Protege en su interior, oculto, el germen de una nueva vida que florecerá en la primavera. Al congelar el tiempo real y el virtual, retrasa el cambio y el deterioro, y con él la muerte. Ese terso paisaje nevado que Welles destinó para esta escena es fuente de gozo presente y principio de esperanza futura para los viajeros. Presagia, de una manera sutil y pintoresca a la vez, la muerte por la que deberá pasar George para renacer a la nueva vida que está oculta en su interior. No es casual que la escena se abra con el reflejo de un trineo en un helado curso de agua y con música extradiegética de campanillas navideñas. Un reflejo pequeño que hace que el trineo se vea como de juguete, una imagen invertida que introduce al espectador en un mundo lúdico y distendido, en un mundo ideal que ya no existe, ajeno al de la historia, así como la melodía de una caja de música nos introducía, al principio del filme, en el mundo mágico de un pasado añorado que se había perdido. La escena funciona como un tiempo de tregua, un paréntesis que posterga el tiempo de la caída. Tampoco es casual que la escena se cierre con un iris, un círculo que se va estrechando sobre el grupo de seres dichosos, como si se intentase apresar, para siempre, esos instantes de felicidad vivida, pero que presagia, a la vez, la finalización de ese tiempo luminoso y el inicio de un tiempo sombrío.

Cuando Welles introduce en el filme otro interior doméstico, lo hace para destacar aun más la grave oscuridad que se cierne sobre la mansión Amberson. Su base es la dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco. La Escena Nº 29 muestra el interior de la casa de los Johnsons, la casa que se encuentra frente a la de los Ambersons. Su interior es más humano y amable, menos grandilocuente y ostentoso que el de los Ambersons. Está iluminado homogéneamente, no hay sombras profundas arrojadas sobre los objetos o sobre las paredes, no es un espacio sombrío. La iluminación homogénea contribuye a mostrar todos los rincones y enseres, hace aparecer el espacio como una continuidad sin fragmentaciones. Es un espacio franco, transparente, plano, no oculta misterios, graciosamente equipado. Es un espacio superficial, no es profundo ni dramático como el de los Ambersons. La propia imagen exterior de la casa Johnson contiene un pintoresquismo y una escala humana que se oponen claramente con la recia imagen de la mansión de los Ambersons que es comparada, ya desde el principio del filme (Escena Nº 6), con la de un ataúd.

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO – CONCLUSIONES

La iluminación constituye uno de los más eficaces recursos para expresar la fragmentación progresiva que se opera en el espacio interior de la mansión paralelamente con la fragmentación que se produce entre los miembros de la familia y el paulatino despojamiento de los bienes materiales y afectivos que debe soportar George Amberson.
Una vez que penetramos a la mansión, por primera vez, junto con Eugene y Lucy Morgan (Escena N° 16 A), advertimos la presencia de un espacio coherente y fluido, efecto conseguido por los múltiples recorridos horizontales y verticales que realizan los personajes y con ellos el espectador gracias a los movimientos de cámara, especialmente de *travelling*.
Como se manifestara anteriormente, a partir de la secuencia del baile, las escenas en el interior de la vivienda serán cada vez más tristes y sombrías. La expresión de la singularidad de los acontecimientos vividos es conseguida, en gran parte, por el tratamiento de la iluminación del espacio interior.

Ya en la Escena N° 17, la luz de las luminarias a gas, que son apagadas poco a poco por el mayordomo de la casa después de la fiesta, otorgan al espacio una iluminación altamente concentrada, generalmente rasante a las superficies y a los objetos, lo que provoca sombras muy oscuras y largas. Welles apela al máximo contraste entre la luz y la sombra para lograr el efecto de fragmentación y oscuridad profunda que presagia la oscuridad que amenaza a la familia y en la que se sumirá, definitivamente. En la propia Escena N° 17, en el momento en que George termina de discutir con su padre, su madre le aconseja que se vaya, y al cerrar la puerta de su dormitorio, de cuyo interior proviene la única fuente luminosa, lo deja por un instante en la oscuridad total mientras ella desaparece tras la puerta cerrada. El cuadro permanece totalmente negro hasta que George se retira para proseguir la conversación con su tía Fanny.
La negra mancha que inunda el cuadro no sólo augura la soledad en que quedará el joven cuando mueran sus padres sino que, también, constituye la primera gran ruptura de un mismo espacio escénico en dos espacios diferentes. Cuando George sale de la oscuridad e ingresa al espacio iluminado que había recorrido con su madre minutos antes, éste se ha convertido en un espacio diferente. Instantes después, se reitera una escena análoga frente al dormitorio de su tía. La discusión de George con su tía Fanny termina violentamente al igual que la que mantuvo con su padre. Una amenazadora sombra arrojada por una escultura de forma extraña se percibe como la cabeza de un dragón cuyas fauces abiertas están a punto devorar a los personajes. Las sombras, reflejos virtuales de objetos reales, cobran una realidad mayor que la de éstos en el mundo interior de la casa. Las propias sombras de George y Fanny, mientras transitan en la penumbra de las galerías, adquieren formas distorsionadas sobre la pared. En su desplazamiento, los personajes alternan la intensa iluminación de sus cuerpos con la total oscuridad. Por momentos, sus cuerpos se perciben voluminosos y reales; al instante, como siluetas planas de fantasmas desconocidos y ajenos que contrastan con la luz que proviene de algún lugar fuera del encuadre. Por algunos instantes, sólo pueden percibirse fragmentos de sus vestimentas que reflejan la luz. Los cuellos y puños de sus camisas se destacan, luminosos, mientras que sus trajes oscuros se desvanecen sobre el fondo igualmente oscuro del espacio. Los numerosos pliegues de los vestidos arrojan sombras sobre sí mismos y consiguen que despunten, con mayor intensidad, los brillos de los tafetanes y las gasas. Son seres fragmentados, de cuya totalidad sólo se perciben partes.

Este tipo de iluminación se mantiene hasta el final del filme. De este modo, el interior de la mansión se comprende como un espacio desmembrado que va perdiendo su coherencia y fluidez inicial a la vez que va devorando, con su oscuridad, a cada uno de los integrantes de la familia. Esta disgregación del espacio, que parece perder sus límites materiales, se produce en consonancia con la que se registra en el interior de cada uno de los Ambersons. A esta doble destrucción, que como un sino se abate sobre la familia, George se opone con todas sus fuerzas hasta que es vencido, en parte. Su afán por mantener los vínculos familiares, fundados en el amor y el honor, lo llevan al límite de enemistarse profundamente con Eugene Morgan y con sus tíos y a sacrificar el amor de la persona de la que está profundamente enamorado. Este intento desesperado del joven Amberson por mantener inalterado el entorno que lo cobija es expresado magistralmente por el tratamiento de la Escena N° 51 que resulta ser más que elocuente, una verdadera manifestación de los sentimientos de George.
Al final de esa secuencia, además de tratar de calmar a su tía Fanny dominada por la depresión y la histeria, George procura, con todas sus fuerzas –mientras la traslada con firmeza desde la Cocina a la Sala, en un recorrido que toma toda la longitud de la Planta Baja de la mansión, filmado en una sola toma– recuperar la integridad de su ser a través de la recuperación de la coherencia perdida del espacio. Como si Intentara atar los fragmentos de la mansión que todavía quedan en pie.
Aquí se hace presente otro recurso de Welles para expresar la transformación a través del movimiento.
El sucesivo pasaje de los personajes a través de puertas y arcadas, marca, por medio de signos externos, el proceso interno que sufren los dos individuos. Fanny es finalmente calmada y George encuentra en la renuncia el principio de su redención. Ambos seres, pequeños y lejanos, sumidos en la oscuridad del enorme recinto vacío de la Sala, vislumbran una luz de esperanza que se filtra por las ventanas cerradas de la inmensa habitación, esperanza que se funda en la solidaridad y en la mutua comprensión, en la caridad.

Otro aspecto que se vincula con la iluminación puesta al servicio de la creación de atmósferas especiales y densas es la luz natural mortecina con que Welles ilumina el interior de la mansión, luz que penetra con esfuerzo a través de espesos vitrales y gruesas cortinas de seda y gobelinos. Ambos recursos arquitectónicos aseguran la casi independencia del exterior y generan, al interior, un ambiente de permanente reclusión, independiente de la inestable atmósfera del mundo exterior.
Los vitrales que flanquean la Escalera la cierran iluminándola apenas sin permitir siquiera la visión al jardín y a la calle. Igualmente, el Comedor cancela su generosa conexión a la terraza sur mediante ventanales de gruesos vitrales. De ese modo, oculta a la vista de extraños los acontecimientos que puedan ocurrir en su interior, a la vez que privan a los habitantes de la mansión del disfrute del parque.
El Hall mantiene con el Vestíbulo una doble membrana que lo separa del jardín mediante vidrios que dejan pasar la luz pero no la visión. Este carácter claustral del espacio interior es reforzado por la escasa relación con el espacio exterior.

ESPACIO FÍLMICO Y PROTOFÍLMICO – CONCLUSIONES

En ningún momento se ve a algún miembro de la familia observar el exterior y disfrutar de la vista desde alguno de los bay-windows estratégicamente ubicados sobre el parque, desde el Porche o desde las terrazas y los pórticos. Las tres únicas oportunidades en que este acontecimiento se produce es cuando George observa, tenso y vigilante, la llegada de Eugene, desde la ventana de una de las Salitas de espera (Escena Nº 31) o cuando, preocupado y amargado, lo ve alejarse desde la correspondiente ventana en el Primer Piso, después de haberle impedido visitar a Isabel por última vez (Escena Nº 44). Igualmente, cuando Isabel espera en la Sala, junto a la ventana que da al jardín, la llegada de Eugene para salir al paseo (Escena Nº 32), está expectante y preocupada, tensa y decepcionada.
La vida de la familia Amberson es centrípeta, gira en torno al espacio interior. Todos los movimientos son centrífugos, pero todos los intentos por liberarse de ese interior que los atrapa se ven frustrados.
Esta exigua relación entre el espacio interior y el exterior marca, también, la independencia con la que los Ambersons viven con respecto al mundo, al resto de los ciudadanos y expresa, con precisión, la dimensión de su orgullo a la vez que su incapacidad para salir de la situación en que están instalados.

Finalmente, otro recurso perspicaz que maneja Welles para expresar la desdicha que viven los Ambersons es la paulatina supresión de la música extradiegética y la mutación de la melodía inicial.
La música festiva con que se abre el filme, y que persiste durante toda la presentación del cambio de moda y las visitas de Eugene Morgan a su amada Isabel en las primeras escenas, va desapareciendo poco a poco.
En la Escena Nº 18, el viaje en la nieve por las afueras de la ciudad, se escucha por última vez esa melodía risueña que parece emanar de una caja de música, melodía que nos transporta al mundo querido de nuestra infancia más entrañable.
A partir de entonces, un profundo silencio domina la banda sonora. La escena del velatorio de Wilbur Minafer se desarrolla en silencio absoluto.
La música, cuando vuelve a instalarse, lo hace con una melodía profunda y sobrecogedora, sólo para acentuar el dramatismo que poseen ciertas secuencias como las de la Escena Nº 38 y Nº 54. A partir de entonces, una discreta pero intensa melodía acompaña los momentos más significativos y reveladores de la historia, hasta el final.

"Detrás de una cortina y al fondo, todo el esplendor de los Ambersons, semejante a una banda de oro en un ataúd", expresa la voz del narrador extradiegético, como una sentencia, cuando presenta al enorme edificio por primera vez en el filme.

Fue en ese espacio interior de la mansión que el grupo se creó y consolidó como familia y desde él conformó su imperio en una época ya pasada hasta alcanzar el esplendor y la magnificencia. Ahora, en ese mismo espacio al que todo le deben y en el cual han quedado atrapados, deberán sufrir la disgregación y la muerte. *"Detrás de una cortina y al fondo, todo el explendor de los Ambersons, semejante a una banda de oro en un ataúd"*, dice el narrador, ya desde el principio, en la Escena Nº 6.
Como un sarcófago, la mansión se cobra, ahora, la prestación que brindó en el pasado.



Escena 16 A Escena 19 Escena 33

BIBLIOTECA de la mansión Amberson



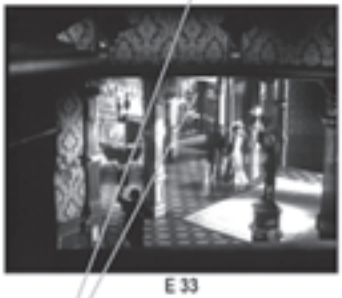
E 16 A



E16 A



E 19



E 33





Escena 19 Escena 16 A

BIBLIOTECA de la mansión Amberson



PV 2



PV 1



Escena 16 A



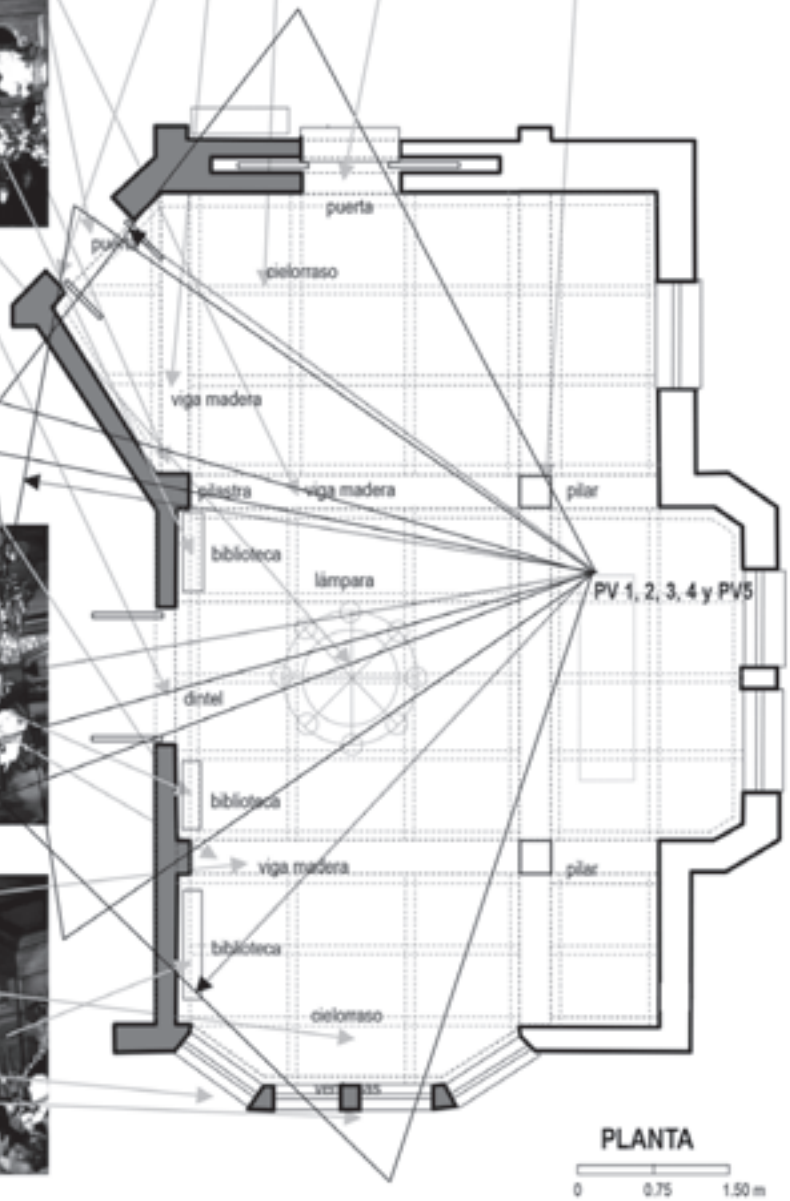
PV 3



PV 4



PV 5





Escena 19 Escena 38

BIBLIOTECA de la mansión Amberson - Espacio fílmico y protofílmico

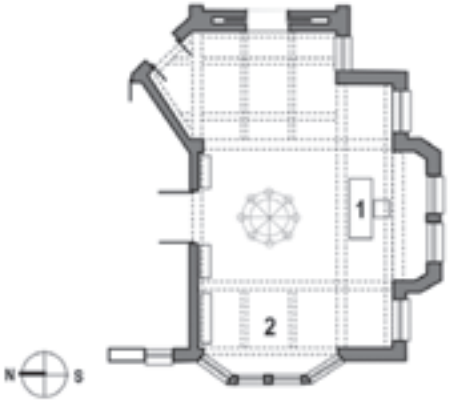
COMENTARIO

La Biblioteca de la mansión Amberson es el ámbito en el que se desarrollan dos escenas. La Escena Nº 19 que narra el velatorio de Wilbur Minafer, y la Escena Nº 38, en la que Isabel lee la carta que Eugene Morgan le escribiera después de ser rechazado por George (Escena Nº 31). Esta última escena se desarrolla en la total penumbra. La fotografía a contraluz permite, solamente, distinguir la silueta de Isabel y la figura de una planta en un macetero alto, próximo a una de las ventanas.
En consecuencia, la escena del velatorio de Wilbur Minafer, el esposo de Isabel, es la que revela la mayor parte del interior de la Biblioteca. En esta escena, la cámara se ubica en un punto fijo del espacio que coincide con el lugar donde se halla el féretro (siempre fuera de campo) y realiza un movimiento de paneo, desde la derecha hacia la izquierda, que le permite barrer la mitad Norte del espacio. La otra mitad sólo puede deducirse por las fotografías exteriores de la mansión que corresponden a las Escenas Nº 13 y Nº 24.
En estas escenas, la mansión es captada desde el Suroeste. El otro recurso que colaboró al relevamiento del espacio fue lo que se denominó las *lógicas del proyecto* entre las que se incluyen cualidades como la simetría de las formas propia del estilo arquitectónico de la mansión. No obstante, las imágenes correspondientes a las Escenas Nº 13 y Nº 24 muestran una gran chimenea que pertenece a una estufa a leña ubicada en el eje Oeste del espacio que coincide con una de las ventanas de bay-window. Esta supuesta estufa de leña no aparece en las tomas del bay-window de la Escena Nº 19.

El componente principal que identifica a la Biblioteca es su cielorraso. Sobre un plano blanco, un entramado de viguetas y molduras de madera oscura, modulados en forma de rectángulos, cubre la totalidad del espacio. Esta característica de su cielorraso, no presente en los demás ambientes relevados, permite reconocerla y referirla con respecto al conjunto de los espacios en escenas tales como la Nº 16 A. Dado que el paneo de la cámara, en la Escena Nº 19, se realiza en contrapicado, desde el supuesto punto de vista del difunto, pueden percibirse pocos objetos del equipamiento de la Biblioteca. Sólo tres armarios con puertas vidriera permiten ver los estantes con libros. El mueble que se distingue en la Escena Nº 34, a través de la puerta abierta que la comunica con el Hall, parece ser un escritorio, aunque la distancia de la cámara no permite visualizarlo con precisión. Igualmente, al finalizar la Escena Nº 19, la cámara encuadra el sector del bay-window donde se hacen visibles dos sillones en los que conversan algunos dolientes.
La lámpara que pende del cielorraso, similar en importancia a las del Hall y a la del Comedor, parece estar suspendida sobre el centro del espacio. No obstante, su ubicación no es precisa, y la localización en la planta se realizó apoyándose en las *lógicas del proyecto*.

También la Escena Nº 19 permite detectar las paredes achaflanadas que lindan con la Sala, así como las tres puertas que comunican este espacio específico con el Hall y con la Sala.

Su ubicación en relación a los demás espacios, lindera a la Sala y al Hall, se muestra en la Escena Nº 33. La conexión entre la Biblioteca y la Sala, al igual que entre aquélla y el Hall, se aprecia en las Escenas Nº 16 A y Nº 16 E, aunque a esa altura del filme, aún no se conoce la totalidad de los ámbitos ni la distribución interna de los espacios de la mansión de los Ambersons.





PARQUE

La Biblioteca, al igual que la Sala y el Comedor, es uno de los espacios específicos destinados a la intimidad de los miembros de la familia. Efectivamente, su ubicación corresponde a la parte más íntima y silenciosa de la vivienda, sin dejar de pertenecer al sector reservado a la acogida de algunos visitantes selectos. Es el espacio buscado para la conversación en intimidad entre Isabel y su hermano Jack (Escena Nº 33). La Biblioteca se abre, generosamente, al parque de la mansión para buscar una iluminación natural acorde con su función.
También en este ámbito, pueden ser percibidos dos bay-windows, uno posiblemente destinado a la ubicación del escritorio (1), de espaldas al ventanal, posición bastante frecuente y similar a la que ocupa el escritorio de Eugene Morgan en su residencia, mostrado en las Escenas Nº 36 y Nº 56, y el otro en el rincón, sobre la ventana que se abre al Oeste, lugar con vista al parque que permite tener una visión descansada para combinar con la lectura . Al igual que la Sala, puede aislarse del exterior mediante pesadas cortinas dobles que tamizan o impiden el paso de la luz.



Escena 51

COCINA de la mansión Amberson – plano general de la Planta Baja con la ubicación de la Cocina


P1


P2

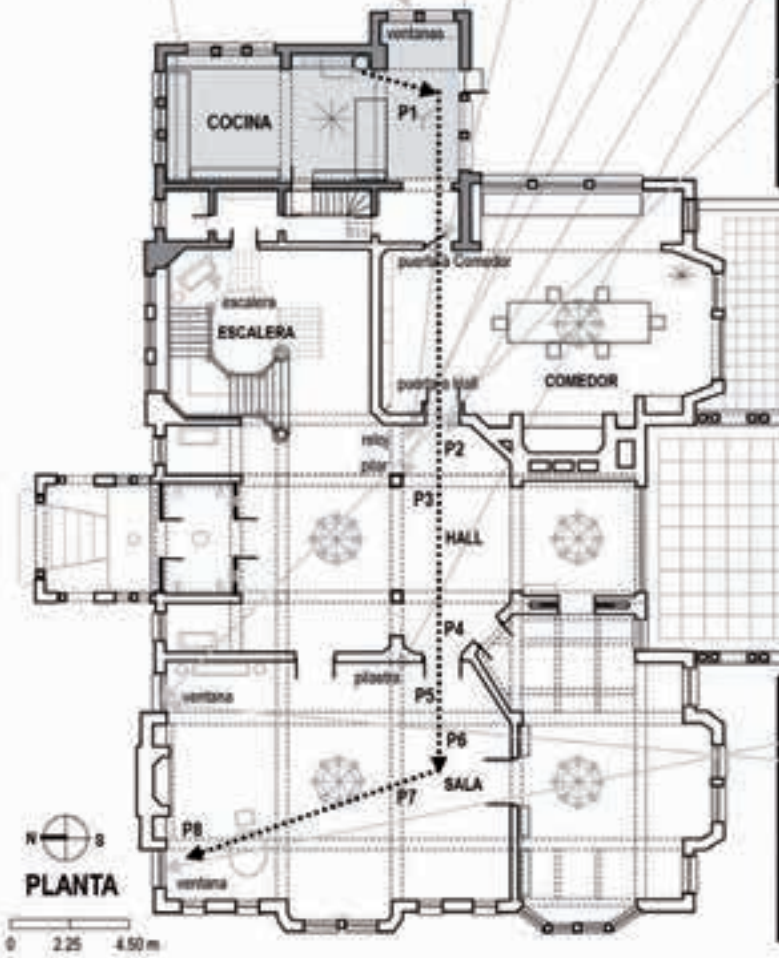

P3


P4


P5


P6


P7




P8



Escena 22 Escena 51

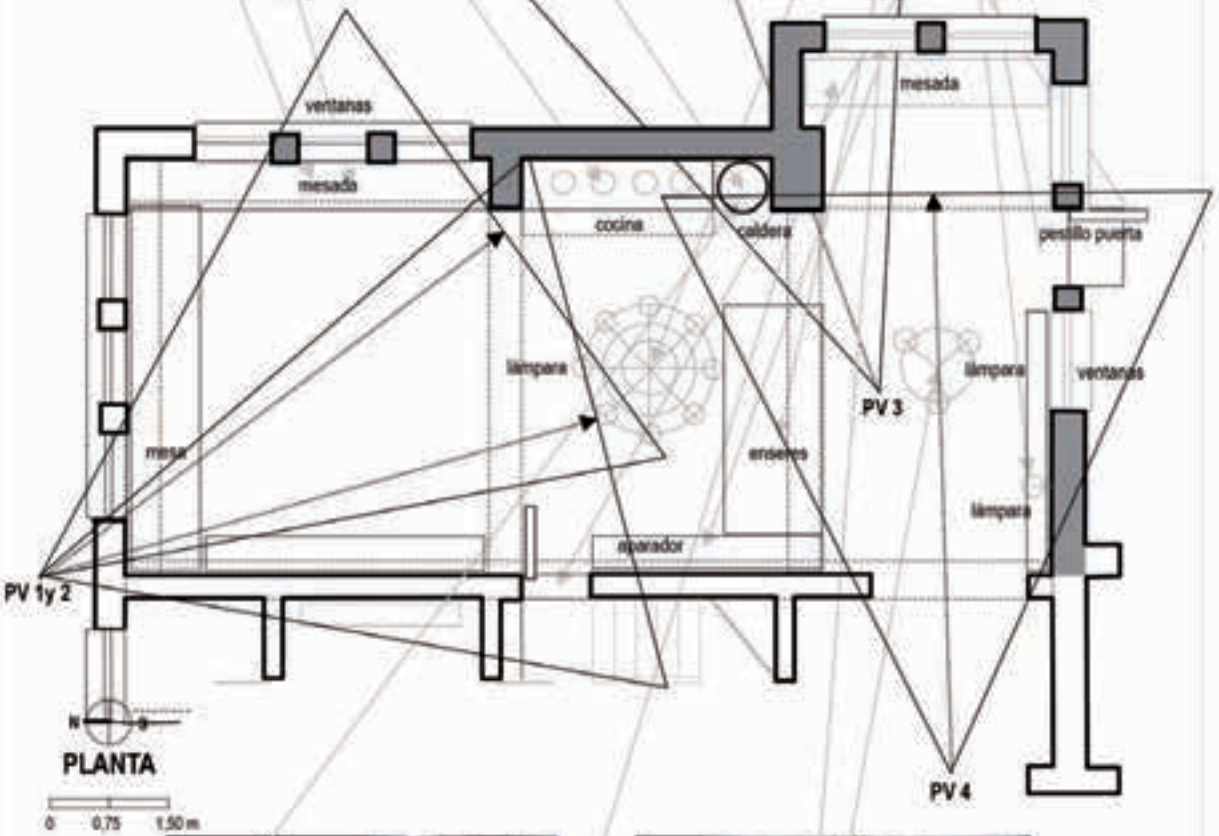
COCINA de la mansión Amberson



PV 1



PV 2





PV 3



PV 4



Escena 13 Escena 21 Escena 22

COCINA de la mansión Amberson



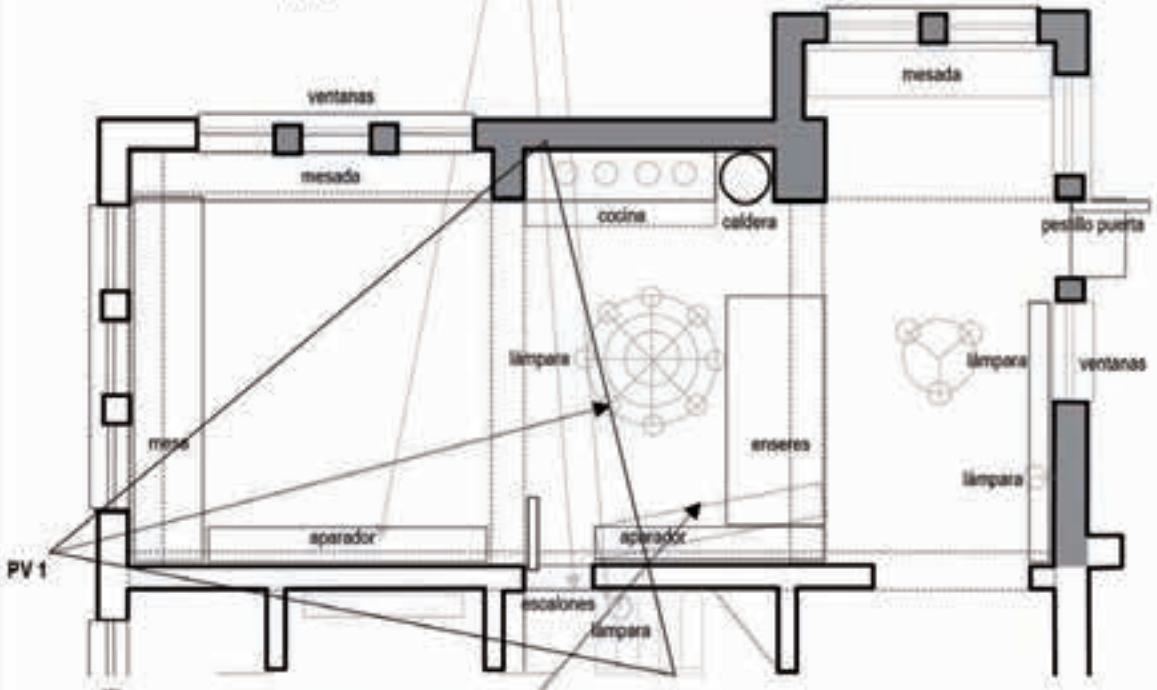
PV 1



PV 2



PV 2



Inclinación con que fue filmada la escena posiblemente para aumentar el efecto de profundidad del espacio real

N S

PLANTA

0 0,75 1,50 m

Los PV2 (escena Nº 21) y PV3 (escena Nº 13) muestran la mansión Amberson desde el exterior. Puede observarse la diferencia entre uno y otro en cuanto que las chimeneas que existen en PV2 no aparecen en PV3. Dado que entre una y otra escena transcurren unos diez años (la escena Nº 13 es anterior a la escena Nº 21) podría haber ocurrido que la mansión hubiese sufrido una ampliación de todo el sector que aparece en PV2, hecho que, sin embargo, no se considera probable dado que, desde el principio la habitan los mismos personajes. En consecuencia se considera poco fiable el aspecto exterior de la mansión que parece responder, más bien, a un telón pintado.



PV 3



PV 3



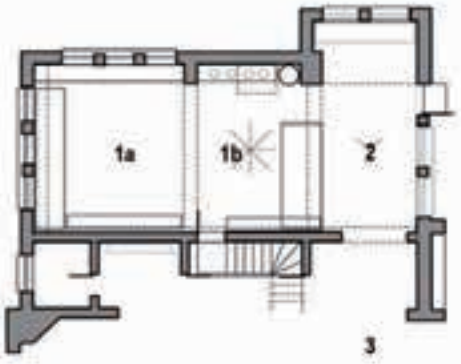
COCINA de la mansión Amberson

COMENTARIO

En la Cocina se desarrollan las escenas N° 22 (entre los 30 minutos y los 34 minutos, desde el comienzo del filme) y parte de la escena-secuencia N° 51 (desde 1 hora 15 minutos hasta 1 hora 19 minutos, desde el comienzo del filme).
La cocina no vuelve a mostrarse en ninguna otra escena del filme.

A través de la escena N° 22, se percibe la casi totalidad del espacio. Toda la acción se desarrolla en la Cocina propiamente dicha. Los fotogramas analizados muestran un espacio trapezoidal del cual sólo se ven tres de sus límites verticales.
Las lógicas del proyecto hacen suponer, en primera instancia, que la planta sea rectangular, pero la visión atenta y el análisis posterior muestran a la pared de la derecha con un fuerte escorzo, muy pronunciado en profundidad. En principio se consideró que esta posición oblicua, algo exagerada, se debe a la intención del director de enfatizar la profundidad del espacio en la perspectiva correspondiente a las tomas tales como la PV 2. En consecuencia, y a los efectos de la representación gráfica del espacio fílmico, se consideró como válido la perpendicularidad de sus límites.

El ámbito parece estar compuesto de dos espacios, uno propiamente utilizado como cocina-comedor (1a y 1b) y otro, al fondo y más iluminado, que cumple la función de antecocina (2). Esta hipótesis es verificada, casi al final del filme, durante la secuencia N° 51, cuyo punto de partida es precisamente el espacio de la antecocina. A su vez, en el espacio de la Cocina, podrían reconocerse otros dos espacios, el de comer y el de preparar y cocinar los alimentos. La antecocina (2) cumple la función de servir al Comedor contiguo y articularlo con el de la Cocina.



1a – comedor-diario
1b – preparación y cocción
2 - antecocina
3 - comedor

En la escena N° 22 existe una mesa en primer plano, muy próxima al PV (lugar que ocupa la cámara durante toda la escena), en la que dialogan George y Fanny. Más alejadas, se perciben la mesada a la izquierda, la cocina propiamente dicha con una campana de humos y la caldera de calefacción. Sobre la mesada, un pequeño mueble a lo largo de toda la mesa y tres vanos con cortinas que, se supone, sean fuente de luz y ventilación al exterior. En la pared opuesta, puede apreciarse otro mueble de aparador con un cuerpo alto, casi hasta el cielorraso. Sobre ese costado del espacio, apenas visible, existe una puerta de acceso por la que entrará, al promediar la escena, Jack Amberson y por la que saldrá Fanny Minafer al finalizar la escena.
La pared del fondo no se percibe con total claridad debido al brillo de la iluminación del espacio de la antecocina. En contraluz, una cantidad de enseres de cocina cuelgan de una barra y funcionan como una sutil frontera entre la Cocina y la Antecocina. No obstante el fuerte contraluz proporcionado por la luminaria, se distingue una puerta con cortina y un cerrojo ubicado a la derecha. Es probable que esa puerta conduzca al exterior y sea utilizada como acceso de servicio, alternativo al principal.
Dado que la escena está rodada de noche, la única luz artificial la proporciona una lámpara que pende del cielorraso y la potente fuente luminosa proveniente de la antecocina originada por una lámpara en la pared.

En primer plano, la mesa a la que están sentados George y posteriormente su tía, está cubierta de utensilios propios de la suculenta comida que Fanny le sirve a su sobrino. Esta abundancia contrastará, algún tiempo más tarde, cuando en la misma cocina Fanny confiese no tener dinero ni para pagar el pasaje en un tranvía ni para mantener la caldera encendida de la calefacción (Escena N° 51).

La salida de Fanny de la Cocina, casi al final de la escena, se produce repentinamente debido a una broma que le juega su sobrino y que la ofende profundamente. Una vez que hubo salido, se sugiere que Fanny sube unos escalones más allá del umbral de la puerta. No se la ve subir la totalidad de los escalones, pero así lo sugiere el sonido de sus tacones.

Ese episodio contribuye a formular la hipótesis de la existencia de un desnivel entre la Cocina y la Antecocina y con el espacio anexo inmediato a la Cocina, posiblemente vinculado con una escalera de servicio que la conecta con otras dependencias de la mansión, como por ejemplo los dormitorios, en un nivel superior. No obstante, de existir este espacio, nunca se muestra en el filme.

COCINA de la mansión Amberson

La Escena Nº 51 comienza en la antecocina. En una primera instancia, los primeros planos no permiten distinguir el lugar donde se ubican los personajes. Recién en el momento en el que Fanny se arroja al piso, en el clímax de su depresión, se percibe claramente la caldera de calefacción a la que ella se refiere posteriormente. Cuando George la incorpora y la abraza para sacarla de ese ámbito y llevarla a la Sala, la fuerte luz que proviene de la derecha del cuadro que ilumina sus rostros y gran parte de la pared que limita el nicho con la mesada hace suponer que existen ventanas en la pared lateral derecha del espacio, posiblemente de la ventana en la parte superior de la puerta que conecta con el exterior.

La secuencia posterior que describe el trayecto que Fanny y su sobrino realizan hasta la Sala permite relacionar los cuatro ámbitos estructuradores de la Planta Baja, la Cocina, el Comedor –al cual se accede por una puerta batiente de doble movilidad (vaivén)– el Hall y la gran Sala.

La Cocina constituye una parte definida e intencionalmente autónoma en la organización de la casa. En la Planta Baja, tiene un acceso independiente desde un patio propio, oculto del acceso principal, patio que se vislumbra en la toma nocturna de la tormenta (Escena Nº 21).

La Cocina es el lugar de la pequeña vida cotidiana, separada de los lugares de recibimiento y acogida, pero en comunicación con éstos, especialmente con el Comedor.

Es probable que George se haya criado bajo la tutela de su tía y del personal de servicio, y el escenario doméstico más probable de su infancia haya sido la Cocina. Allí se despliega todo el calor de la domesticidad. Allí está el centro de la calefacción de toda la mansión y allí se elaboran los alimentos, la fuente de la vida material. Por lo tanto, la Cocina es el lugar de la protección, es un verdadero refugio.

No resulta casual que la Escena Nº 22 haya sido filmada en este ámbito de la mansión. La propia avidez de George por alimentarse expresa el carácter nutricional del espacio, su función esencial, buscada y retomada después de una larga ausencia en el Colegio. Esta escena pone en evidencia el grado de dependencia que mantiene el joven con su familia, no sólo sentimental sino también económico. La urgencia con la que devora los alimentos que le prepara su tía Fanny parece manifestar el presentimiento del joven por la futura pérdida de todos sus bienes materiales, la instintiva búsqueda de almacenar reservas para los tiempos venideros, de escasez y abstinencia. En ese sentido, no sólo manifiesta claramente el contraste con la Escena Nº 51, sino que pone en evidencia esta premonición. Es la despedida de una época de abundancia que está próxima a finalizar para los Ambersons.

Tampoco es casual que la Escena Nº 51 comience en la Cocina, ámbito del fuego y el calor del hogar. Fanny cae y se aferra a la caldera helada en el clímax de su depresión y de su histeria. Parecería que buscase el refugio y el confort en el centro y en la fuente de energía que ya no posee. La cocina es el lugar del abrigo y de la acogida ancestral, en el que los primeros inmigrantes, los pioneros del lugar se refugiaban durante las épocas de frío y de escasez.
Al sacarla de allí y llevarla hasta la gran Sala, George intenta devolverle el status social que poseía antes del desastre. Con ello, intenta, también, recuperar para sí, aunque sea en el imaginario, el status perdido de los Ambersons y resarcir el daño y la humillación que le causara a Fanny, hace algún tiempo, cuando le demostró que sus dotes de cocinera –y no otros– constituían su única cualidad para que los hombres se fijaran en ella como una posible esposa (Escena Nº 22).

Si se considera que la ubicación de la Cocina en relación a los demás espacios de la Planta Baja es la que se grafica en la primera lámina, existe una incongruencia con el fotograma de la Escena nº 21 en el que se muestra el sector Sureste de la mansión. Los volúmenes representados corresponderían al de la Cocina y el Comedor, enfrentados a la torre que aloja la caja de la Escalera. Las chimeneas que aparecen pertenecerían al Comedor, si se considera la ubicación que este volumen ocupa en relación a la torre. Sin embargo, la estufa del Comedor se encuentra en el lado opuesto, lindero con el Hall. El volumen correspondiente a la Cocina sería el marcado con un círculo blanco. En este volumen se justificaría la presencia de una chimenea debido a la existencia de la caldera de calefacción y a la cocina como aparato de cocción.

Si se compara este fotograma con el de la Escena Nº 13, es posible notar que las dos chimeneas que aparecen en la Escena Nº 21, no aparecen en la Escena Nº 13. En consecuencia, al basarse en esta incongruencia, se consideró como válida la hipótesis que condujo a la graficación de las plantas presentadas en estas páginas. Las imágenes exteriores de la mansión Amberson parecen ser una composición bidimensional, un telón pintado pasible de contradicciones y no un edificio real.



Escena 16 A | Escena 16 E | Escena 28 | Escena 35 | Escena 43 | Escena 51

ESCALERA de la mansión Amberson



E 16A



E 15E



E 16E



E28



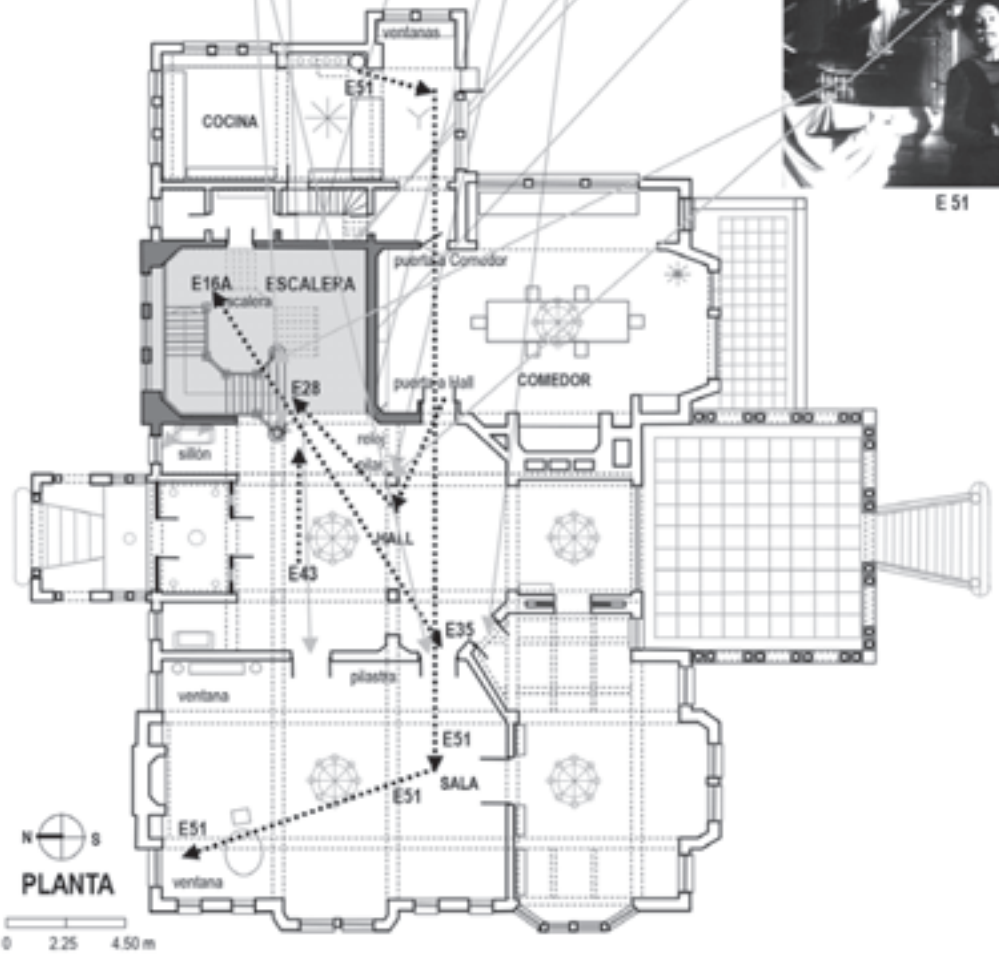
E 35



E 43



E 51





Escena 28

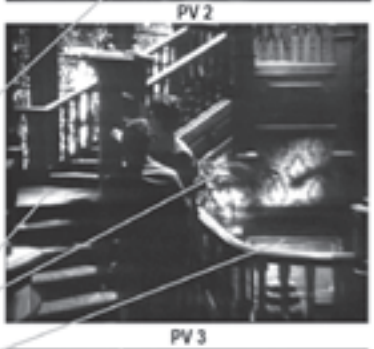
ESCALERA de la mansión Amberson



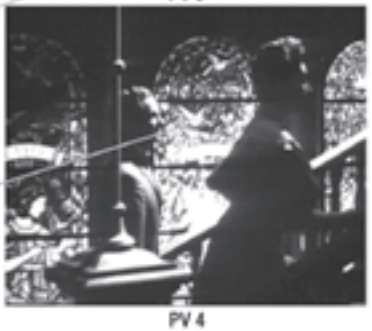
PV 1



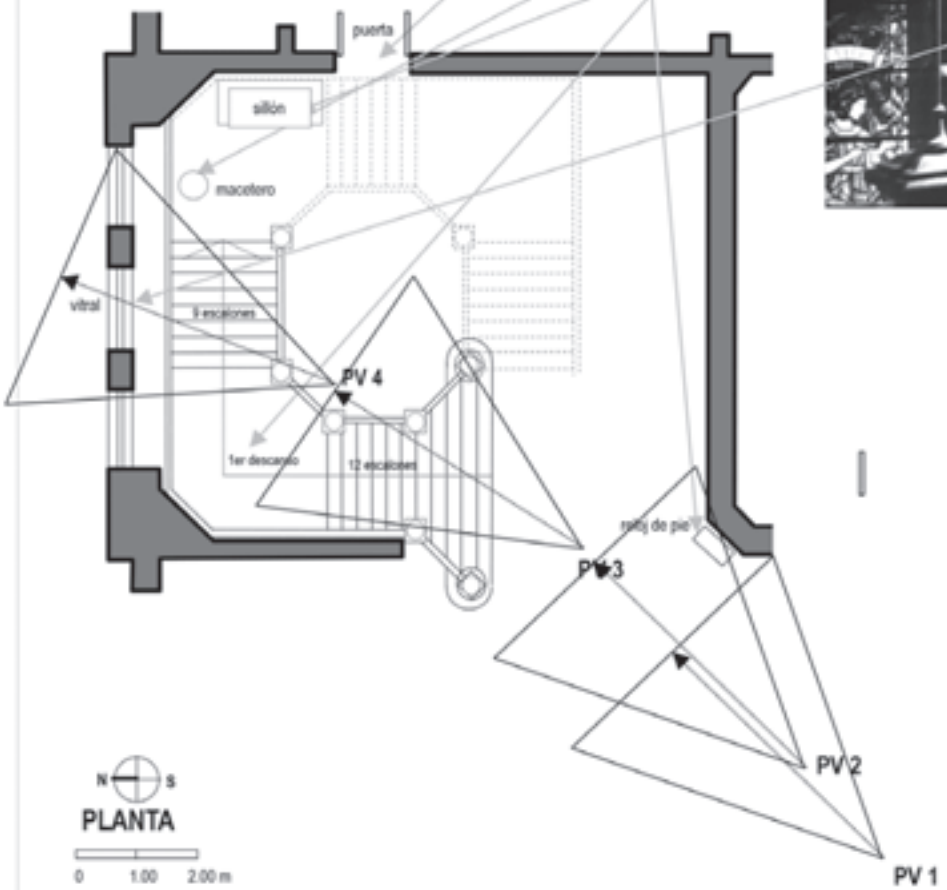
PV 2



PV 3



PV 4





Escena 28

ESCALERA de la mansión Amberson



PV 5



PV 6



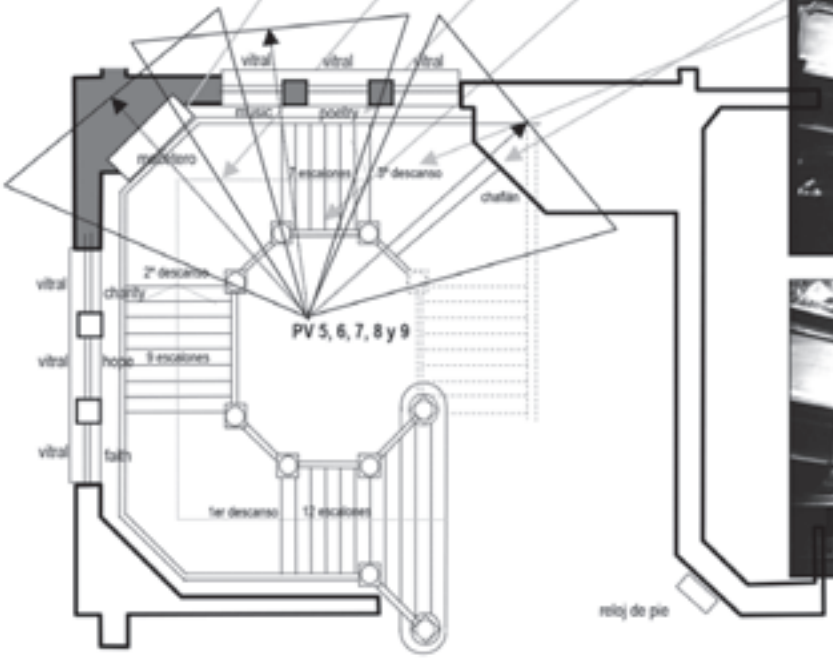
PV 7



PV 8



PV 9



N S

PLANTA

0 1.00 2.00 m



Escena 35

ESCALERA de la mansión Amberson



PV 10



PV 11



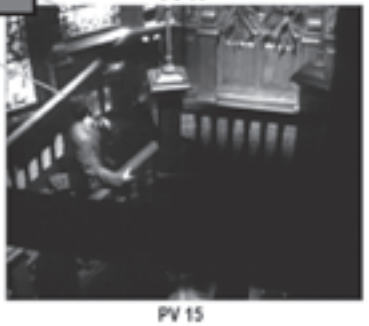
PV 12



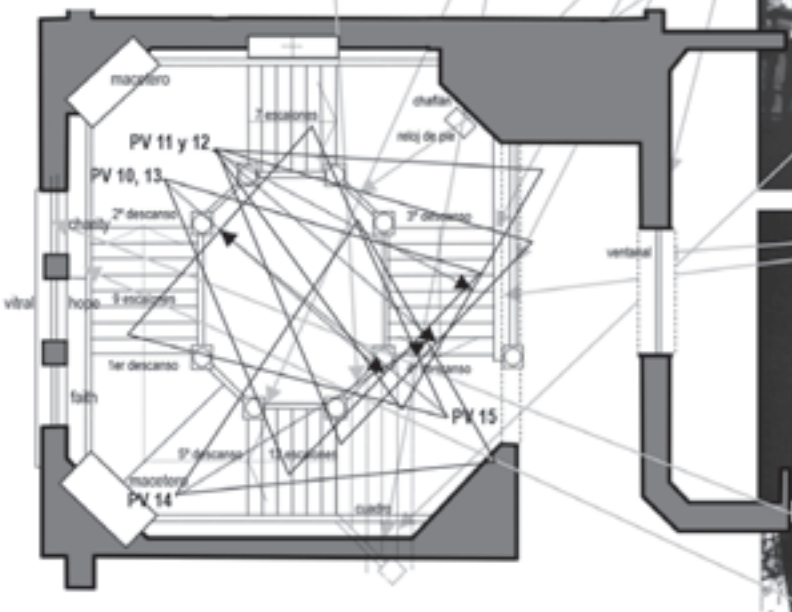
PV 13

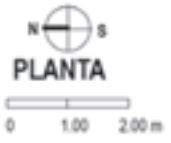


PV 14



PV 15







Escena 17 Escena 28 Escena 35

ESCALERA de la mansión Amberson

COMENTARIO

Si bien la primera escena en la que aparece la Escalera de la mansión Amberson es la Nº 16 A, las Escenas Nº 28 y Nº 35 son las que la muestran con mayor detalle a lo largo de casi todo su desarrollo.

En escenas tales como la Nº 17 y Nº 43, la Escalera es tomada en forma parcial. En la Escena Nº 43, las tomas permiten ratificar el levantamiento realizado a través de las Escenas Nº 28 y Nº 35. En el caso de la Escena Nº 17, la llegada de Isabel y George al nivel de los dormitorios, supuestamente ubicado en el Primer Piso, no hace más que contradecir el levantamiento realizado a través de la Escena Nº 35.

La Escalera se manifiesta como uno de los espacios que ofrece mayor dificultad para su levantamiento y representación gráfica debido a las incoherencias que se registran entre las diferentes tomas de las escenas en las que aparece.

La gran dificultad para su levantamiento tiene varias causas. Una de éstas es el movimiento circular que realizan los personajes a medida que la recorren y con ellos el desplazamiento de la cámara, resultante de un movimiento que combina pequeños paneos con desplazamientos sobre el eje vertical, generalmente de ascenso. Debido a la estrechez del espacio y al carácter de las escenas allí filmadas, los planos son muy próximos a los personajes. Este hecho ocasiona la pérdida del sentido de ubicación del espectador en relación al espacio a medida que progresa el tránsito de los personajes, tanto de ascenso como de descenso. Por otra parte, la forma octogonal de la Escalera, si bien contribuye para la orientación debido a sus tramos paralelos y perpendiculares a las trazas básicas de composición, con descansos achaflanados a 45º, desorienta cuando se suceden escenas que toman distintos niveles, como la Escena Nº 35, en la que los personajes recorren muchos de los diferentes tramos y descansos.

Otro aspecto que colabora con el desconcierto es el tratamiento formal del pasamano y del antepecho. Con excepción del comienzo en la Planta Baja, caracterizado por un ensanchamiento del primer tramo y por dos esculturas que sostienen unas lámparas ubicadas sobre dos pilastras que lo enmarcan, el resto es prácticamente idéntico. Un atributo que contribuye a la orientación es el tratamiento desigual de la caja circunscripta que alterna, según los niveles y los tramos, trípticos de vitrales y paredes ciegas con maceteros o cuadros colgados de sus paredes.

La mayor incoherencia en el tratamiento de este espacio es la llegada al Primer Piso. Para su estudio es necesario formular una serie de hipótesis que involucran diferentes escenas.

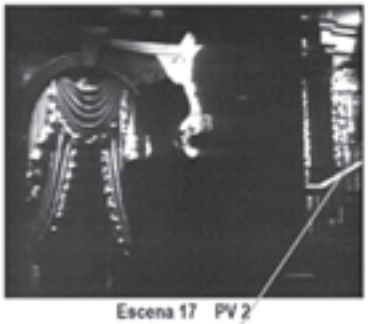
Escena Nº 6 – La mansión de los Ambersons es mostrada desde el exterior en una toma frontal, desde la fachada de acceso. Se puede apreciar claramente que la mansión posee tres niveles, una Planta Baja, un Primer Piso y un Segundo Piso que adopta la forma de bohardilla. Se destaca, a la izquierda del acceso, la torre con sus ventanas en forma de tríptico donde supuestamente se aloja la Escalera.

Escena Nº 16 – La escena del baile muestra generosamente el interior de la mansión. Las escenas correspondientes al saludo de acogida que los anfitriones ofrecen a los invitados y a la presentación de Lucy Morgan a George Amberson ocurren en la Planta Baja.

El baile se desarrolla en un nivel superior. Lo sugiere el ascenso por la Escalera de Lucy y George al finalizar la Escena Nº 16 A y comenzar la Escena Nº 16 B. Esta secuencia ocurre en un ámbito diferente del de la Planta Baja, en el Salón de Baile propiamente dicho. La diferencia se percibe por el color claro de la carpintería y por la leve inclinación de las paredes y los chaflanes del cielorraso que sugieren la presencia de un techo de mansarda. Por lo tanto, el Salón de Baile estaría ubicado en el Segundo Piso.



Escena 17 PV 1



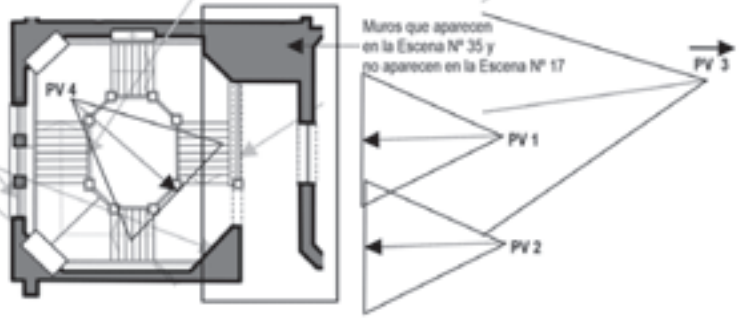
Escena 17 PV 2



Escena 17 PV 3



Escena 35 PV 4





Escena 17 Escena 28 Escena 35 Escena 43

ESCALERA de la mansión Amberson

Todo esto hace suponer que el Primer Piso está reservado a los dormitorios del matrimonio Amberson, de George, de Jack y de Fanny, tal como se muestra en la Escena Nº 17.

Si se analiza el comienzo de la Escena Nº 17, se aprecia la llegada de George y de su madre al nivel de dormitorios, supuestamente ubicados en el Primer Piso. La escena comienza cuando ellos aún no han terminado de subir la Escalera. Deben transitar los últimos escalones hasta alcanzar el Primer Piso. Inmediatamente se desplazan paralelamente a la pared de la fachada que estaría sobre el Vestíbulo. Esta dirección está insinuada por el vitral que aparece al fondo de la caja de escalera y por la aparente similitud entre el vano con arco de medio punto y el de la Salita de Espera, exactamente debajo, en la Planta Baja. Ambos personajes transitan por el espacio, desde la Escalera hasta el acceso al dormitorio del matrimonio Minafer-Amberson. Durante el desplazamiento se puede apreciar que no existe ninguna pared o tabique que cierre la Escalera y que la separe del Hall que conduce al dormitorio.
Si se analiza la Escena Nº 35, ésta comienza con una toma desde el segundo descanso de la Escalera hacia las puertas contiguas de la Sala y la Biblioteca (Escenas Nº 32, Nº 33 y Nº 34) en el Hall de la Planta Baja. La toma, en picado, no da lugar a dudas con respecto a la ubicación de los niveles. La cámara, al realizar un amplio paneo vertical hacia arriba, encuadra a George ubicado en el descanso opuesto al que ocupa la cámara (PV 10), pero medio nivel más arriba. Ese descanso correspondería al nivel del Primer Piso. George, por lo tanto, está en el Primer Piso, el nivel de los dormitorios. La cámara está medio nivel más abajo y de espaldas al diedro conformado por las dos paredes perpendiculares que contienen los dos trípticos con los vitrales.
Si se observa con atención en los siguientes fotogramas (PV 11 y PV 12), detrás de George se abre una arcada y más atrás un ventanal. Estas presencias pueden verificarse en la parte derecha del fotograma (PV 14), correspondiente al inicio del descenso de Fanny para detener a su sobrino, en la misma Escena Nº 35. El pasaje desde la caja de escaleras al Hall de los dormitorios, mediante la solución mostrada en esta escena, es muy diferente a la expresada en la Escena Nº 17.
En conclusión, se presume que fueron modificados los límites de las cajas de escalera para filmar cada una de las dos escenas.

Los vitrales.
Un detalle interesante lo constituyen los vitrales que en forma de tríptico cierran parte del prisma envolvente a la Escalera propiamente dicha.
En la Escena Nº 28, cuando Fanny avanza delante de su sobrino en el ascenso del segundo peldaño, mientras lo envuelve en la intriga que involucra a su madre Isabel y a Eugene Morgan, se perciben tres vitrales rectangulares que representan la Fe (*Faith*), la Esperanza (*Hope*) y la Caridad (*Charity*). Del último, sólo se llega a leer las dos últimas letras aunque todo hace suponer que se trata de las tres virtudes teologales (Véase Anexo 5 – Mundos en convivencia).
Cuando ingresan al tercer peldaño, aparecen las dos primeras figuras de un segundo tríptico que representan, respectivamente, la Música (*Music*) y la Poesía (*Poetry*), según puede leerse en sus respectivos rótulos. La tercera figura no llega a distinguirse debido a que los personajes se interponen ante el vitral y ocultan el rótulo con el nombre. Posiblemente se trate de la retórica (*Rhetoric*), las tres Musas inspiradoras de los artistas. Si esto fuera así, resulta sensiblemente significativa la omisión del nombre de la tercera Musa ya que, precisamente, la escena trata de la elocuencia con que Fanny persuade a su sobrino acerca del rumor que cunde en la ciudad sobre la relación amorosa de Isabel Amberson con Eugene Morgan.

El reloj
Es interesante notar que en el tercer descanso de la Escalera existe un reloj de pie. Este hecho contribuye a verificar la existencia de un reloj en cada uno de los espacios de la mansión Amberson, incluso en la Escalera. El reloj, instrumento que sirve para marcar el paso del tiempo, está presente en diferentes tomas de los diversos espacios. Le recuerda al espectador –e irónicamente, a los habitantes de la mansión– que el tiempo pasa, que los cambios se suceden, que la estasis temporal en la que parecen estar sumidos la mansión Amberson y todos sus habitantes no es real.
El reloj es el único objeto de equipamiento, el único instrumento que relaciona el interior con el exterior, la vida doméstica, relajada y cíclica de la mansión con los compromisos de sus habitantes en el mundo. Es un objeto de apariencia apacible y elegante, pero cuya inflexible función de recordar el paso de la vida genera tensión y conflicto.

La Escalera, como locación privilegiada y forma pregnante, se reserva la primacía.
Si bien todas las locaciones y partes de la escenografía son esenciales, la Escalera se destaca por varios motivos.
De los ochenta y ocho minutos que dura el filme, cuarenta y cuatro minutos corresponden a las escenas filmadas dentro de la mansión y veinticinco minutos de ese total pertenecen a escenas filmadas en la Escalera.
Por otra parte, la Escalera posee la forma geométrica más pregnante de la escenografía.
Como todos los demás espacios específicos de la mansión Amberson, la caja de la Escalera es un significante cultural complejo y poderoso que a diferencia de los otros ámbitos agrega la dimensión vertical del espacio. Además de cumplir un rol preciso en la narrativa, la Escalera tiene posibilidades significantes como elemento de la puesta en escena. Contiene símbolos de significado universal que expresan impulsos básicos que subyacen en casi todas las artes. A darle significado, o a reforzarlo cuando ya está dado, colaboran la forma física y el contenido narrativo de la escena que se filma en este ámbito.
La Escalera se transforma en un motivo visual y simbólico que expresa contraste y movimiento: el movimiento propio de su función –permitir el ascenso y descenso desde y hacia diferentes niveles– y el contraste que surge de la inevitable valoración que se hace de las dos posiciones que define, el arriba y el abajo. En el plano simbólico, este último aspecto permite asociar la escalera como dispositivo y recurso arquitectónico con parejas de opuestos tales como, orden-caos, inocencia-malicia, poder-sumisión.

ESCALERA de la mansión Amberson

La Escalera expresa tanto la riqueza y el estatus de los Ambersons como la estructura jerárquica y el orden hegemónico de las interacciones sociales de la familia. Otros espacios también lo expresan, tales como el Comedor, en el que cada uno de los miembros ocupa un lugar determinado alrededor de la gran mesa, según la categoría que tiene dentro de la estructura familiar (Escena Nº 27). Pero la Escalera, además, significa y expresa (lo demuestran las Escenas Nº 16, Nº 28, Nº 35 y Nº 43), la cara oscura de esa estructura familiar, las jerarquías ocultas y los conflictos no resueltos de los personajes.
Desde el punto de vista físico y espacial, la Escalera permite y justifica posiciones de la cámara en niveles elevados o deprimidos en relación a los objetos o a los personajes que se filman. El picado y el contrapicado otorgan a cada toma una fuerte significación que contribuye a reforzar el carácter de la secuencia y el contexto narrativo.
Si se analizan las escenas que transcurren en la Escalera como lugar privilegiado para construir el plano de la metáfora, pueden ser verificados esos atributos mencionados.

1_ la posibilidad de movilidad, de ascenso y descenso, de pasaje o transición, con relativa libertad.
Estos atributos se ponen de manifiesto en la escena del Baile (Escena Nº 16), especialmente en la primera parte (Escena Nº 16 A). El tránsito de Lucy y George, y muy especialmente el de otros invitados que suben y bajan por las escaleras, sugiere el movimiento y el dinamismo propios de una fiesta. En un plano simbólico, expresa la movilidad que se está produciendo en las clases sociales de los Estados Unidos de esa época. El hecho de que prácticamente todos los representantes de la ciudad, y muy especialmente los Morgans puedan acceder a las dependencias de la mansión, sugiere la vulnerabilidad de la intimidad de la familia y, en cierto sentido, la de su poderío. La familia hace ostentación de su magnificencia, pero sacrifica su fortaleza interior. La intensidad y patetismo de esas escenas del comienzo del filme no se perciben inmediatamente sino mucho tiempo después, al final del filme, cuando se conoce el ocaso de esa magnificencia y de ese poderío (Escenas Nº 48, Nº 51 y Nº 54).
La movilidad de ascenso y descenso sobre un eje vertical (z) permite, ya desde la Escena Nº 16, completar la incursión que hace el espectador en la mansión según desplazamientos horizontales iniciados con los recorridos desde el Vestíbulo mientras sigue a los Morgans cuando acceden a la mansión. Y en la escena inmediata, desde el extremo opuesto, cuando la cámara va al encuentro de los anfitriones.
También en la conversión de las conductas, el pasaje o la transición es significativo. En la Escena Nº 28, una Fanny serena y aplomada, susurrante y sibilina, que comanda la conducta de su sobrino, termina en una mujer histérica y gritona, desenfrenada y desobedecida por el enfurecido George. Éste, a su vez, pasa de la inocencia al conocimiento de aquello que lo enfurece, y de cuya posesión y existencia era totalmente ajeno.
En la Escena Nº 43, el decidido y desobediente Eugene Morgan termina rindiéndose ante la orden de su amigo Jack, y gira sobre sus talones para desandar los escalones que había conquistado en su afán por ver a Isabel.

2_ el poder, el dominio y la subordinación. Estas acciones se expresan en varias escenas a través del balconeo, es decir, de la observación y la vigilancia desde la Escalera, o por la posición que ocupa el personaje dominante con respecto al dominado. En las escenas Nº 16 B y Nº 16 E, George y Lucy se sientan en la Escalera a contemplar a los invitados y a sus respectivos padres mientras danzan. Sobre todo en la primera escena, la cámara se ubica de modo tal que hace coincidir su horizonte visual con el de George, apenas por encima del de Lucy. Desde allí, se domina todo el salón de baile y a los personajes. La escena está filmada en picado. Isabel y Eugene hablan con sus hijos desde un nivel inferior. Los jóvenes permanecen sentados mientras que sus padres se aproximan y suben el primer peldaño de la Escalera. Recién entonces, George se pone de pie en señal de respeto. Desde un nivel apenas inferior al de George, su madre le pregunta cariñosamente si la fiesta en su honor es de su agrado. De alguna forma, se expresa el poder que George y Lucy ejercen sobre sus respectivos genitores. En el caso de George, su conducta determinará la renuncia de su madre al único amor de su vida. En el caso de Lucy, este dominio se expresará, muy sutilmente al final del filme, en la Escena Nº 56.
En la Escena Nº 28, la tía Fanny sube la Escalera siempre delante de su sobrino. Desde una posición más elevada, ejerce su dominio sobre el ánimo del muchacho.
En la Escena Nº 35, Fanny aparece ubicada en la Escalera en un nivel superior al de George. Desde allí, ejerce su poder al persuadirlo de no interferir entre Jack y su hermana Isabel, encerrados en la Biblioteca. No obstante, en esta escena, debe descender hasta el nivel donde está su sobrino para persuadirlo por la fuerza, aunque nunca permanecerá por debajo de éste.
Finalmente, en la Escena Nº 43, si bien George y Fanny intentan interferir las intenciones de Eugene Morgan, quien ha comenzado a subir la Escalera para visitar a la agonizante Isabel, es Jack Amberson, ubicado en un descanso aún superior y captado en un fuerte contrapicado, quien realmente se lo impide.

3_ la revelación y la duda. También es a través de estas escenas (Escena Nº 28, Nº 35 y Nº 43) que la Escalera se manifiesta como el lugar de la revelación y de la duda. Los personajes no sólo entran en conocimiento de situaciones ignoradas y secretas, también suben y bajan, pero sin completar totalmente el ascenso o el descenso de un nivel a otro. Quedan detenidos en un descanso o en la mitad de un peldaño, mientras observan u obedecen a otros en actitud de reflexión, de sumisión o de duda. Es interesante notar que la duda sobreviene en las últimas dos escenas mencionadas (Escenas Nº 35 y Nº 43), cuando los personajes, al promediar la historia, se hacen más conscientes de sus limitaciones como seres actuantes frente a la magnitud de las dificultades que sobrevienen y de las consecuencias que sus actos acarrean a las otras personas. Este es un proceso de sensibilización, especialmente del decidido y arrebatado George, que se expresa en la frontera imprecisa y cambiante de la Escalera. Muestra la transformación que en él se produce a medida que transcurren los acontecimientos. Los movimientos impulsivos y externos, realizados sin ningún motivo aparente, sólo como recurso para descargar la energía interior propia de su niñez y adolescencia, se hacen más meditados y profundos. En este sentido, la Escalera es escenario de otra trasformación de George, más lenta y persistente, más penetrante y trascendente, que se

ESCALERA de la mansión Amberson

elabora poco a poco y que se manifiesta a través de su noble comportamiento casi al finalizar el filme. La Escalera es también el lugar de las revelaciones para el espectador.

4_ la Escalera se manifiesta como el lugar del impedimento, de la barrera y del encierro.
En general, todas las escenas filmadas en la Escalera la muestran como una especie de jaula que mantiene encerrados a los personajes que por ella transitan. Además de limitar los movimientos, por su propias características formales y dimensionales, la escalera es resuelta como una suerte de celda. Los barrotes del pasamanos, el antepecho y los tensores de acero que engarzan todos los tramos contribuyen a confinar el espacio a una especie de celda en espiral.
La Escena Nº 33 es muy elocuente en este aspecto. La cámara, ubicada con un horizonte muy bajo en el segundo descanso, toma la imagen del Hall al cual ingresan Jack e Isabel Amberson desde la Sala. En la escena siguiente, el Hall, ahora totalmente vacío, es visto a través de los barrotes del antepecho que aparecen en primerísimo primer plano, como si la escena se observase desde dentro de una prisión, a través de las rejas. Efectivamente, tanto George –cuyo punto de vista coincide con el de la cámara– como su madre Isabel, se encuentran prisioneros de sus propios sentimientos y de las circunstancias que deben afrontar. El primero, impedido por su tía de hablar con su madre sobre el problema que le angustia; ella que renuncia al amor de su vida por amor a su hijo y por respeto al orden familiar y a la reputación que tiene en toda la ciudad. La toma desde la Escalera no hace más que reafirmar lo que la Escena Nº 32 insinuaba en su comienzo, una Isabel resignada y limitada por los valores de su rango social y familiar, por las rígidas normas de la sociedad, el materialismo y el poder, expresado, en esa oportunidad, por el fundido de la última imagen de la Escena Nº 31, en la que, una puerta cancel cerrada violentamente por George, sella para siempre, la salida de su madre hacia una nueva vida.
Más ampliamente analizado el tema, se percibe que, en realidad, todos los habitantes de la mansión Amberson están prisioneros en un mundo de apariencias que inhibe el movimiento acompasado con los cambios que los tiempos proponen, un movimiento que los lleve a todos a la felicidad anhelada. En su lugar, la escalera propone un movimiento en espiral, envolvente, sobre sí mismo, sin principio y sin final, que termina devorando, implacable, a los que por ella transitan sin poder escapar. Ese mundo de apariencias que impide la evolución de la vida de sus moradores está representado por la gran mansión Amberson que cobija, en su interior, un mundo que aparece caduco y desfasado del mundo exterior. De la gran mansión Amberson y del mundo que ésta encierra, la Escalera es su mejor exponente. Una prisión dentro de otra prisión.

Fe, Esperanza y Caridad, las tres virtudes teologales
Uno de los trípticos que componen el cerramiento vidriado del lado Norte de la caja de la Escalera, a la altura del segundo peldaño, está compuesto por tres imágenes que representan las tres virtudes teologales, Fe (*Faith*), Esperanza (*Hope*) y Caridad (*Charity*). Los dos primeros pueden leerse en su totalidad en el momento en que Fanny y George suben el segundo peldaño de la escalera, al promediar la Escena Nº 28. Del tercero, sólo se puede leer las dos últimas letras "ty". Todo hace suponer que se trate de la tercera y la más importante virtud teologal, "Charity". El desarrollo de la escena y la temática tratada –la revelación de una intriga– no parecen relacionarse directamente con alguna de esas tres virtudes. A medida que progresa la secuencia y los personajes transitan el ascenso del tercer tramo, otro tríptico compuesto por vitrales con tres imágenes se hace presente detrás de ellos. Se lee claramente la palabra *Music* (Música) en el primero y *Poetry* (Poesía) en el segundo. El tercero no llega a percibirse debido al fuerte contraste de la luz que por él penetra y a la rapidez con que es filmado el paso de Fanny delante de la cámara. Es de suponer que, en este caso, el tercer vitral complete la serie de las tres Musas inspiradoras de las Artes, la Música, la Poesía y la Oratoria.

En el primer diedro abierto al exterior de la caja de escaleras se está en presencia de dos trípticos que contienen símbolos de origen diferente. Unos pertenecen a la teología cristiana mientras que los otros a la mitología griega o greco-latina.
Los dos se diferencian, también, en el simbolismo que presentan y sugieren. Mientras que la Oratoria –arte de persuadir con la palabra– cobra un significado directo en el contexto de la narración, ya que la tía Fanny intenta convencer a su sobrino de la verdad acerca de las relaciones entre su madre y Eugene Morgan, las tres Virtudes Teologales no parecen referirse al asunto que tratan ambos personajes. El tríptico cobra sentido si es analizado en el contexto del filme.
En primer lugar, la virtud –*virtus* en latín– significa viril, fuerza, carácter, potencia, honestidad. La virtud es una propensión, una facilidad y prontitud para conocer y obrar el bien. Es, según algunos estudiosos, un hábito que capacita a la persona para actuar de acuerdo a la razón recta. Hace de su poseedor una buena persona y hace que sus actos también sean buenos. Según doctores en Teología, por la Fe nos abrimos a la gracia que perfecciona las virtudes al capacitar y promover la acción sobrenatural, el bien más perfecto. La virtud es una disposición habitual y firme a hacer el bien. Permite a la persona no sólo realizar actos buenos, sino dar lo mejor de sí misma. La persona virtuosa tiende hacia el bien, lo busca y lo elige a través de acciones concretas.
Las Virtudes Teologales informan y vivifican todas las virtudes morales. Fundan, animan y caracterizan el obrar moral del ser humano.
La mayor de las tres es la Caridad. *La Caridad no busca su interés, no se irrita, no toma en cuenta el mal, todo lo excusa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta.* (Corintios 13:4 – 13 / Modern catholic Dictionary, 1980 - Pdre. John Hardon)

Explicado el significado de estas tres imágenes, se puede comprender su presencia en esta escena en la que se ponen en juego valores como la honradez, la fidelidad y la verdad. Sólo al finalizar el filme y, más precisamente en la Escena Nº 51, se comprenderá cabalmente el alcance total que tiene esta presencia luminosa, casi mística, en el interior del espacio sombrío de la mansión. En esa escena, George mostrará su carácter fuerte y viril, noble, honesto, cuando decida renunciar a su propio interés para considerar los intereses de su tía y procurar su felicidad. Lo hará sin recordar el mal que su tía le proporcionó, la excusará de su conducta maliciosa y aceptará una situación desfavorable e indeseada, sólo por caridad.

ESCALERA de la mansión Amberson

Música, Poesía y Oratoria, las tres musas inspiradoras

El segundo tríptico que hace su aparición instantes después que Fanny y George abandonan el segundo descanso de la Escalera contiene tres imágenes cuyo significado se debe buscar en la Mitología griega. *Music*, *Poetry* y *Rhetoric*, son las tres primeras Musas inspiradoras de las Artes. Si bien la Retórica podría justificar su presencia si se considera la temática de la escena, como se explicara anteriormente, no se comprende muy bien la presencia de los otros dos. En este caso también es necesario inscribir esta aparición simbólica en el contexto del filme.

Con respecto a la Retórica, el verbo es el legítimo medio de expresión que tiene el hombre para poder transmitir sus ideas, emociones, sentimientos y deseos. Otras vías naturales para expresar nuestras percepciones éticas y estéticas son la Música y la Poesía.
Según la Mitología griega, Hermes simboliza la conciencia racional del hombre, el don que otorga es el de la inteligencia cuya expresión en la oratoria es el poder de persuasión y de convicción. Inteligencia, persuasión, argumentación, lógica, poder de convicción, coherencia dialéctica, creatividad y elocuencia oratoria, son las cualidades principales del Verbo Hermético. Bajo la inspiración de Hermes, la oratoria se convierte en una ciencia cuyo fin ulterior no es otro que el de conducir el alma del hombre hacia la Verdad. Al mismo tiempo le aporta las herramientas verbales necesarias para poder expresarla y defenderla de forma elegante y convincente, fundamentando sus argumentos con rigor, claridad y coherencia. Por eso, la elocuencia del orador inspirado por Hermes tiene el don de la persuasión.
La imagen de la Retórica aparece en el preciso momento en que Fanny, al pasar por delante, oculta la palabra y de ese modo impide al espectador leer el nombre de la tercera Musa. Es como si en ese momento, el poder de la Retórica pasase por obra del dios Hermes a la persona de Fanny. En ese instante, ella gira repentinamente y desata su lengua mientras espeta la injuriosa intriga en su sobrino George.

Pero, y la Música y la Poesía, ¿qué significan, entonces?
Si en Hermes, la Oratoria es una Ciencia, con Apolo, se convierte en Arte. Apolo, guardián de la armonía universal, trata de armonizar los sonidos a través de la Música, el verbo a través de la Poesía, la palabra a través de la Oratoria. No obstante, Apolo no concedía su don en forma indiscriminada a los mortales. Exigía en ellos, para conferirles el poder mágico del verbo, *Pureza* –pureza de intenciones, nobleza de carácter y rectitud de propósito– unidos a un profundo *Amor* a la verdad, a la justicia y a la *Belleza*. Sólo así es posible que se manifieste el mágico poder de la inspiración.
También aquí, es necesario entender la presencia de las tres Musas en el contexto del filme y más allá de la interpretación que se termina de dar. No es Fanny precisamente la que demuestra con su actitud ambigua e intrigante, Amor, Pureza y Belleza. No revela la intriga, precisamente, por amor a la Verdad, ni son puras sus intenciones ante George, ni bello su proceder, ni su actitud. Ella sólo posee el don de la Oratoria, algo que el noble y directo espíritu de George no posee aún. Termina de demostrarlo durante el almuerzo (Escena Nº 27) en que la libre expresión de su pensamiento ofendió profundamente a Eugene Morgan y desencadenó una situación violenta en los miembros de su familia. Es la Música y la Poesía los dones que Apolo le concedió hasta ahora gracias a su pureza de sentimientos, al amor por la verdad que profesa de acuerdo a los valores que su propia familia le inculcara, y belleza por la cualidad que sus actos tendrán en el futuro cuando defienda el honor de los Ambersons.



Escena 16 A Escena 19 Escena 33 Escena 51

SALA de la mansión Amberson



E 16 A



E16 A



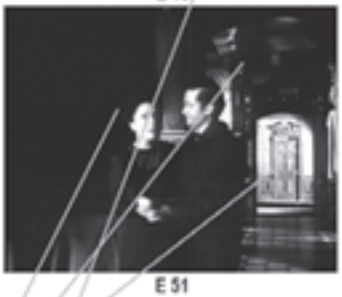
E 19



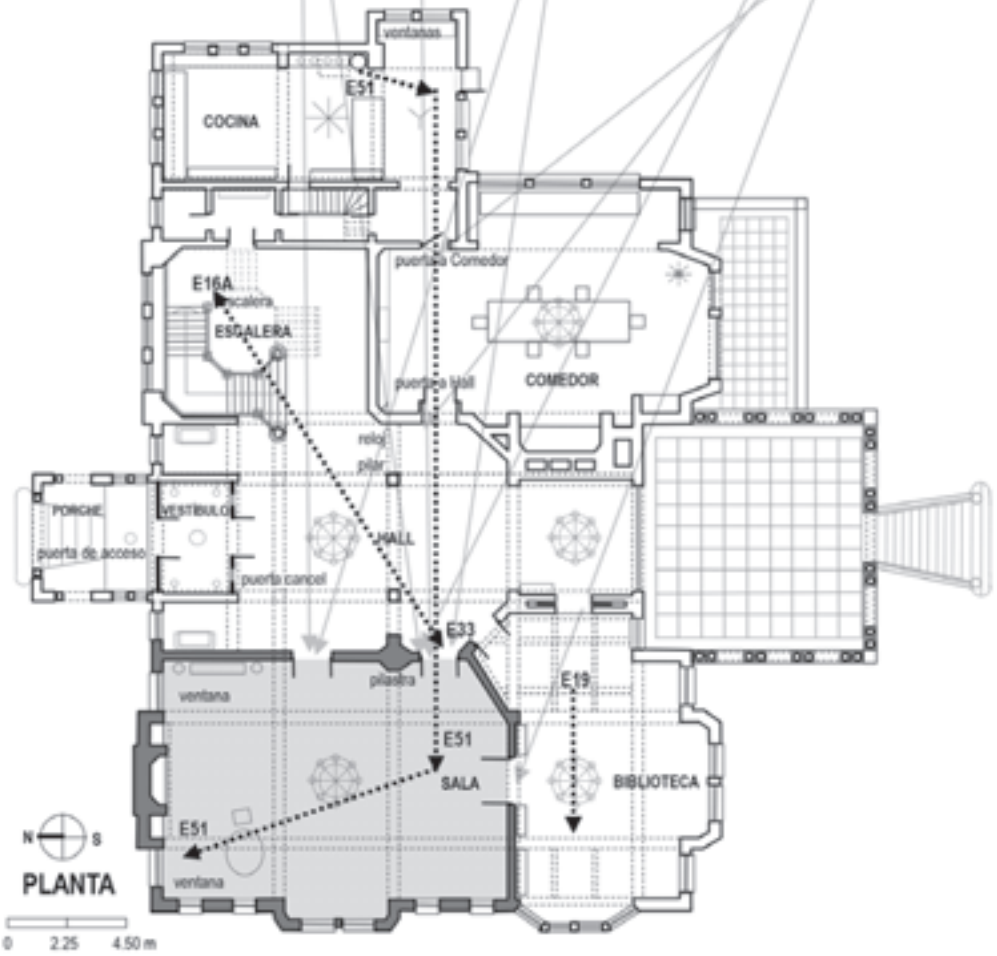
E32



E 33



E 51





Escena 4 Escena 16 A Escena 24

SALA de la mansión Amberson

PV 2 y 3

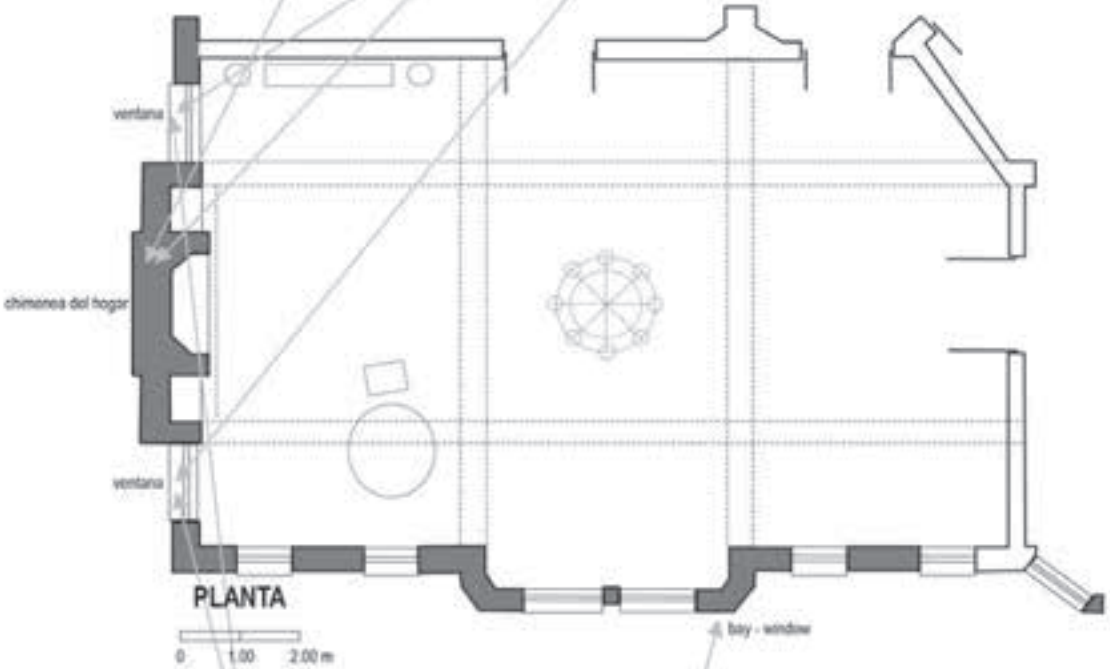
PV 1



PV 1



PV 2





PV 3



PV 4

PV 4

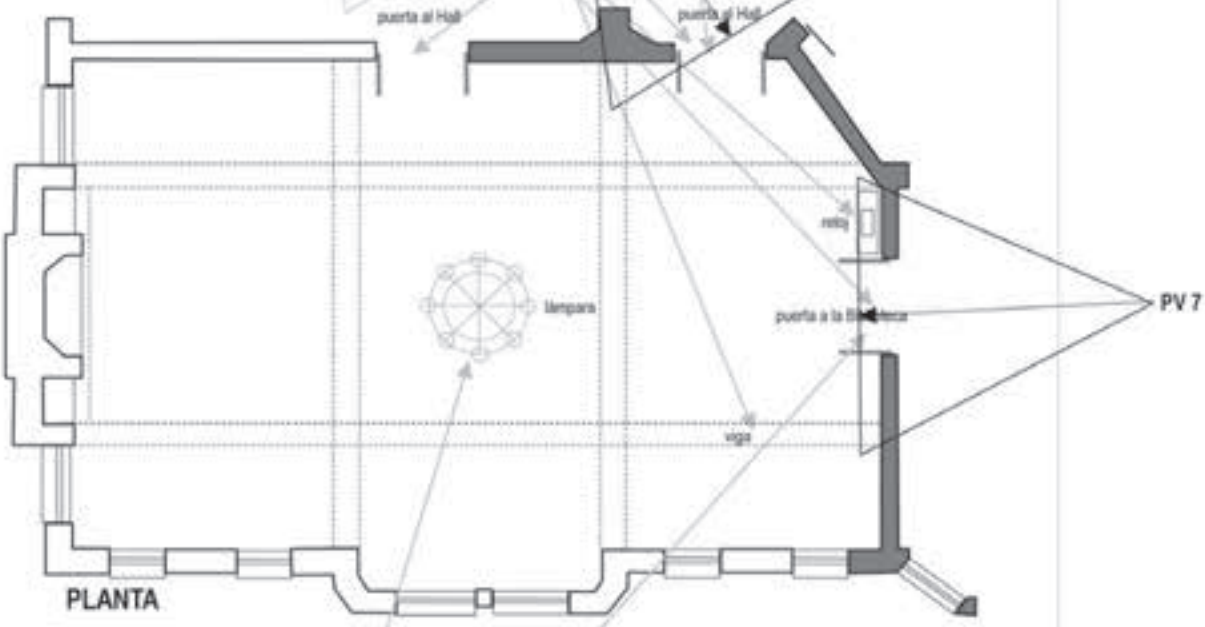


Escena 16 A Escena 19

SALA de la mansión Amberson











Escena 32

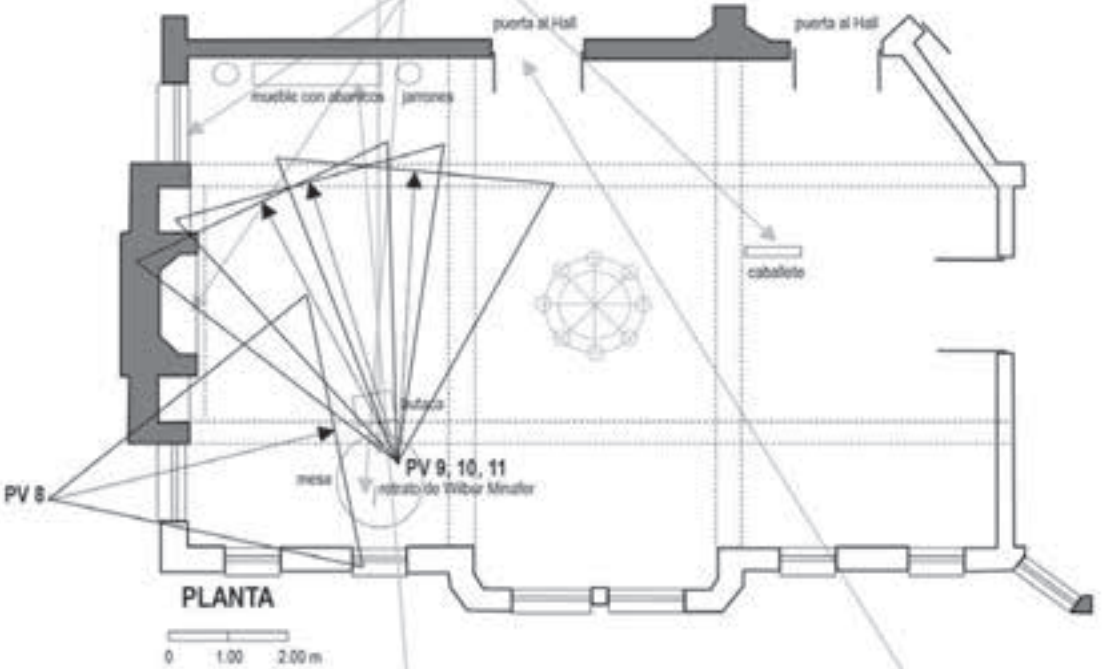
SALA de la mansión Amberson



PV 8



PV 9





PV 10



PV 11



Escena 51

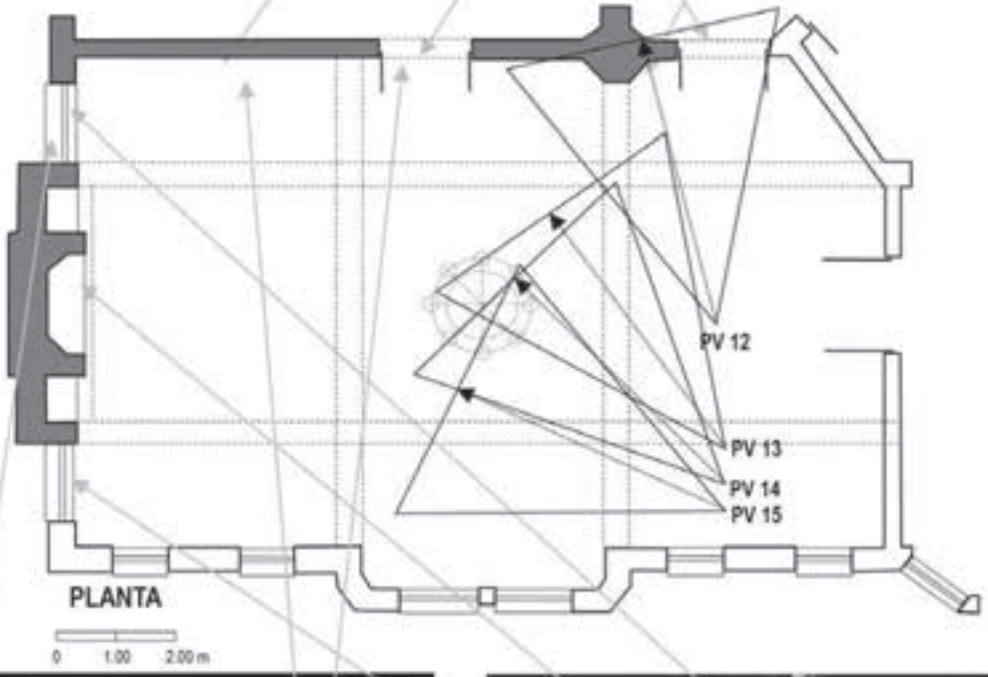
SALA de la mansión Amberson



PV 12



PV 13





PV 14



PV 15



Escena 6 Escena 32 Escena 51

SALA de la mansión Amberson

COMENTARIO

La Escena Nº 32 es la única escena filmada, en su totalidad, en la Sala de la mansión Amberson. Muestra a Isabel Amberson mientras espera a Eugene Morgan para salir juntos a un paseo ya programado. Isabel está sentada junto a la mesa sobre la cual luce el retrato de su marido difunto, Wilbur Minafer. Isabel espera inútilmente. George, su hijo, ha impedido que Eugene acceda a la casa para reunirse con su madre.

Cuando Isabel siente a su hermano Jack, quien ha entrado a la casa, se incorpora y sale al Hall por la puerta de la Sala más próxima al Vestíbulo. Ese desplazamiento permite conocer el ángulo Noreste del espacio, oculto en otras escenas, como la Nº 16 A. La secuencia permite apreciar uno de los grandes ventanales que se abren hacia el jardín delantero, la pared que separa la Sala de una de las Salitas de espera y una de las dos puertas que la comunican con el Hall.

En cuanto al equipamiento de la Sala, las posibilidades de su levantamiento se reducen casi exclusivamente a los aportes que realiza esta escena, dado que en la Escena Nº 51, la Sala está prácticamente vacía y en una profunda penumbra.

Entre los dos ventanales, uno de ellos mostrado desde fuera al comienzo de la escena, está sentada Isabel. A través del ventanal se ve su figura, sumisa, mientras espera a Eugene. Entre los dos ventanales de la fachada frontal existe un hogar de leña sobre el cual pende, apoyado en la pared, un gran espejo. La estufa de leña no llega a percibirse debido a la penumbra del lugar; su existencia se deduce de las tomas exteriores correspondientes a la Escena Nº 6.

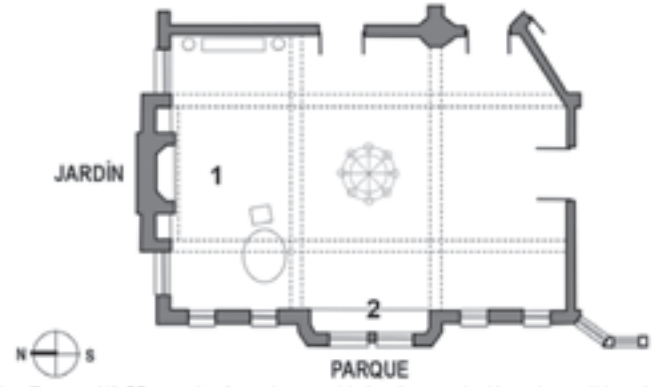


Escena 6 Escena 32 Escena 51

El espejo se aprecia con claridad en la Escena Nº 51, casi al final del filme, en la que los demás muebles aparecen cubiertos y fuera de su lugar habitual. Ni las Escenas Nº 32 ni Nº 51 permiten ver el hogar con nitidez.

En cambio, se percibe claramente la mesa junto a la que espera Isabel y sobre la cual luce el retrato de su difunto esposo. Cuando Isabel se incorpora y se dirige hacia el Hall, se advierte un mueble alto, tipo aparador con vitrinas y puertas de cristal que protegen una colección de abanicos. Un caballete con una pintura se puede apreciar detrás de Isabel, próximo a la puerta que conecta la Sala con la Biblioteca. En la Escena Nº 16 A, detrás de los anfitriones que reciben y saludan a los invitados al baile, a través del vano de la puerta que comunica la Sala con el Hall, se divisa un reloj sobre un mueble alto apoyado contra la pared lindera con la Biblioteca.

La Escena Nº 51 sólo ayuda a concebir las dimensiones del espacio, ya que los objetos de equipamiento se encuentran cubiertos por telas protectoras y amontonados en un rincón. Sillones, sillas, mesas y otros objetos de mobiliario yacen ocultos y fuera de su lugar habitual prontos para ser desmantelados. Es imposible reconstruir su disposición original más allá de proponer una arbitraria.





Escena 24

La Escena Nº 32 permite formular una hipótesis en relación a la posible orientación de la mansión Amberson. Es de suponer que el paseo programado por Eugene e Isabel se realice en las primeras horas de la tarde. La escena registra el final de la larga espera que debe sufrir Isabel hasta que llega su hermano con la carta de Eugene y la noticia de que no vendrá a buscarla. La luz accede por las ventanas que se encuentran fuera de campo e inunda toda la habitación. Incluso, llegan a iluminar la pared opuesta y parte del cielorraso. Es la luz correspondiente a un sol bajo, del atardecer. Este hecho hace suponer que la Sala está orientada hacia el Norte y el Oeste..

SALA de la mansión Amberson

Las Escenas Nº 13 y Nº 24 muestran el ángulo Suroeste del edificio. Sobre las fachadas Sur y Oeste se aprecian los volúmenes salientes de bay-windows. Podría suponerse que la Sala tiene dos zonas más estáticas, organizada una en torno a la estufa de leña (1) y la otra desarrollada sobre el bay-window (2).

El lugar junto al fuego (1) se estructura en torno a la estufa de leña cuya chimenea se aprecia en la panorámica de la fachada (Escena Nº 6). La ubicación del hogar a leña, sobre la fachada norte del edificio, no contradice las recomendaciones de confort para las construcciones del hemisferio norte. La disposición del equipamiento permite la observación del fuego y, a través de la ventana, la vista del jardín y del portal de acceso en la acera. Isabel espera a Eugene en este lugar, atenta, tras la ventana que da al jardín.
No obstante ser un lugar de estar, no se reconoce ningún sillón donde poder distenderse cómodamente. La propia Isabel, tras la larga espera, yace sentada en una silla, expectante y rígida.
El lugar del bay-window (2) es sólo una suposición ya que nunca aparece en las tomas del interior. En general, este ámbito dentro de otro ámbito se caracteriza por la saliente del espacio interior hacia el exterior. Es el lugar más iluminado de la habitación y, junto con el lugar del fuego, el más íntimo.
Es también un lugar de observación, de control del exterior ajardinado, desde donde el habitante puede ejercer su dominio visual sobre el entorno.

Tanto la Sala, como el Comedor y la Biblioteca, es uno de los espacios diferenciados, específicamente creados para cumplir con una determinada función. Se hacen presentes en este ámbito la domesticidad, el ocultamiento (la vida en secreto) y la diversificación que en la cultura anglosajona y norteamericana de finales del siglo XIX resultan estar estrechamente conectados. Es el lugar femenino por excelencia.
Por el equipamiento mostrado en el filme, la función de representación parecería superar a la función de estar íntimo de la Sala.
El mueble con los abanicos, el caballete con la pintura, los objetos de ornamentación que se vislumbran fugazmente, especialmente en la Escena Nº 32, no parecen expresar las características de un lugar íntimo, de estadía relajada, sino más bien, un lugar de ostentación de bienes materiales, propio de un espacio de recepción de los huéspedes.
El aislamiento y la privacidad del espacio están asegurados por las puertas de madera que permiten, una vez cerradas, aislarlo del Hall y de la Biblioteca; incluso del exterior, mediante gruesas y pesadas cortinas.
El hecho de que Isabel no aguarde la llegada de Eugene en una de las Salitas de Espera del Hall puede justificarse por dos razones. Una de ellas, por los requerimientos de la trama de la historia que exigen que Isabel desconozca, en un principio, el repudio de George por Eugene consumado en el Vestíbulo, en la Escena Nº 31. La otra razón por la que Isabel desee recibir a Eugene en la Sala de la mansión puede originarse en su intención por demostrarle su profunda amistad y respeto, e intentar, de este modo, resarcirse del daño causado tiempo atrás por ella misma y de la ofensa que George le propinó durante el almuerzo, hace tan solo unos días (Escena Nº 27). También el de procurar un encuentro más íntimo en un ámbito menos expuesto a la presencia de los otros habitantes de la casa. También podría interpretarse a las Salitas como el lugar de espera de quien no pertenece a la familia o a la casa Amberson, pero con quien se tiene la suficiente confianza como para hacerle esperar dentro de la casa.

El hecho de que la Sala sea escenario de una sola y breve escena tiene consecuencias especiales en la captación del ritmo del filme y significados sustanciales con respecto a los temas fundamentales de la historia. La Escena Nº 32 no aprovecha el carácter de la Sala como ámbito de reunión familiar o de intimidad solitaria. El encuentro íntimo que Isabel proyecta tener con Eugene se ve frustrado.
La Sala se manifiesta, entonces, como un lugar de espera y de tránsito, de apremio y de frustraciones. Espacio y acción expresan claramente la rapidez del paso del tiempo, lo efímero de la vida que se escapa sin dar la oportunidad de volver atrás a una mujer que ya dejó escapar una vez al amor de su vida.
Como ocurre con el Hall, se expresa de este modo la vacuidad de estos grandes espacios que ya no cumplen su función y están prontos para acompañar el deterioro interno de la familia y de la sociedad que ellos representan.
La última escena en la Sala (final de la Escena Nº 51) la muestra en un estado espectral, como ámbito hueco y sombrío que ya no alumbra ni caldea los cuerpos ni los ánimos de quienes la habitan, separada de sus habitantes para siempre y pronta para iniciar un camino diferente al de ellos.



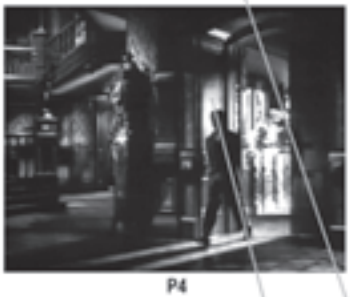
Escena 51 Escena 27 Escena 28

COMEDOR de la mansión Amberson


P1


P2


P3


P4


P5


P6





Escena 27

COMEDOR de la mansión Amberson



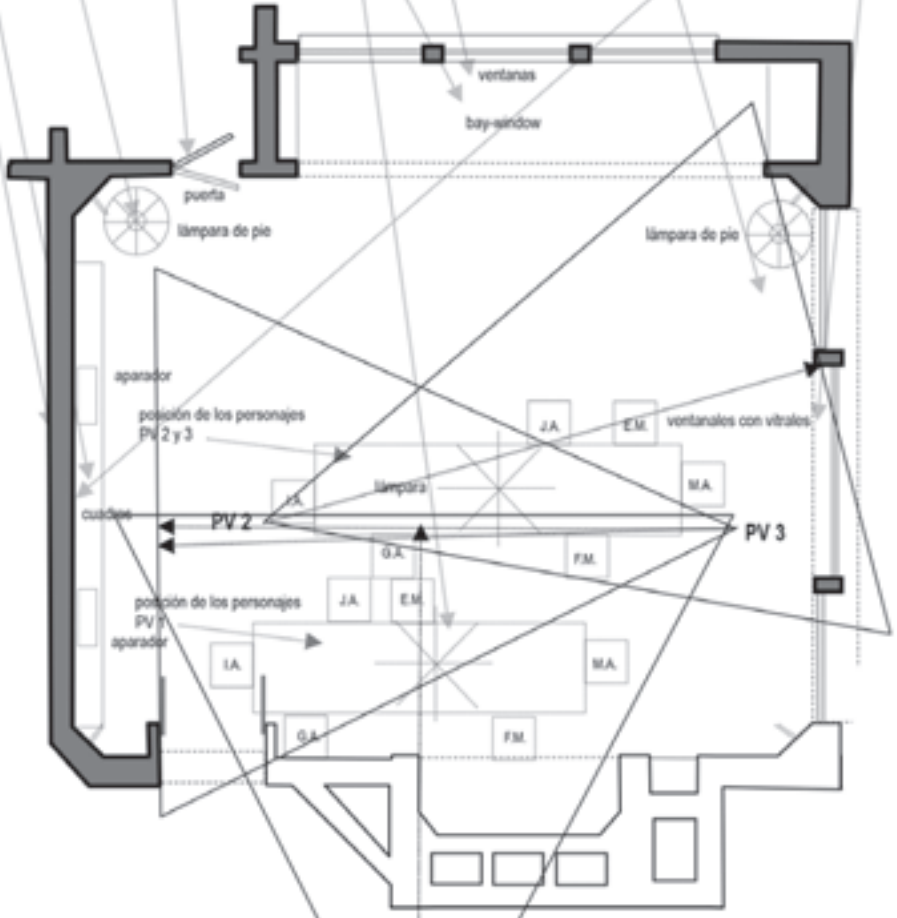
PV 1



PV 2



PV 3



N S

PLANTA

0 2.25 4.50 m



Escena 27

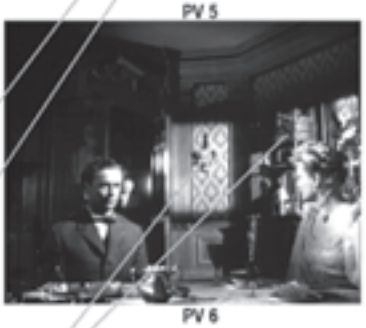
COMEDOR de la mansión Amberson



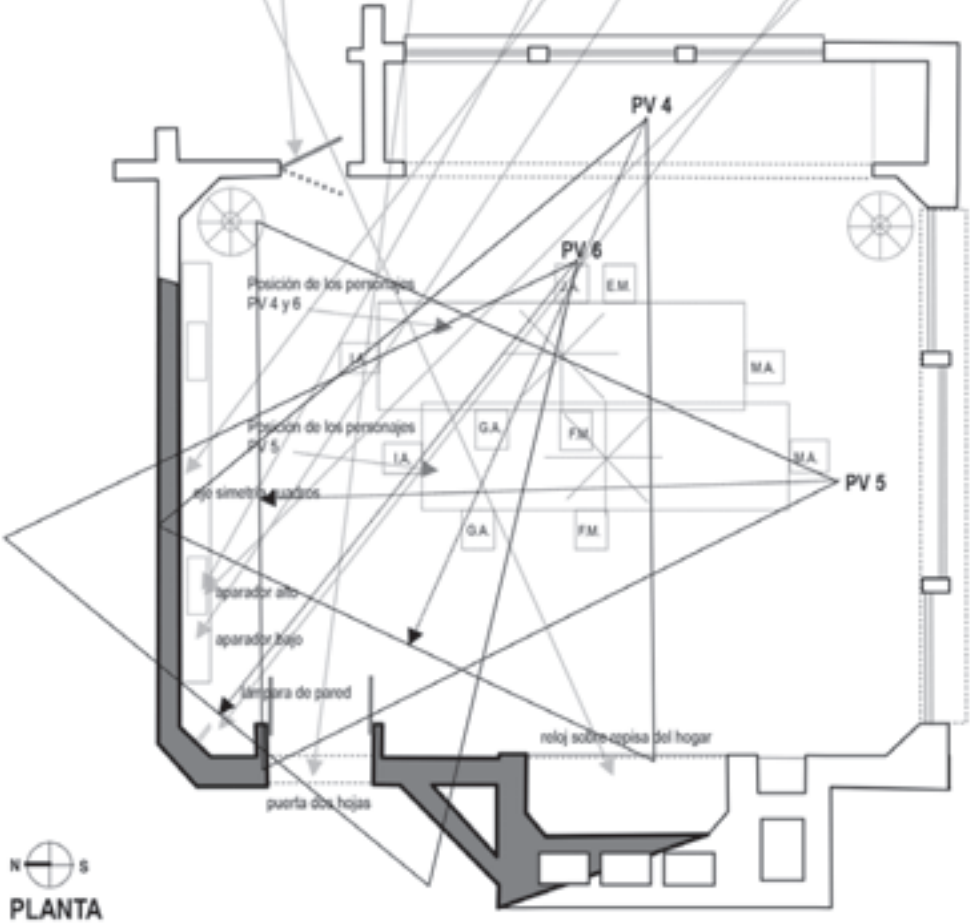
PV 4



PV 5



PV 6



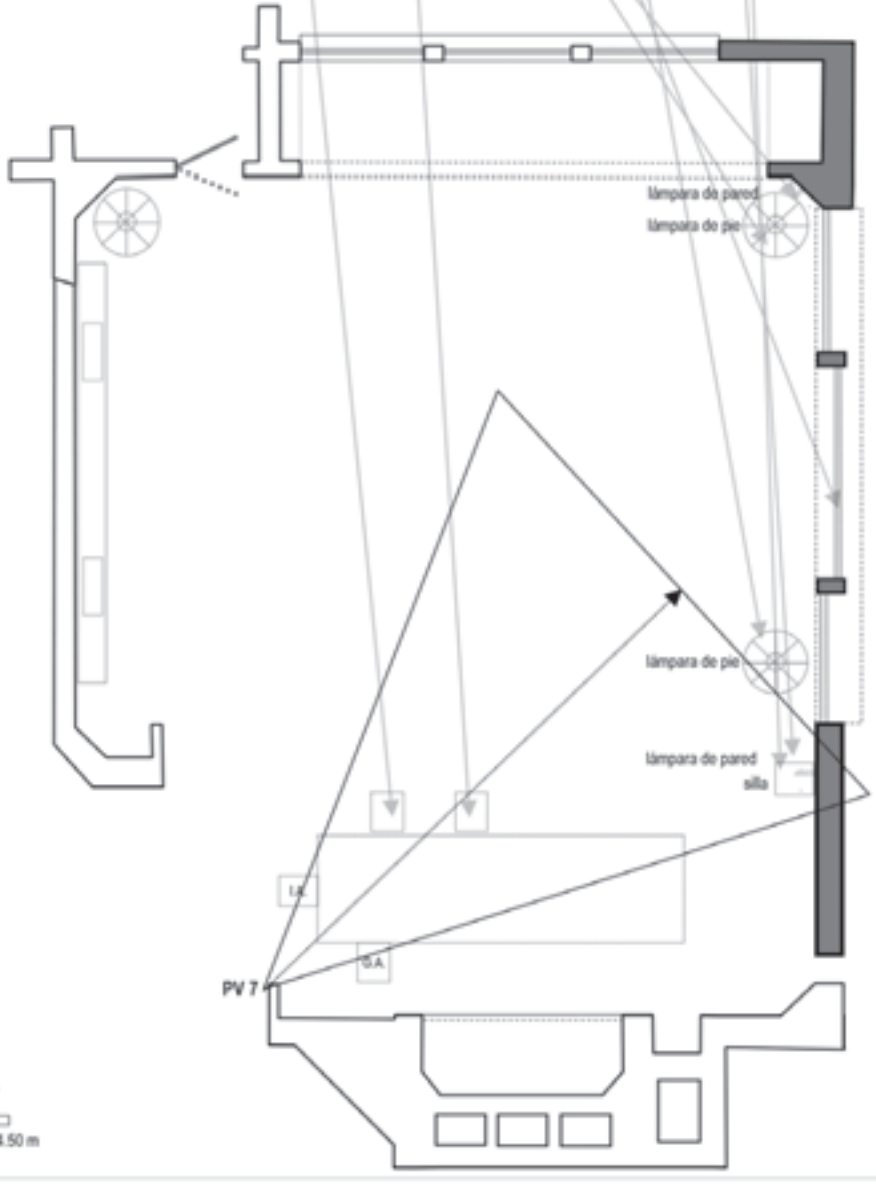


Escena 27 PV 7

COMEDOR de la mansión Amberson



PV 7





COMEDOR de la mansión Amberson

COMENTARIO

El Comedor de la mansión Amberson sirve de ámbito para el desarrollo de la Escena Nº 27 (desde los 39 minutos: 28 segundos del inicio del filme hasta los 43 minutos: 30 segundos). Sólo al final del filme, durante la Escena Nº 51, Fanny Minafer y su sobrino George pasan rumbo a la Sala por el espacio desierto del Comedor.

A través de la escena Nº 27, se percibe poco menos que la totalidad del espacio. Esta escena se caracteriza por poseer una gran cantidad de tomas breves en diferentes direcciones. Dada la ubicación de los seis personajes alrededor de la mesa, las diferentes tomas en distintas direcciones permiten tener una visión casi completa de todo el ámbito. Una primer toma general facilita la ubicación del espectador en el espacio.

Los límites que definen su perímetro son sensiblemente diferentes. Una pared sirve de apoyo a un gran aparador. Sobre dos lados paralelos y opuestos, se encuentran los accesos, uno desde el Hall y el otro desde la antecocina. El primero está constituido por una gran puerta de dos hojas y el otro, por una puerta de una hoja vaivén. Sobre la misma pared de la puerta que comunica con el Hall, se encuentra la enorme estufa de leña. Sobre la pared opuesta, un bay-window con tres vanos sirve de fondo a la perspectiva de la primera toma general. El cuarto lado del perímetro está resuelto con tres ventanales con vitrales desde los cuales es posible suponer que se sale a la terraza techada con un pórtico que se aprecia en la Escena Nº 13.

El exterior del comedor puede inferirse, aunque con ciertas reservas, de la Escena Nº 21. Allí aparece la terraza con balaustrada en el ángulo Sureste del edificio que también se aprecia en la Escena Nº 13.

Todas las paredes están empapeladas y con un panel de madera (*boiserie*). Son similares al del resto de la casa. El cielorraso no presenta ningún tipo de molduras. De él pende una lámpara similar a la del Hall sobre la gran mesa.

La iluminación artificial se completa con cuatro lámparas fijas en dos de las paredes opuestas, la del ventanal y la del aparador, y dos lámparas de pie que enmarcan el bay-window.

El ángulo Suroeste, contiguo a la estufa de leña, no se muestra en ninguna toma.

Es interesante notar que sobre la repisa de la gran estufa de leña existe un reloj de estilo rococó.

Los ángulos achaflanados del espacio son apenas visibles. Su existencia se confirma con las imágenes exteriores del Comedor, desde el Hall, correspondientes a Escenas como la Nº 16 E y Nº 28, entre otras.

El equipamiento móvil consiste en una gran mesa rectangular y seis sillas de madera tapizadas. La ubicación de la mesa y de las sillas en el espacio varía según las tomas. Es notoria la ubicación diferente que presentan las sillas que ocupan Eugene Morgan y Jack Amberson durante la primera toma de conjunto, y la que presentan en otras tomas. Igualmente, la mesa con el conjunto de sillas es emplazada en diferentes ubicaciones durante la filmación de las diversas escenas, según la ubicación de la cámara y según el encuadre que se desee dar a los personajes.

En los gráficos se indica el emplazamiento aproximado del equipamiento para cada una de las tomas que componen la Escena Nº 27.

Dos escenas permiten ubicar el Comedor en el conjunto de espacios de la Planta Baja de la mansión Amberson. La Escena Nº 28 que retoma, desde el Hall, la salida repentina de George del Comedor tras haber discutido con su tío y con su madre. En esa escena se percibe el gran reloj de pie ubicado contra el chaflán del ángulo Noroeste del Comedor.

La otra escena reveladora de la ubicación del Comedor es la ya mencionada Escena Nº 51 en la que George y Fanny lo atraviesan, abrazados, en un largo recorrido rectilíneo que parte de la Antecocina y termina en la gran Sala.

El emplazamiento de la cámara en algún lugar como el PV 1, al igual que las distintas ubicaciones de la mesa, permite deducir que el director manejó la dimensión Este-Oeste del Comedor según diferentes estrategias de filmación y que la escenografía no constituía un espacio cerrado y determinado sino un ámbito abierto y configurado sólo por los límites que aparecen en las tomas correspondientes.

En una foto (PV 7) que pertenecería a la Escena Nº 27, pero que no aparece en la versión del filme analizada, se puede apreciar la ubicación de la mesa del Comedor en cuyo ángulo dialogan Isabel Amberson y su hijo George. La ubicación de la mesa es muy diferente a la de otras posiciones –como la indicada en PV 2– alineada con el supuesto eje de simetría del espacio que pasa por el centro del gran ventanal y por el centro de la lámpara que cuelga del cielorraso. La mesa está, en esta ocasión, muy desplazada del eje de simetría, lo que hace suponer que el límite correspondiente a la pared sobre la cual se encuentra la estufa de leña ha sido removido.

De todos modos, las dimensiones del Comedor son considerables, tal como corresponde a este espacio en las mansiones del Ochocientos. Su ubicación, lindante con el Hall, también es una característica propia de estas construcciones.

El equipamiento, al igual que el de la Sala, tiene la finalidad, para nada secundaria, de subrayar la personalidad y el estatus social del propietario. La ubicación de los personajes en la mesa corresponde a la jerarquía que poseen dentro de la familia y en relación con la propiedad de la casa. Isabel Amberson, la dueña de la mansión y su padre, el Mayor Amberson, ocupan las dos cabeceras. A la derecha de Isabel, su hijo, George Amberson, y a la izquierda, su hermano Jack. A la derecha del Mayor, Eugene Morgan, el huésped de honor en la ocasión del almuerzo representado en esa escena; a su izquierda, Fanny Minafer, la de menor rango social en la familia.

Por sus dimensiones, la gran mesa está capacitada para albergar más comensales que los seis que aparecen aquí.

Al igual que ocurre con la Sala, el Comedor sirve de escenario una única vez en el filme. En esa escena se muestra en todo su esplendor. Aún después de la muerte de Wilbur Minafer, el ámbito sirve de marco al intento frustrado de Isabel (radiante, con un vestido blanco) de recomponer su vida con el hombre que ama.

Al igual que ocurre con la Sala, el Comedor hace su última aparición como simple lugar de tránsito en la Escena Nº 51, escena que se encarga de recordar al espectador el esplendor perdido de esos espacios que relucieron en consonancia con el esplendor de la familia.



Escena 16A | Escena 28 | Escena 33 | Escena 43 | Escena 51

HALL de la mansión Amberson



E 16A



E16A



E 16A



E28



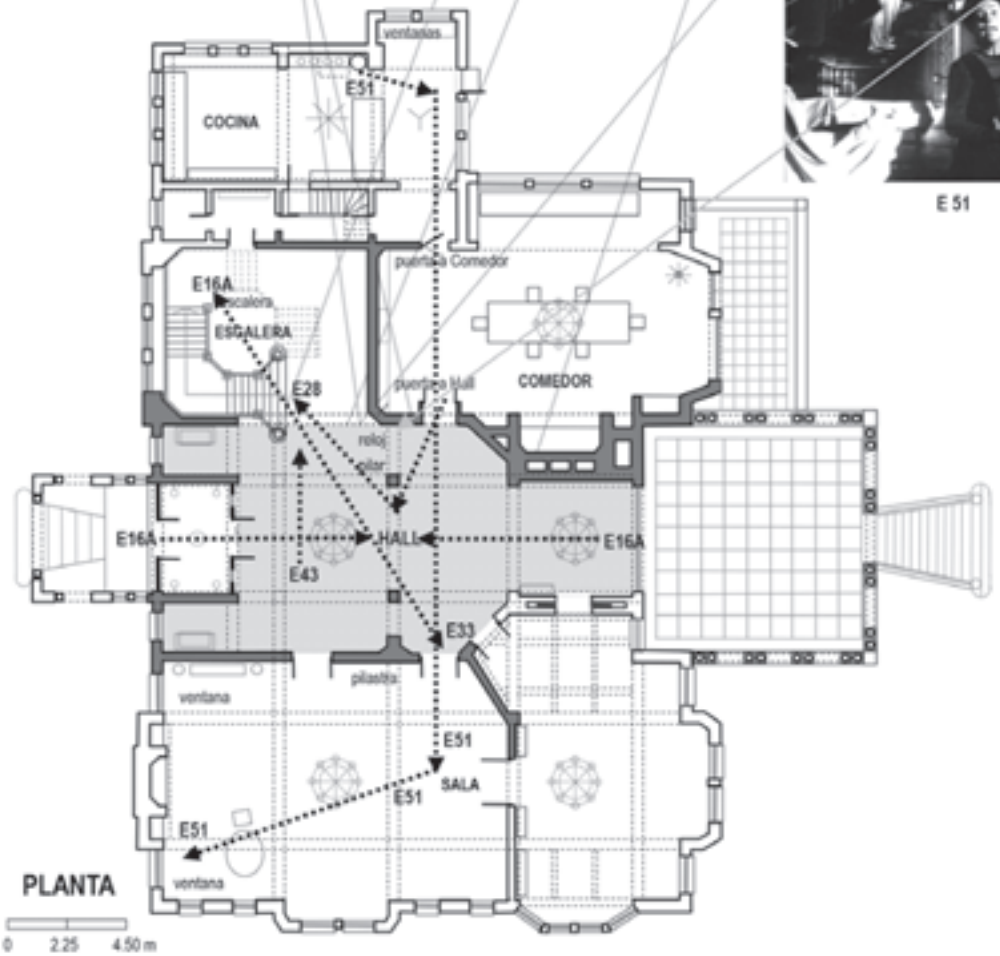
E 33



E 43



E 51





Escena 16 A

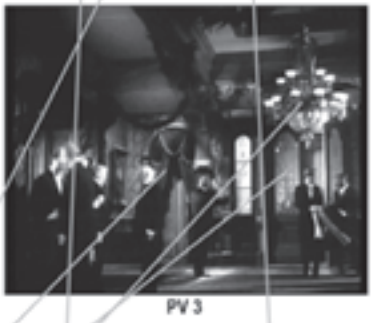
HALL de la mansión Amberson



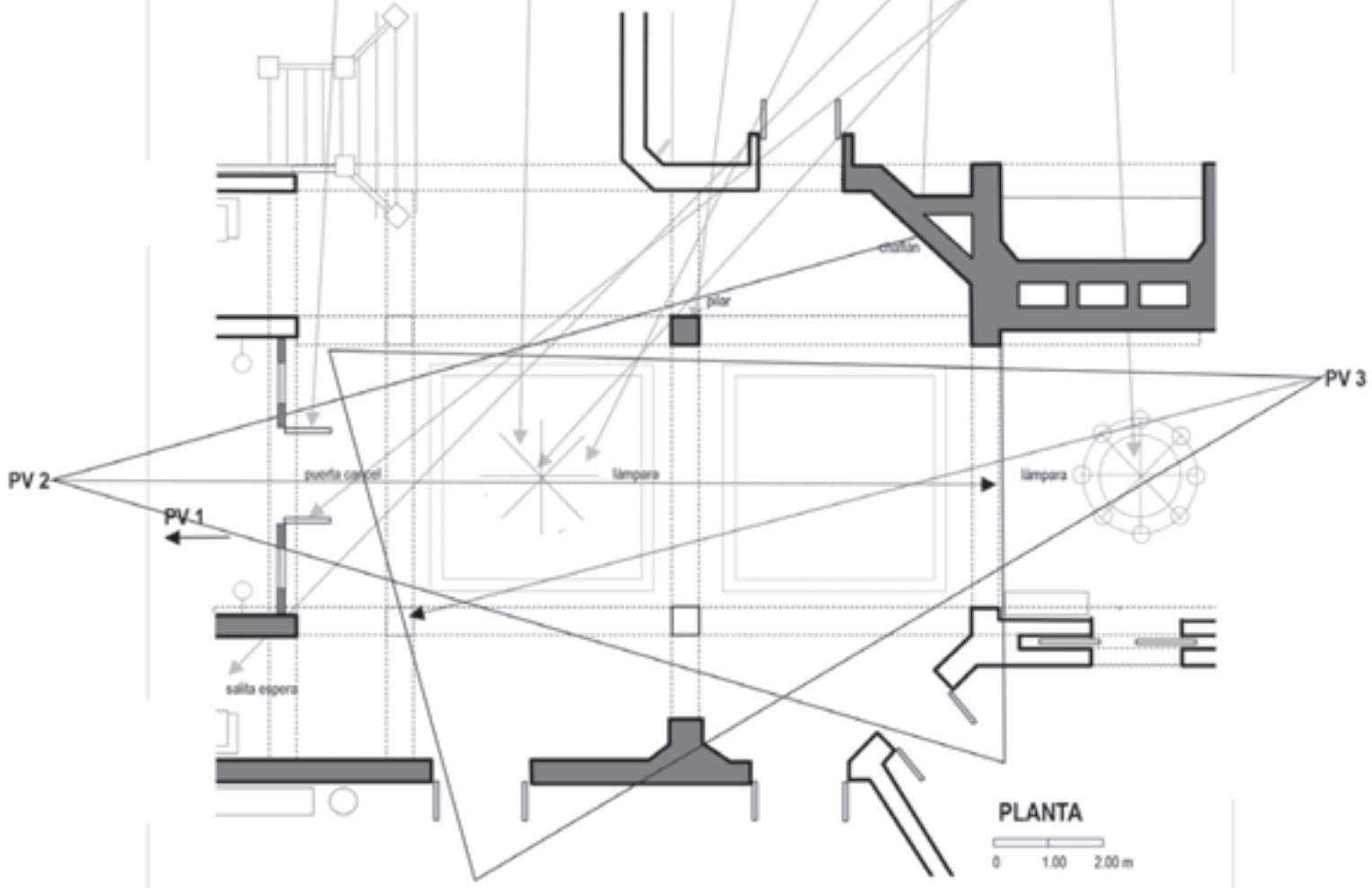
PV 1



PV 2



PV 3

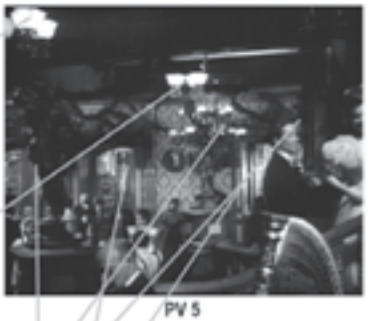


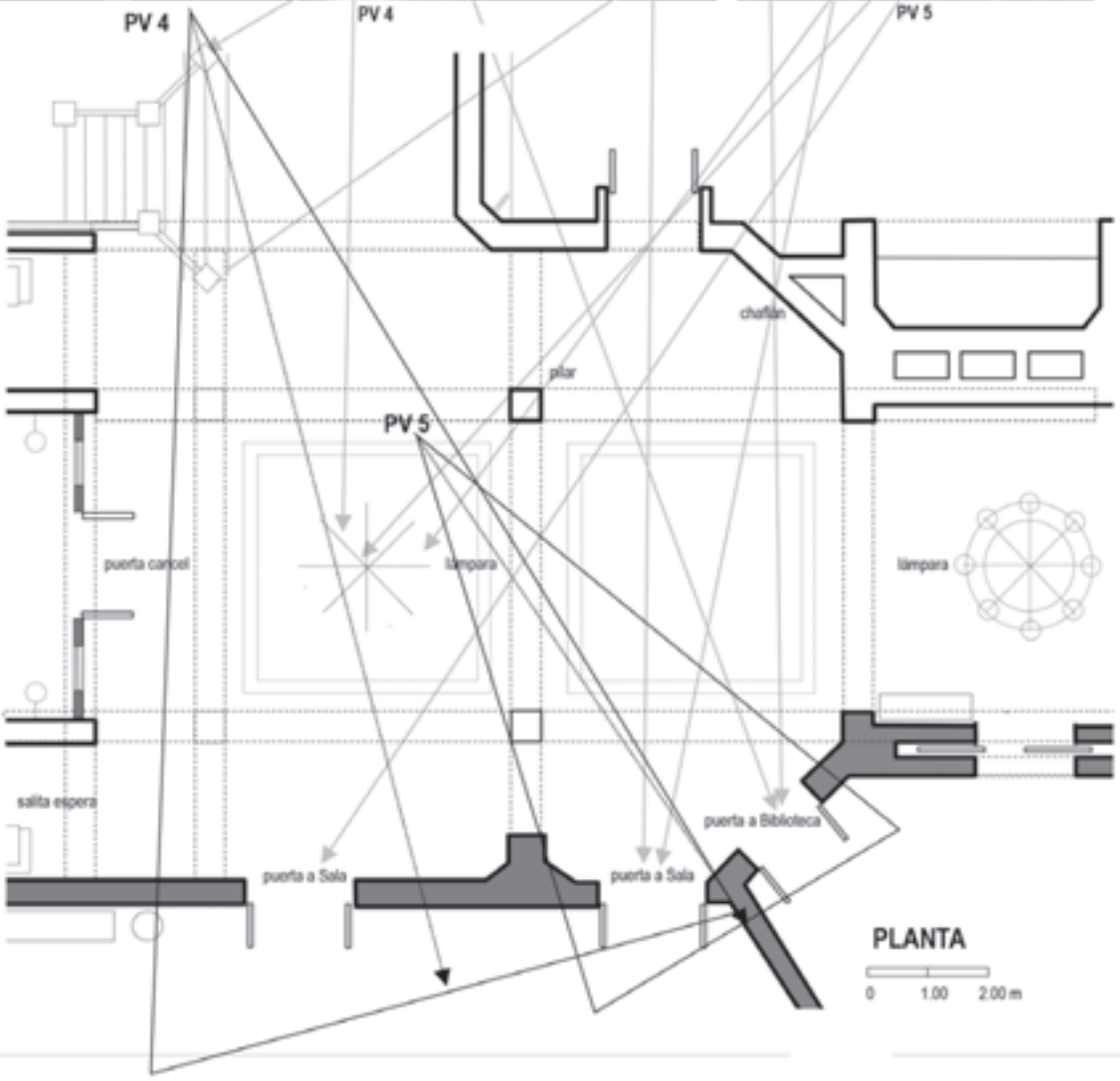


Escena 16 A

HALL de la mansión Amberson







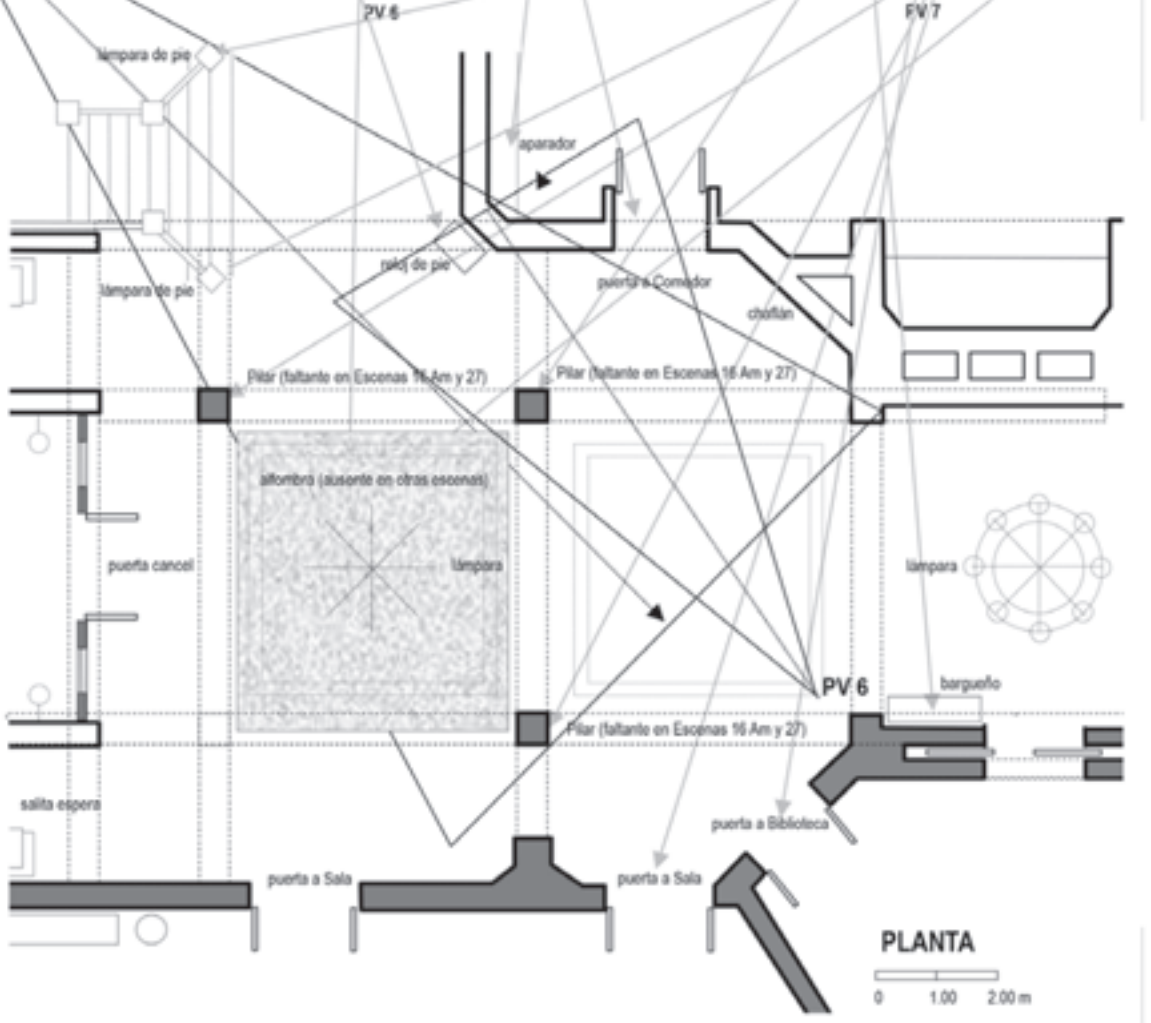


Escena 28 Escena 33

HALL de la mansión Amberson









Escena 43

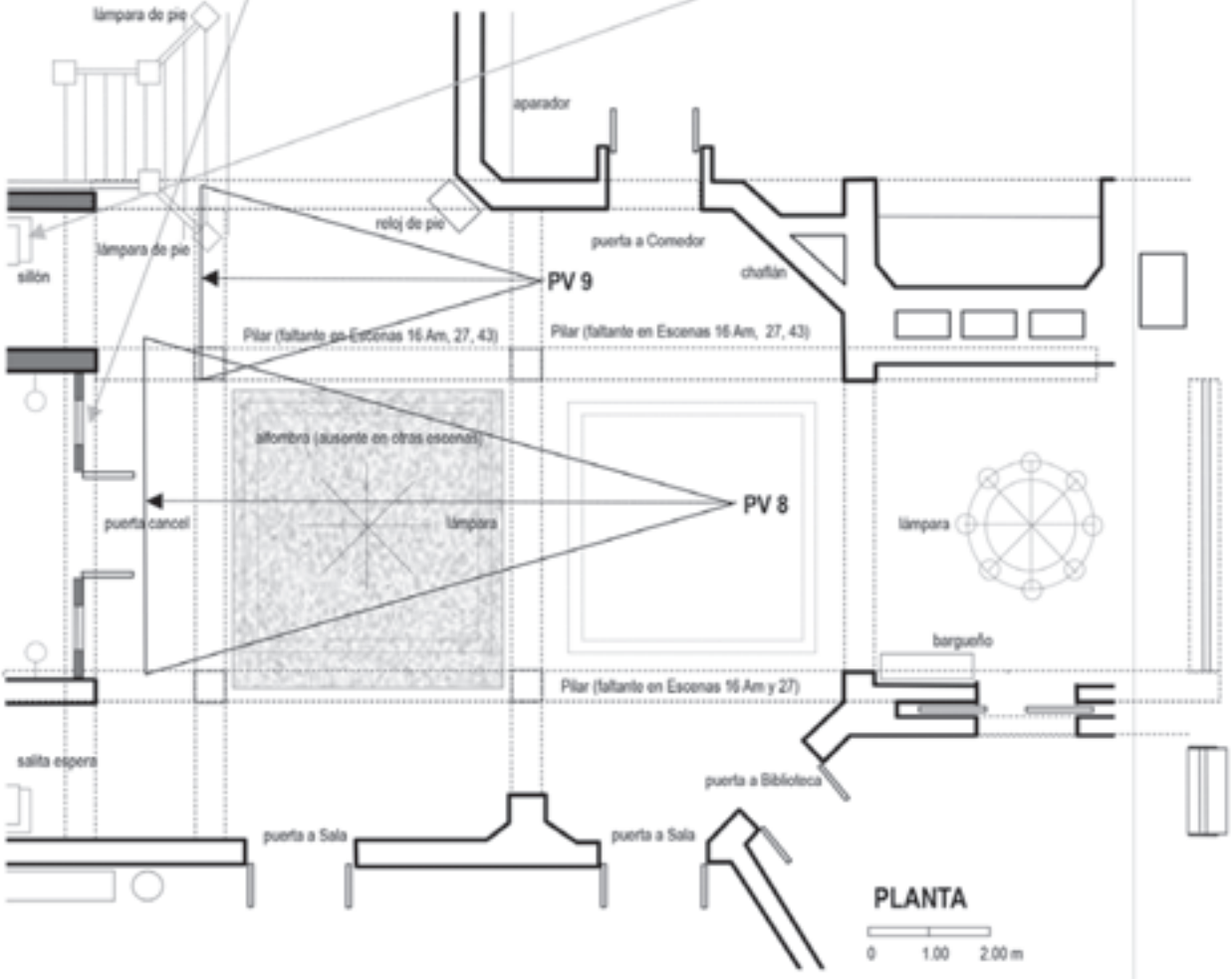
HALL de la mansión Amberson



PV 8



PV 9





Escena 51

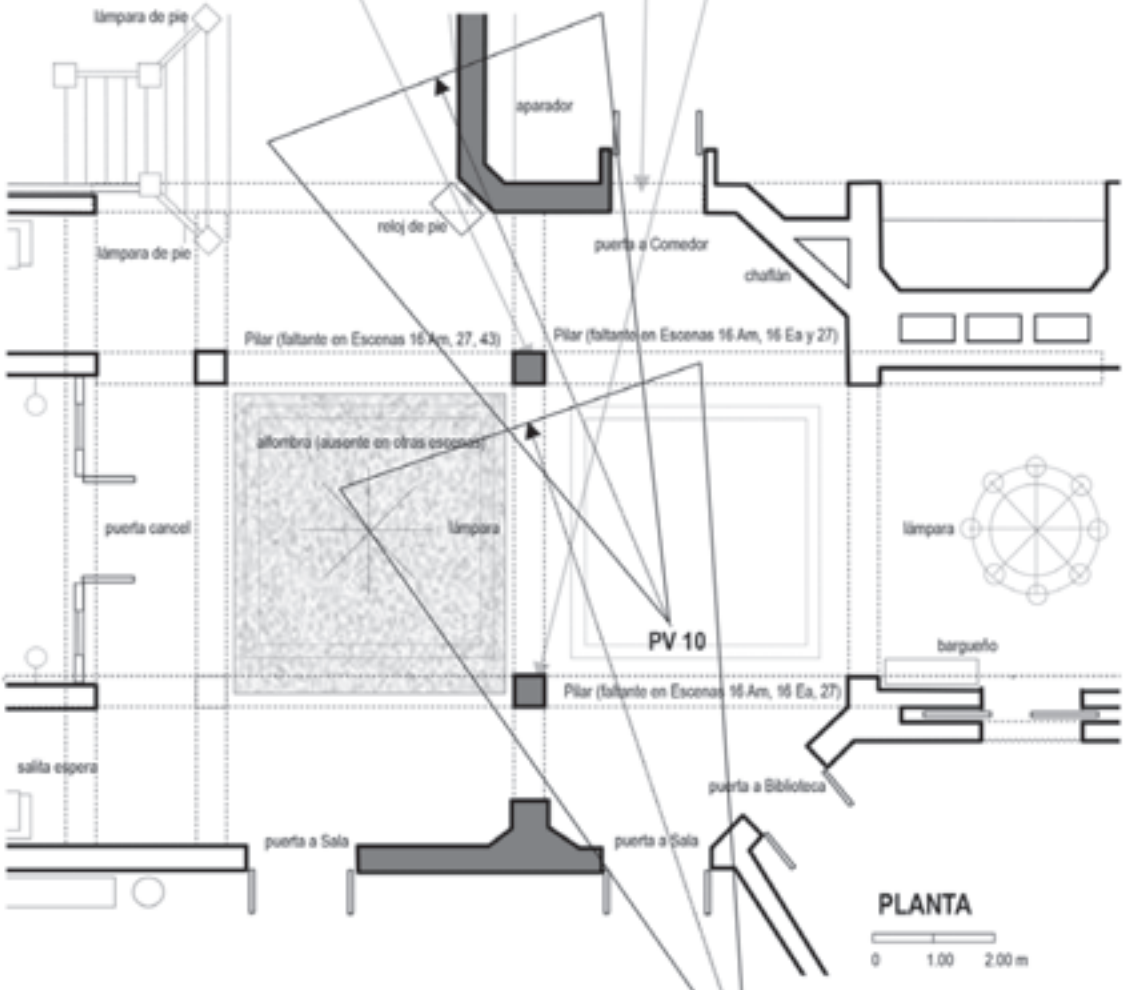
HALL de la mansión Amberson



PV 10



PV 11

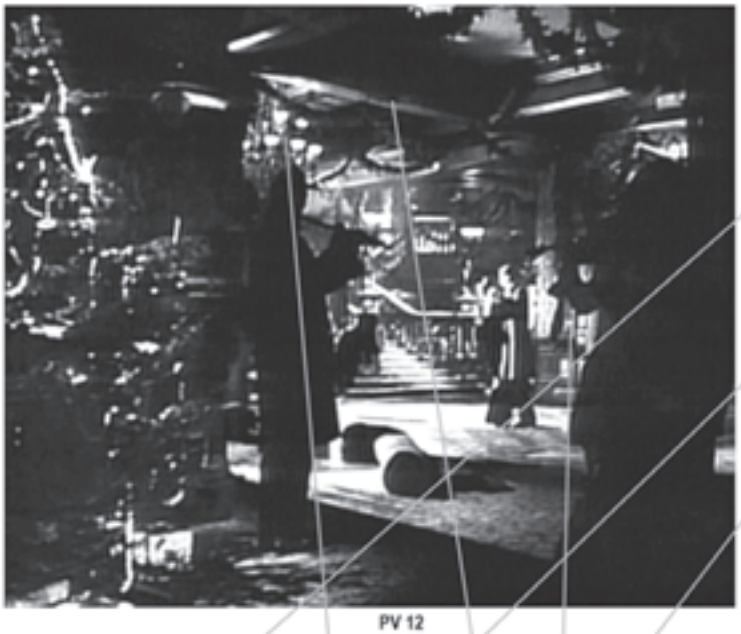


PV 11



Escena 16 E

HALL de la mansión Amberson



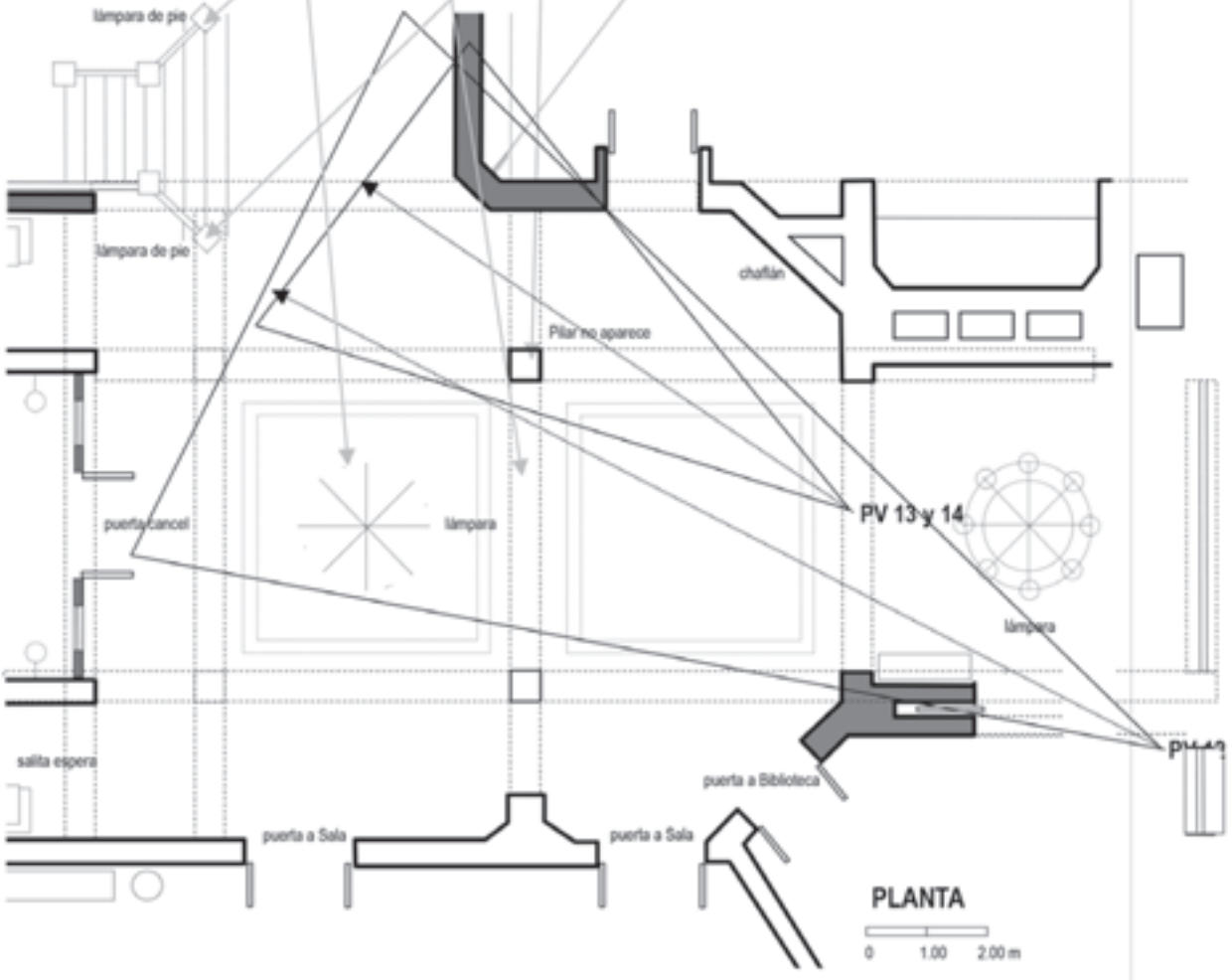
PV 12



PV 13



PV 14





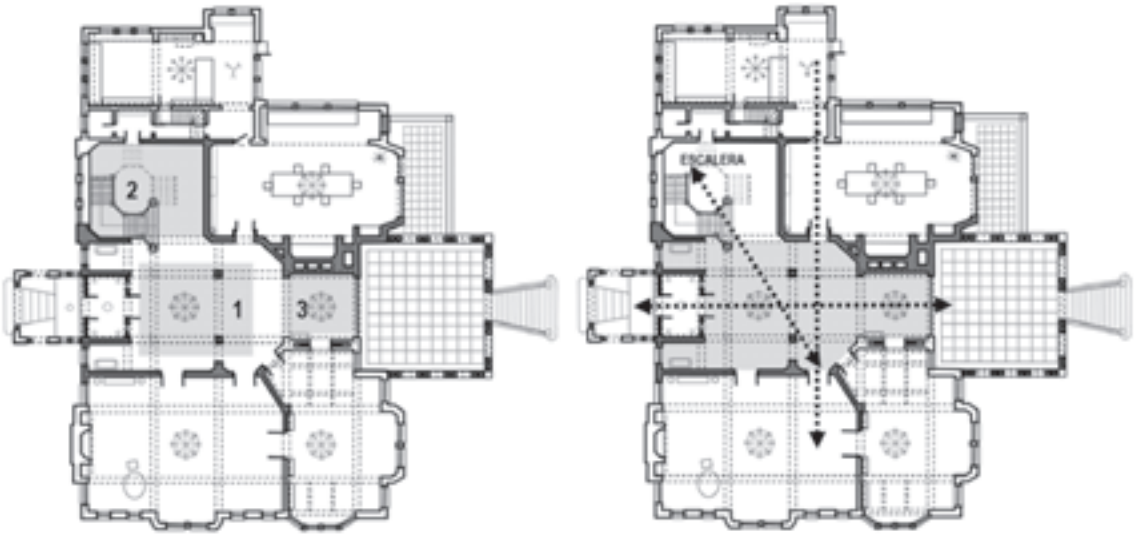
Escena 16 A | Escena 16 E | Escena 28 | Escena 33 | Escena 43 | Escena 51

HALL de la mansión Amberson

COMENTARIO

El Hall es el ambiente de tránsito y comunicación más importante de la mansión Amberson. Estructura todos los espacios específicos de la Planta Baja. Numerosas escenas son filmadas en este espacio que resulta, más bien, una encrucijada de caminos y recorridos que conducen a otros ámbitos con funciones más específicas. Desde el Hall se accede a la Sala, a la Biblioteca y al Comedor. En el Hall nace la gran Escalera que conduce al nivel de los Dormitorios y al gran Salón de Baile, en el último nivel.

El Hall de la mansión Amberson es un gran espacio, como la mayoría de los halls de las grandes casas norteamericanas del siglo XIX. Espacio asimétrico, es el resultado de una integración de espacios y de volúmenes que tienden a desarrollarse en un *continuum* que los articula en centros periféricos, cada uno dotado de una autonomía propia pero igualmente partícipes de la vida de la habitación.
Pueden distinguirse tres zonas, el Hall de Entrada (1), contiguo al Vestíbulo y sobre la cual se aglutinan los accesos a la Sala, a la Biblioteca y al Comedor; el Hall de la Escalera (2), que se prolonga más allá del segundo piso, y cuya expresión exterior constituye el volumen prismático de la torre, volumen que se divisa en todas las tomas exteriores del edificio; por último, la tercera, es prolongación del sector de la Entrada, y resulta apenas visible (Escena Nº 39).
Las imágenes exteriores de la mansión, en las que se muestran las fachadas Sur y Suroeste (Escenas Nº 13 y Nº 24), revelan la existencia de una gran terraza porticada en el extremo opuesto al acceso y sobre el mismo eje. El recorrido rectilíneo que comienza en el portal del jardín, sobre la acera, y se continúa por el Porche, el Vestíbulo y el Hall, terminaría en este gran pórtico, sobre el parque que rodea a la mansión. El Hall tendría, pues, un sector poco fotografiado en el filme (3), apenas insinuado en algunas escenas tales como la Nº 16 A (en el momento en que los Morgans atraviesan la puerta cancel, al fondo del encuadre se puede visualizar una puerta de madera y vidrio esmerilado que cierra el Hall del exterior y lo comunica con esa gran terraza porticada), o en la Escena Nº 33, en la que se insinúa la presencia de este espacio iluminado por una gran lámpara que cuelga del cielorraso y de un bargueño dispuesto contra una de sus paredes.



En la Escena Nº 16 A, después de que la cámara penetra en el Hall detrás de Eugene Morgan y su hija, se produce un corte en la secuencia y, de inmediato, la cámara, desde el extremo opuesto al anterior, comienza un movimiento de travelling de avance mientras se aproxima al grupo de anfitriones. Recorre ese sector del Hall nunca mostrado plenamente, equipado en esa ocasión por un gran árbol de Navidad. De ese modo, el Hall es recorrido según el eje de acceso Norte-Sur que integra los sectores (1) y (3).

El tercer recorrido por el Hall es realizado por George y Lucy una vez que fueron presentados. Ese recorrido, que cierra la Escena Nº 16 A, atraviesa el Hall en forma diagonal, desde el sitio donde están ubicados los anfitriones Ambersons hasta la Escalera (2). En consecuencia, la primera incursión que hace el espectador en la mansión de los Ambersons le permite obtener una panorámica del Hall y orientarse, primariamente, con respecto a las demás dependencias de la Planta Baja. Permite, además, comprender, ya desde el principio del filme, la doble función de ese gran espacio, el de ser espacio de tránsito y espacio de acogida.

La Escena Nº 28 permite ubicar el Comedor en relación al Hall, y la Escena Nº 33 define las localizaciones de la Sala y de la Biblioteca respectivamente cuando Isabel, al abandonar la Sala, es conducida desde el Hall a la Biblioteca por su hermano Jack.
Finalmente, la Escena Nº 51 vincula la Cocina con la Sala a través del Comedor y del Hall mediante un recorrido perpendicular (Este-Oeste) al que realizara la cámara en la Escena Nº 16 A.

Este cruce de ejes perpendiculares según los cuatro puntos cardinales, sugiere el cruce de los ejes Cardo y Decumanus, estructuradores de las ciudades romanas. A otra escala, el Hall recrea la calidad de plaza pública de esas ciudades; y la casa de los Ambersons, un recrea un microcosmos que encierra en sí mismo a toda la ciudad.



Escena 16 A | Escena 16 E | Escena 28 | Escena 33 | Escena 43 | Escena 51

HALL de la mansión Amberson

Así luce la mansión la noche del gran baile en el que toda la ciudad se congrega en ella por última vez.
De este modo, el Hall se presenta como el lugar central de la casa, tanto en la geometría de su composición como en el plano de los significados. Es el espacio que reúne los caracteres fundacionales del atrio con aquellos más domésticos de la sala de estar manifestados a través de la articulación de pequeños espacios que proporcionan sentido de refugio y cálida protección (Salitas y espacio bajo Escalera). Visto desde la perspectiva de los arquetipos espaciales de la casa de campo inglesa, se reconoce al Hall como aquel gran espacio a partir del cual se generan, a modo de alvéolos, los otros espacios específicos: Sala, Comedor, Salitas de espera, Galería.

Contigua a la zona de la Entrada (1), se encuentra la zona de la Escalera (2) cuyo ampuloso desarrollo genera un ámbito propio, perfectamente identificable. Si bien no existe la típica Balconada de las mansiones norteamericanas e inglesas de esta época, con su desarrollo, la Escalera genera una sucesión de balcones sobre el Hall que podrían asimilarse a este componente del espacio doméstico. De hecho, así funciona en algunas escenas del filme tales como la Nº 16 B y Nº 16 E, la Nº 33, la Nº 35 y la Nº 41.

Debajo de la Escalera, como apéndice del Hall, existe un pequeño espacio apartado (2') equipado con un sillón, una lámpara y plantas (visibles en la Escena Nº 28). Este espacio recoleto es el único, junto con las dos Salitas de espera a ambos lados del Vestíbulo, destinado a estar dentro del Hall.
El resto del Hall carece de equipamiento, fijo o móvil, con excepción del bargueño visible en la Escena Nº 33 y del reloj de pie que aparece en la Escena Nº 28. Sólo en la Escena Nº 33, aparece cubierto con una gran alfombra ubicada próxima al acceso.
Esos tres espacios apartados y estáticos no son utilizados por la familia durante la totalidad del filme, hecho que sugiere la vida claustral que lleva la familia, especialmente después del gran baile de Navidad y de la muerte de Wilbur Minafer, y la fugacidad con la que se desarrollan los acontecimientos a partir de ese momento, hasta que George y Fanny, únicos sobrevivientes de la familia Amberson-Minafer, dejan la casa definitivamente.
El Hall se constituye como exclusivo lugar de tránsito.
En las dos últimas escenas en la que este ámbito aparece, Escena Nº 41 y Escena Nº 51, es recorrido apenas en forma tangencial. En la primera, por Eugene Morgan, quien realiza un dubitativo y controlado desplazamiento desde el Acceso hacia la Escalera con la finalidad de ver a Isabel por última vez. En la segunda, por George y su tía que, abrazados, lo ignoran buscando refugio en la gran Sala que está en penumbra.

La magnificencia del Hall, con sus dimensiones generosas e imponentes, manifiesta el carácter de la mansión y el carácter de los habitantes y, a medida que progresa el filme y la historia, su vacuidad e inutilidad.
El Hall, lugar clave de la casa que simboliza el espíritu de hospitalidad y augura la bienvenida a quien entra, es despojado poco a poco de su función. Su imagen se desdibuja hasta desaparecer en las penumbras de la mansión, oculto tras las telas que cubren los últimos enseres que esperan ser rematados, mientras se convierte en digno símbolo de la desaparición de la magnificencia de los Ambersons.



Escena 6 Escena 16 A Escena 31 Escena 43

PORCHE Y VESTÍBULO de la mansión Amberson



E 6



E16A



E 16A



E31



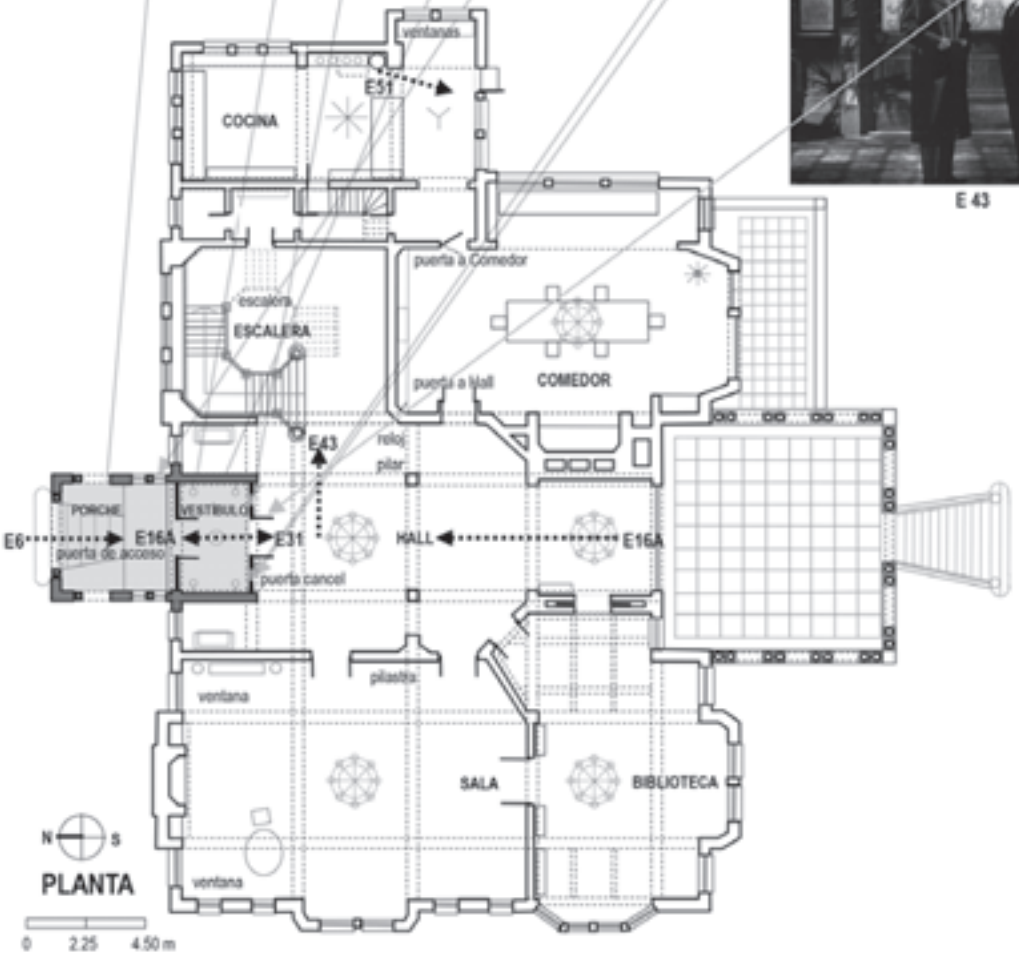
E 31



E 31



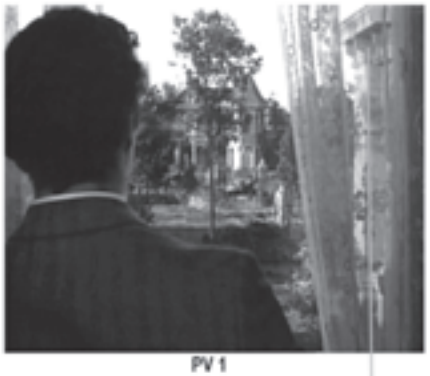
E 43





Escena 6 Escena 31

VESTÍBULO Y SALITAS DE ESPERA de la mansión Amberson



PV 1



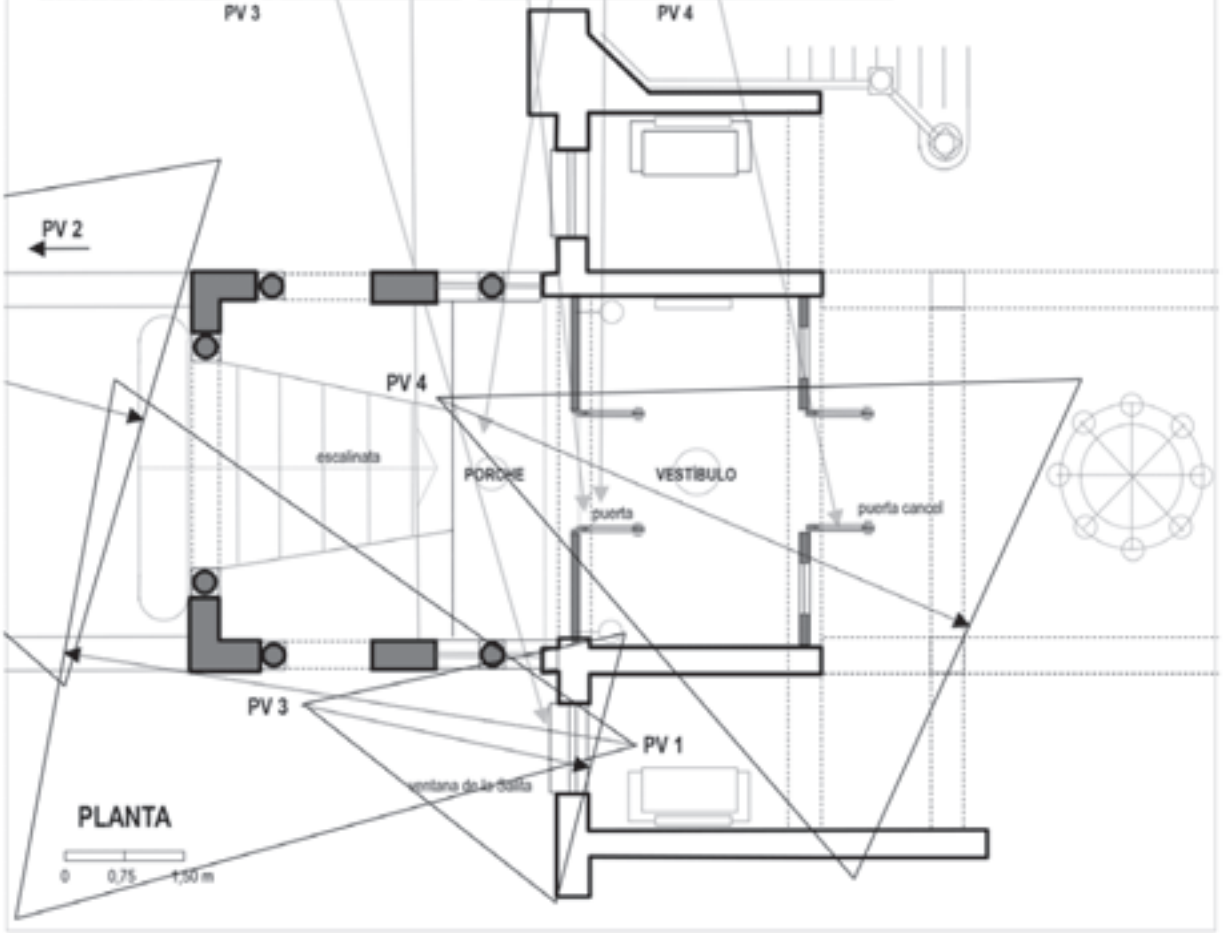
PV 2



PV 3



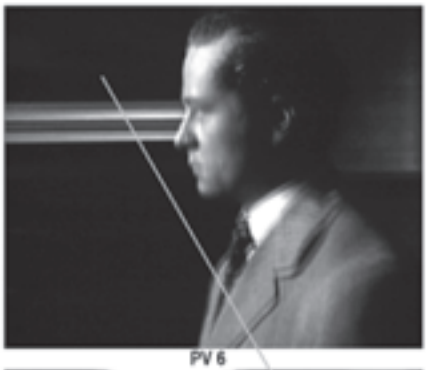
PV 4





Escena 31

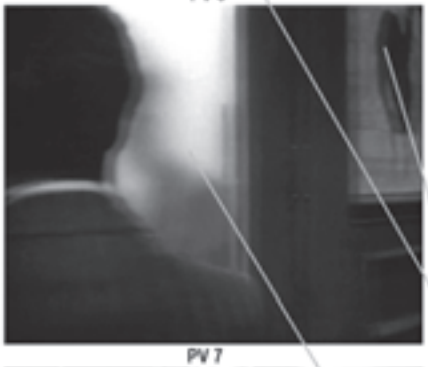
VESTÍBULO Y SALITAS DE ESPERA de la mansión Amberson



PV 6



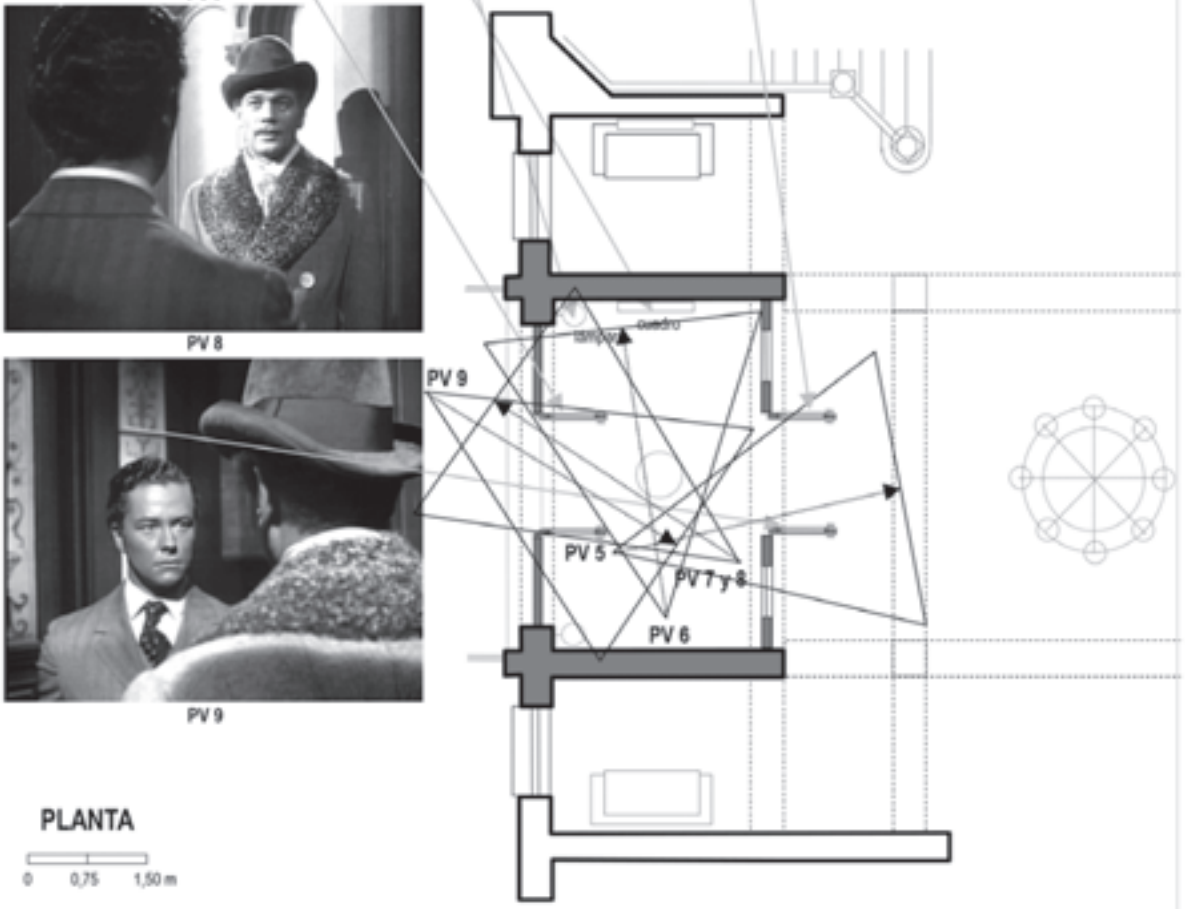
PV 5



PV 7

PV 8

PV 9



PLANTA

0 0,75 1,50 m



Escena 16 A Escena 43

VESTÍBULO Y SALITAS DE ESPERA de la mansión Amberson



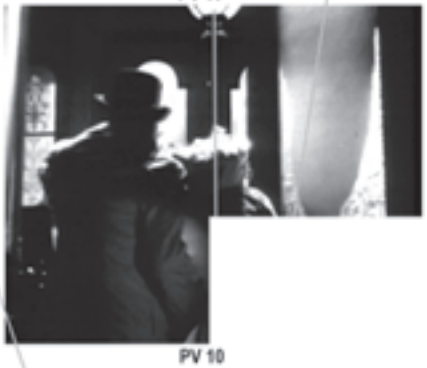
PV 12



PV 11



PV 13



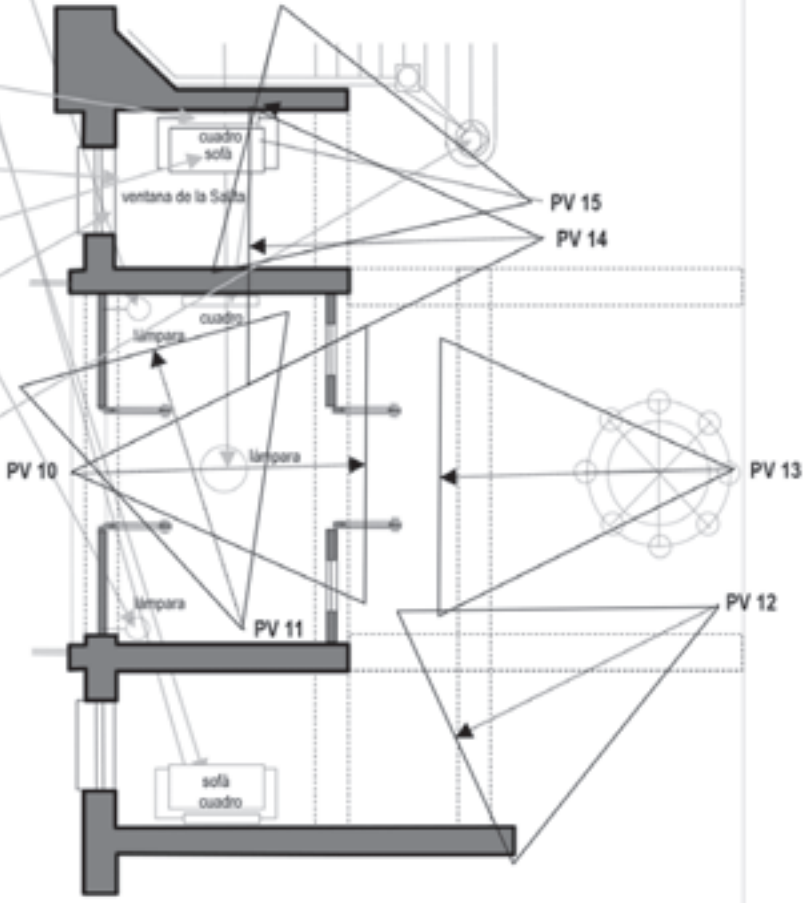
PV 10



PV 14



PV 15



PLANTA

0 0,75 1,50 m



Escena 6 Escena 16 A Escena 31 Escena 43

PORCHE y VESTÍBULO de la mansión Amberson

COMENTARIO

El Vestíbulo, junto con el Hall, es uno de los espacios más recurrentes del filme. Escenas como la Nº 4 y Nº 6, las Nº 16 A y Nº 16 E , la Nº 19, la Nº 31 y la Nº 43 transcurren en el Vestíbulo o en sus espacios inmediatos, exteriores o interiores.
Debido a las dimensiones de este espacio, las tomas realizadas en su interior son muy cercanas a los personajes, por lo general planos medios y medio-corto. Por esta razón, sólo se perciben fragmentos de su espacialidad y de sus límites. Este detalle contribuye a reforzar su carácter de pasaje estrecho si se lo compara con las dimensiones del Hall.

Por su localización central y por los atributos formales de sus espacios inmediatos, como los del Porche exterior y el Hall interior, se infiere que el Vestíbulo goza de simetría axial. La puerta cancel y las dos Salitas lindantes ayudan para imaginarlo simétrico con respecto a un eje Norte-Sur, según el sentido de acceso.
El Vestíbulo no puede pensarse aisladamente sin relacionarlo con los espacios inmediatos, el Porche y el Hall.
El espacio exterior mediato e inmediato al Vestíbulo se estructura según un recorrido rectilíneo de ingreso que comienza al descubierto, en el portal de entrada de la cerca, y en cuyo frente, sobre la acera, un monolito indica el apellido de la familia que habita la mansión: "Amberson". El recorrido se continúa por el camino que atraviesa el jardín hasta el pórtico que cobija la puerta de acceso, el Porche. El Porche, abierto al exterior, posterga el ingreso al espacio interior y es el principal lugar de mediación entre el jardín y el interior de la vivienda.

El Vestíbulo es el espacio de la transición entre el espacio exterior cubierto y el espacio interior cerrado. Regula las condiciones de confort entre ambos espacios, tanto en verano como en invierno. También es la esclusa que permite pasar, paulatinamente, del espacio semipúblico del jardín al espacio privado. El Vestíbulo, por ser pequeño, prolonga aquel efecto de compresión espacial comenzado fuera con el Porche, y sirve como mediador para el pasaje entre dos grandes espacios, el Jardín exterior y el Hall interior. Al igual que el Porche, no es un lugar para estar, más bien es un lugar de espera. Se constituye en esclusa de la compleja red de las relaciones que involucra los ambientes más internos y privados de la casa. Desarrolla roles de tamiz entre las partes de servicio, los ambientes de trabajo y de distensión y los más íntimos y propios de la familia.

En este sentido, el Vestíbulo de la mansión Amberson forma parte de una sucesión de espacios que dispuestos linealmente según un eje Norte-Sur permite acceder a la mansión desde la calle. El portal de acceso, el mall que atraviesa el jardín delantero, el Porche, el Vestíbulo y el gran Hall se suceden en una secuencia que prepara al individuo que la transita para la mayor intimidad.
Este recorrido se muestra en forma reiterada en diferentes escenas tales como las escenas Nº 6 y Nº 7 que presentan a un Eugene Morgan decidido y seguro de sí cuando visita a su amada Isabel Amberson; la Escena Nº 16 A que exhibe con gran magnificencia y sublime poesía el acceso de los Morgan al baile de los Ambersons, o la Escena como la Nº 31 en la que Eugene Morgan visita a Isabel y es nuevamente rechazado por George.
El Vestíbulo es el espacio de la acogida (Escena Nº 16 A) y del rechazo (Escenas Nº6, Nº 7 y Nº 31).

Es interesante notar que la secuencia de acceso no es totalmente fluida, sino fragmentada. La puerta de acceso, que separa el Porche del Vestíbulo, es más maciza que la puerta cancel, aunque la parte superior de sus dos hojas estén resueltas con vidrio totalmente esmerilado. La puerta que comunica el Vestíbulo con el Hall, por el contrario, reitera la construcción con vidrio de la parte superior de las hojas en los paños fijos a ambos lados, solución que aumenta el nivel de transparencia del tabique. El esmerilado no es continuo como el de la puerta de acceso, sino que presenta partes de vidrio transparente que simula una ornamentación vegetal. De este modo, la acogida está expresada y guiada por una apertura progresiva de las diferentes estaciones de la secuencia que dispone a la persona que ingresa a la expansión espacial del Hall. La acogida y concesión de acceso que hace el anfitrión a su huésped a la intimidad es paulatina y lo prepara para el encuentro.

Etimológicamente, Vestíbulo proviene de la palabra latina *Vestibulum* y ésta de Vesta, diosa romana protectora del hogar y del fuego doméstico. Vesta representa el arte de mantener el fuego del hogar y del templo interno.
De alguna manera, este atributo de protección se ve vulnerado durante la escena del baile, y más precisamente cuando acceden Eugene y Lucy Morgan. Las puertas del Vestíbulo se abren de par en par para que ellos accedan, y con ellos, un viento helado hace estremecer el cálido interior de la mansión, agitación expresada por el temblor de la gran lámpara que pende del cielorraso.
En las Escenas Nº 6 y Nº 7, Eugene Morgan es detenido en el Porche y no se le autoriza a acceder a la mansión, ni siquiera al Vestíbulo, por orden de Isabel Amberson que ha sido ofendida por el comportamiento atrevido de Eugene.
Veinte años después, en la Escena Nº 31, se reitera el rechazo a Eugene por George Amberson. Eugene no logra penetrar al Vestíbulo, es despedido por el joven, desde el Porche.
Si se analizan los motivos del rechazo, se comprenderá la función que el Vestíbulo cumple en la vivienda y en el filme. George está en lugar de la diosa Vesta, mantiene *el fuego del hogar y del templo interno*, lo defiende de la amenaza del ridículo y se transforma en símbolo de fidelidad y amor a su madre Isabel. Del mismo modo, algunos años antes, Isabel había defendido el honor de su familia al rechazar al único y gran amor de su vida.

ANEXO 4 Orson Welles
The Magnificent Ambersons (1942)

COMPOSICIÓN DE FORMATO. VARIACIONES

SÍMBOLOS – Variación de Composición de Formato (CF) por movimiento de personajes en el cuadro perspectivo.

Desplazamiento del personaje en el cuadro perspectivo (cuadro fílmico), como consecuencia de su desplazamiento en el espacio escénico y/o como consecuencia del movimiento de la cámara de *travelling* y *paneo*

Hacia la izquierda del Cuadro sobre un plano frontal (paralelo al Cuadro)


Hacia la derecha del Cuadro sobre un plano frontal (paralelo al Cuadro)


Hacia la derecha y parte superior del Cuadro sobre un plano frontal al Cuadro y oblicuo al plano geometral (piso horizontal)


Hacia la parte superior del Cuadro sobre un plano vertical


Hacia la derecha del Cuadro y alejándose de éste, sobre un plano diagonal (oblicuo al Cuadro)


Hacia la izquierda del Cuadro y alejándose de éste, sobre un plano diagonal (oblicuo al Cuadro)


Alejándose del Cuadro, sobre un plano de punta (perpendicular al Cuadro)


Aproximándose al Cuadro, sobre un plano de punta (perpendicular al Cuadro)


Hacia la izquierda del Cuadro y aproximándose a éste, sobre un plano diagonal (oblicuo al Cuadro)


Hacia la derecha del Cuadro y aproximándose a éste, sobre un plano diagonal (oblicuo al Cuadro)


Giro en sentido horario sobre un eje vertical


Giro en sentido anti-horario sobre un eje vertical


Margen del cuadro por donde ingresa o sale un personaje *por motu proprio*

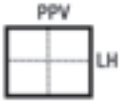

Margen del cuadro por donde ingresa o sale un personaje como consecuencia de un *paneo* y/o *travelling* de la cámara


Superficie del cuadro que ocupa la imagen de un personaje


Superficie del cuadro que ocupa la imagen de un personaje que cambia de cuadrantes como consecuencia del movimiento de otro personaje o de un movimiento de la cámara



Cuadrantes del Cuadro



Líneas básicas del Cuadro : **LH** Línea de Horizonte, es la intersección en el Cuadro del plano horizontal que pasa por la vista del observador (cámara filmadora).

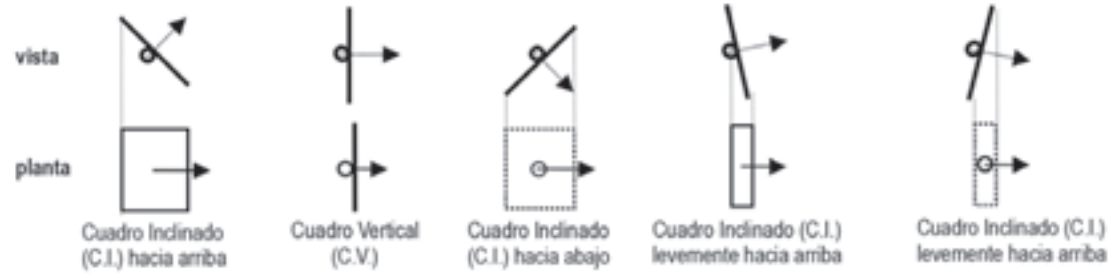
PPV Plano Principal de Visión, es la intersección en el Cuadro del plano vertical de punta que pasa por el observador (cámara filmadora).

PP Punto Principal, es la intersección en el Cuadro del rayo principal de visión (es la perspectiva del Punto de Vista).

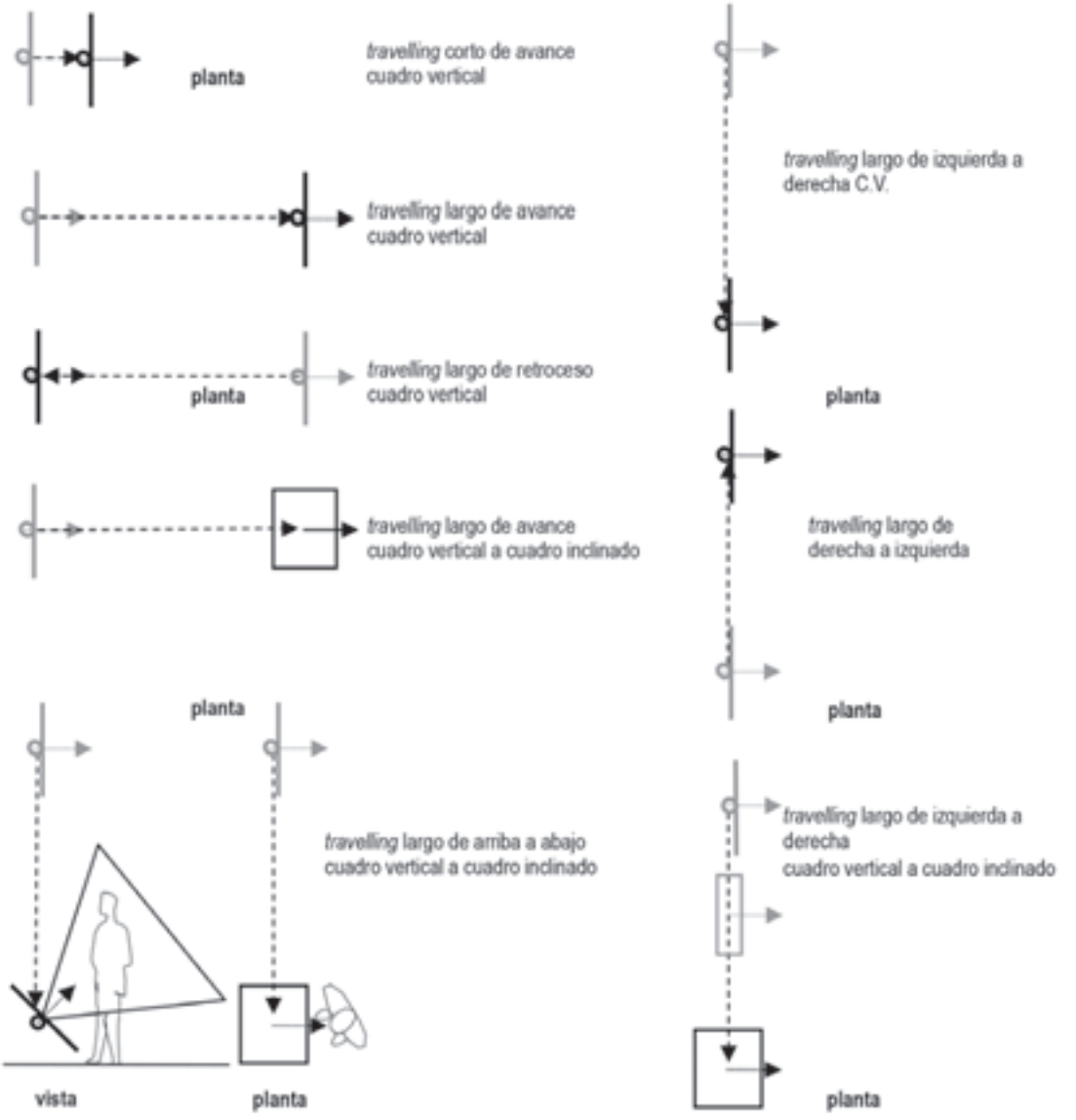
PV Punto de Vista, es el punto desde donde parten las visuales. Coincide con el de la cámara filmadora.
En cine, la cámara filmadora se equipara al ojo del espectador.

MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA – GIROS SOBRE LOS EJES HORIZONTAL Y VERTICAL (PANEO) – DESPLAZAMIENTOS (TRAVELLING)

POSICIONES DE LA CÁMARA



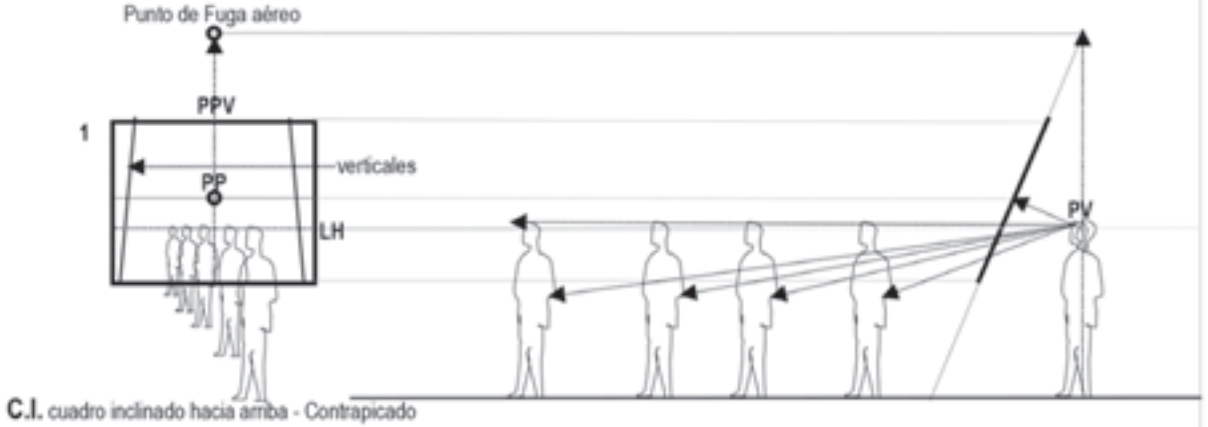
MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA



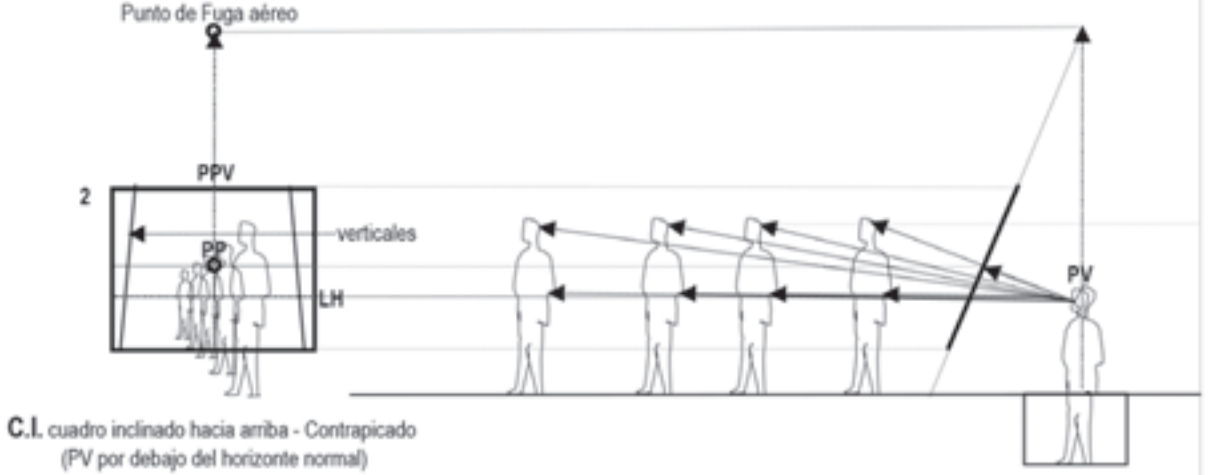
2



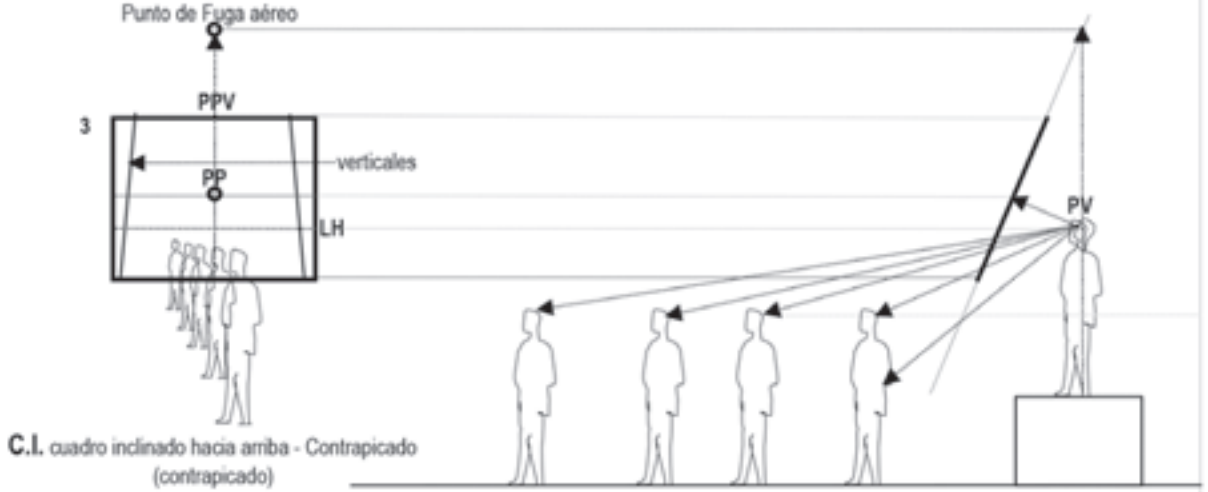
POSICIONES DEL CUADRO EN RELACIÓN AL OBJETO FILMADO



C.I. cuadro inclinado hacia arriba - Contrapicado
(PV coincide con el horizonte normal)



C.I. cuadro inclinado hacia arriba - Contrapicado
(PV por debajo del horizonte normal)



C.I. cuadro inclinado hacia arriba - Contrapicado
(contrapicado)

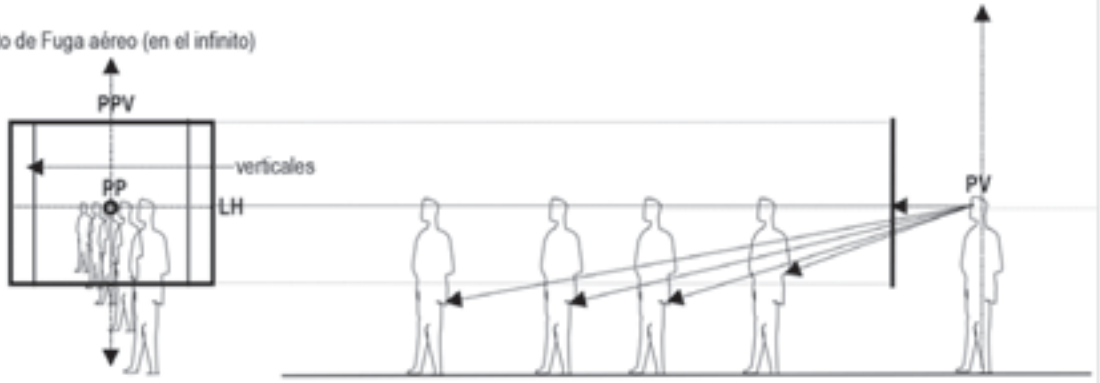
5



POSICIONES DEL CUADRO EN RELACIÓN AL OBJETO FILMADO

Punto de Fuga aéreo (en el infinito)

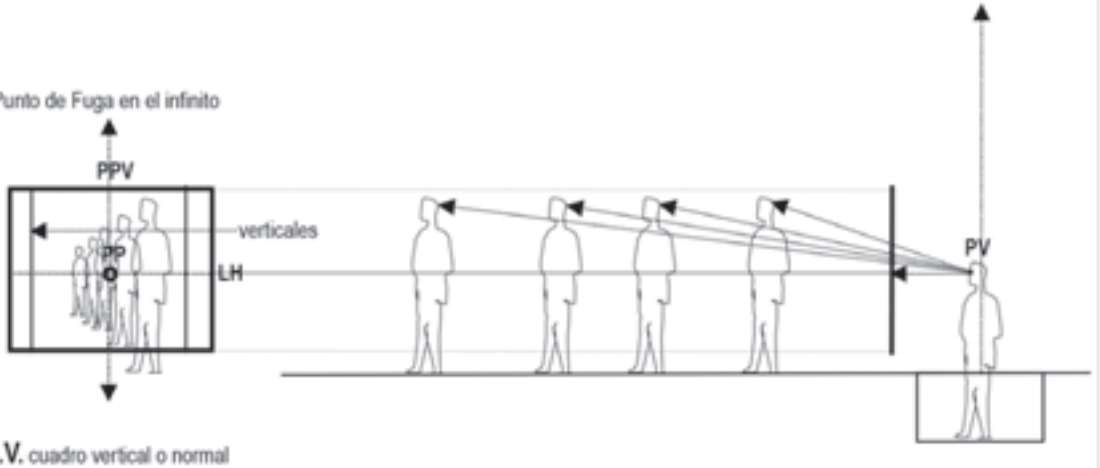
4



C.V. cuadro vertical o normal

Punto de Fuga en el infinito

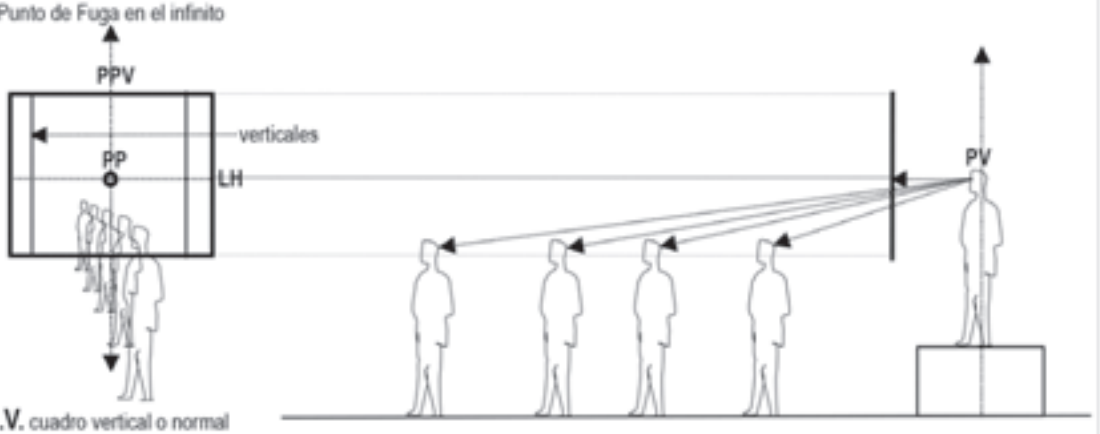
5



C.V. cuadro vertical o normal

Punto de Fuga en el infinito

6



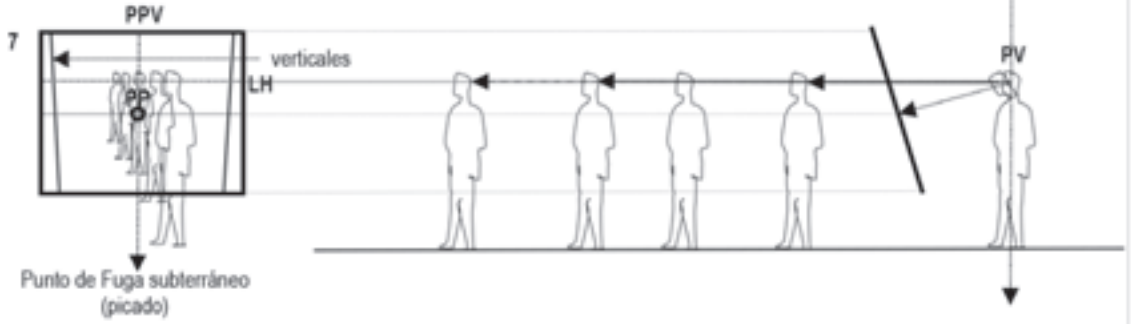
C.V. cuadro vertical o normal

7
9

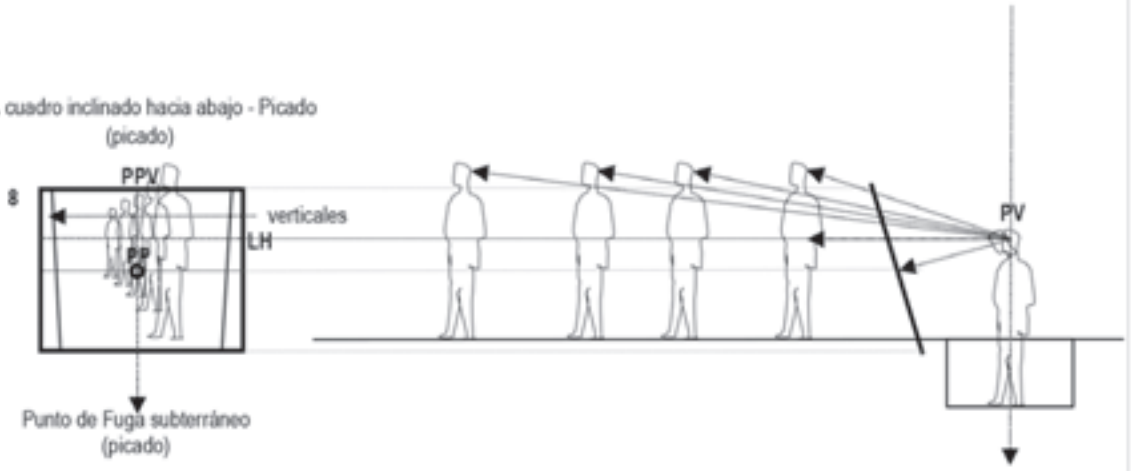


POSICIONES DEL CUADRO EN RELACIÓN AL OBJETO FILMADO

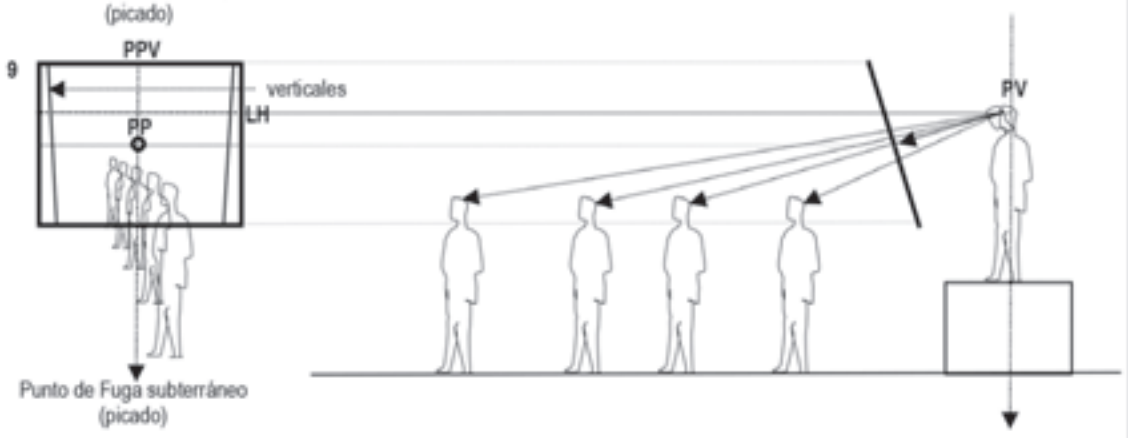
C.I. cuadro inclinado hacia abajo - Picado
(picado)



C.I. cuadro inclinado hacia abajo - Picado
(picado)



C.I. cuadro inclinado hacia abajo - Picado
(picado)



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16A
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16A
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16A
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena N° 16A
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

COMENTARIO

Pueden distinguirse dos secuencias articuladas por el corte y el montaje, previas a la sucesión de escenas yuxtapuestas mediante corte y montaje que se inicia con el F22.

La primera secuencia abre las puertas de la mansión Amberson al espectador, quien accede junto con los invitados, Eugene y su hija Lucy Morgan. F1 a F9 registran el acceso de los Morgans al gran Hall, a través del Vestíbulo de la mansión, en una única toma que finaliza en el momento en que Lucy se separa de su padre para encontrarse con sus amigas. Sale del cuadro por la izquierda y pasa por detrás de su padre (por delante en la ficción).

Los F10 a F22 muestran, desde el interior del Hall y en sentido opuesto al de los fotogramas anteriores, al grupo de anfitriones que saludan de pie a los invitados que acceden, el Mayor Amberson, Isabel y George, las tres generaciones Amberson, hacia quienes la cámara se aproxima lentamente. Detrás del fárrago de personajes que circulan de un lado a otro se percibe la silueta de Eugene Morgan que se avecina al grupo para ofrecerle sus saludos. También, esta segunda secuencia está filmada en una única toma que finaliza en el preciso momento en el que Eugene estrecha la mano de Isabel.

Entre los F22 y F24, Eugene dialoga con George e Isabel. Como se expresó, la secuencia se filma mediante una sucesión de tomas breves en campo-contra campo, yuxtapuestas por el montaje. A partir de estas escenas, una tercera secuencia vuelve a ser filmada mediante una única toma que finaliza cuando Lucy, una vez presentada a Isabel y a George, se dirige con éste al Salón de Baile en un piso superior. Ambos personajes desaparecen por el margen derecho del cuadro mientras suben por la gran escalera de la mansión (F25 a F43).

Altura de horizonte (LH)

Prácticamente toda la secuencia está filmada con cuadro inclinado hacia arriba por lo que el horizonte real desciende a la parte inferior del cuadro y se mantiene en la misma posición en casi todos los fotogramas registrados con ínfimas variaciones.

Es posible que el objetivo de Welles para utilizar este recurso haya sido la búsqueda por registrar el suntuoso trabajo de cielorrasos y luminarias que cuelgan de ellos. De ese modo, al brillo y elegancia del atuendo, se suma el lujo de los enseres de la mansión Amberson, al mismo tiempo que le confiere mayor realismo a la escenografía.

También, el contrapicado le otorga mayor imponencia y solemnidad a la imagen de los personajes por ser captados desde un horizonte bajo. Expresan señoría y poder; de alguna manera se imponen sobre el espectador cuyo punto de vista coincide, durante toda la secuencia, con el de la cámara.

Movimiento de los personajes (MP)

En la mayoría de la escenas de estas secuencias, el movimiento de los personajes dentro del cuadro pictórico resulta de la combinación del movimiento de la cámara, especialmente del movimiento de travelling de avance y de retroceso, con el movimiento de los personajes en el espacio escénico. Pocas ocasiones registran el cambio de posición de un personaje dentro del cuadro debido al desplazamiento o giro que éste efectúa con la cámara detenida (F23 a F25 y F26 a F28).

F1 a F6. El acceso de los Morgans a la mansión Amberson se realiza con parsimonia y según una dirección perpendicular al plano del cuadro, recurso que Welles utiliza por primera vez en el filme y que reiterará en otras pocas ocasiones tales como durante el acceso de George a la casa de la Sra. Johnson en la Escena N° 29, movimientos revestidos de gran solemnidad y trascendencia. Los personajes acceden perpendicularmente al cuadro y sus torsos se disponen frontales y de espalda a éste. La voz del narrador externo ha cesado y en el silencio de la noche de invierno, apenas el silbido del viento parece insuflar la pesada capa que lleva Lucy Morgan, hecho que suscita mayor suntuosidad y misterio a su aparición. El viento parece favorecer e impedir a la vez el acceso de los invitados al Hall. Finalmente, cuando se abren las puertas del Vestíbulo para darles paso, la brisa penetra en el cálido y tranquilo ambiente del interior, y turba su placidez. Hasta las pesadas lámparas que penden del cielorraso del Hall se estremecen con un inusitado movimiento.

Si tomamos toda la secuencia del Baile como una anticipación sintetizada y significativa, altamente profética de la historia que cuenta el filme, ese trepidar de las lámparas de caireles es el anticipo de la transformación que se está gestando en el exterior de la casa Amberson y que terminará por alcanzarla. Esa transformación estremecerá y socavará el apoyo material de toda la familia. En el plano metafórico, ese viento helado representa la transformación indeseada por los Ambersons, encarnada, ahora, por el genio innovador de Eugene Morgan. Ese viento penetra con él y con su hija en el tibio, quieto y acomodado mundo de los Ambersons.

El movimiento de las figuras dentro del cuadro perspectivo se debe a la diferencia de velocidades que despliega la cámara con respecto a la que llevan los personajes que se desplazan más rápidamente. De este modo, sus figuras pasan de llenar la totalidad del encuadre a concentrarse en su centro, lo que permite la visión de gran parte del interior del Hall debido a la reducción de su tamaño. Es un movimiento centrípeto que condensa la imagen sobre el punto principal de visión a partir del cual se desarrollarán otros dos movimientos centrífugos, uno de ellos muy rápido, la salida de Lucy hacia la izquierda, cuando abandona a su padre después de atravesar el Vestíbulo y el otro, el lento desplazamiento de Eugene hacia la derecha en busca de Isabel. El movimiento, el gran *leitmotiv* del filme, se despliega a partir de esta solemne entrada que perfora el espacio y lo penetra de pleno a través de múltiples desplazamientos combinados, según planos frontales de izquierda a derecha –el movimiento del mayordomo Sam en (F5, F6 y F7)– y de derecha a izquierda cuando Lucy se separa de su padre, al final de la secuencia, para ir en busca de sus amigas, (F8 y F9).

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena N° 16A
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

El otro travelling de avance de la cámara en sentido contrario, desde el interior del Hall hacia el Vestíbulo, con el objetivo de aproximarse al grupo de los tres anfitriones, está surcado por múltiples pasajes de los invitados en diferentes direcciones por delante del cuadro perspectivo. Al lento y parsimonioso deslizarse de la cámara hacia su meta se contrapone el dinamismo de esos movimientos rápidos y efímeros de la muchedumbre que transita el gran Hall. Estos movimientos parecen confabularse para retardar el arribo de la cámara al grupo de los tres anfitriones y posponer el ansiado encuentro de Isabel con Eugene cuya presentación queda postergada en varias oportunidades por la muchedumbre que se interpone en su camino. Ese recorrido lento y persistente de la cámara expresa el recorrido lento y esperanzado de los corazones de Isabel y de Eugene que anhelan volver a reunirse. Los dos últimos movimientos que distraen el avance de la cámara son el del Mayor Amberson, quien termina por separarse de su hija y su nieto mientras sale del encuadre según una dirección oblicua y en sentido contrario al de la cámara, y el del viejo amigo de la familia que también sale en forma diagonal al cuadro y en sentido contrario al de avance de la cámara. Finalmente, se concreta el encuentro tan esperado entre Eugene e Isabel (F22).

Planos
Debido al rico y abundante movimiento de los personajes en el espacio escénico, el espacio pictórico queda recorrido por una gran variedad de planos, desde planos generales y planos figura, hasta los primeros planos. Tal vez, el recurso más relevante utilizado por Welles en esta secuencia sea el pasaje, en primer plano, de personajes cuyos torsos son tomados de forma parcial y de espalda. Este recurso es utilizado tanto para introducir o sacar del cuadro a otros personajes –como si fuesen arrastrados o succionados por el vacío que producen estos pasajes fugaces– como para enfatizar los gestos de aquellos personajes que permanecen de frente al cuadro. En otros casos, el recurso de la toma de las espaldas de los personajes en primer plano permite, además, mantenerlos en el anonimato y posponer la revelación de su identidad hasta el momento oportuno. Tal es el caso de Eugene y Lucy Morgan durante su llegada a la fiesta. En todos los casos, el recurso aumenta la sensación de profundidad del espacio a la vez que sugiere que el espectador está inmerso en el espacio escénico.

Entrada y salida al y del cuadro.
La gran mayoría de las entradas y salidas de los personajes al y del cuadro perspectivo, al igual que su permanencia dentro de éste, se debe a su propio movimiento de desplazamiento en el espacio o a su detenimiento o demora oportuna. No se registran entradas o salidas como consecuencia de paneo de la cámara. En cambio, algunos *paneos* permiten la permanencia de uno o más personajes dentro del cuadro. Todas las entradas y salidas se realizan por los márgenes derecho e izquierdo del encuadre. Predominan las entradas por la derecha y las salidas por la izquierda excepto la de aquellos personajes significativos como el amigo del Mayor Amberson y el propio Mayor que salen por el margen derecho (F17 y F20), o el Mayor que accede por la izquierda y se lleva a Eugene mientras salen ambos por la derecha con un movimiento de arrastre, también utilizado por Welles en otras escenas (F23 a F25). También, el caso de George y Lucy es otra excepción. Al finalizar la secuencia, ambos desaparecen por el margen derecho mientras suben la Escalera (F43).
Los accesos y salidas de los invitados anónimos se producen en planos medio corto. Sus cuerpos, muy próximos a la cámara, ocupan prácticamente todo el cuadro perspectivo durante su pasaje frente a la cámara.
En la primera escena de la secuencia del baile (Escena N° 16), durante el acceso de los Morgans a la mansión, las siluetas aparecen desde el espacio fuera de campo como si surgieran de la nada y se materializaran en el propio cuadro perspectivo. Al principio, sólo se divisan manchas irreconocibles que a medida que los personajes se distancian del cuadro se conforman y alcanzan la definición necesaria para distinguir las figuras con nitidez. Este ingreso al cuadro perspectivo y al filme, a la intradiégesis –en el caso de los Morgans y, en particular, de Lucy Morgan por primera vez– le confiere a la imagen de Eugene y a la de su hija un tono poético y un halo de misterio en relación al origen de la familia Morgan. Parecen provenir del éter y con el éter mismo ingresan a lo de los Ambersons. En definitiva, los Morgans provienen de la nada, no tienen la tradición ni el abolengo de los Ambersons.
Es interesante notar que el rostro de Lucy permanece en el anonimato hasta después de su presentación a George Amberson (F 36), cuando ya ha progresado mucho la secuencia. Hasta ese momento, sus dos ingresos al campo se producen dándole la espalda a la cámara, al principio con una disposición frontal (F1 a F7) y luego (F29) en posición oblicua.
Las múltiples entradas y salidas por uno y otro margen del encuadre confieren un dinamismo permanente a la secuencia que se confronta con el lento transitar de la cámara, como si lo superfluo y lo efímero de la vida intentase distraer o destruir lo esencial y profundo que ésta posee y nos propone. Esta superposición de dos tiempos simultáneos pero bien distintos, el tiempo de los acontecimientos pasajeros y el tiempo de los perdurables que se relacionan por instantes y se afectan profundamente, se manifiesta en tres momentos decisivos de la secuencia: el acceso de los Morgans a la mansión, el encuentro de Isabel con Eugene y la presentación de Lucy a George Amberson. A partir de esos momentos, se abrirán dos caminos paralelos para dos relaciones amorosas que transitarán sucesos diferentes. Ambas se interferirán, se anulará una y se recreará la otra, tal vez para siempre.
Esa superposición de dos tramas, una de sucesos nimios y otra de sucesos trascendentes, que elabora la propia trama de la historia de *The Magnificent Ambersons*, es expresada por Orson Welles mediante este recurso de su lenguaje cinematográfico que consiste en la superposición de dos capas, la de los movimientos rápidos y perecederos, característicos de las figuras que entran y salen del cuadro, y la de los movimientos lentos, profundos y persistentes, inherente a la de los entes que permanecen encuadrados.

Entrecruzamientos y ocultamientos
Como consecuencia del continuo desplazamiento de personas dentro del cuadro, unas se entrecruzan con las otras en diferentes puntos del Plano Pictórico y en diferentes profundidades del espacio.

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16A
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

En casi todos los casos, este hecho parece provocar una dilación en la culminación de la acción que se está produciendo. El continuo entrecruzarse de personas delante del grupo de anfitriones retrasa el encuentro de Eugene con Isabel y genera ansiedad y expectativa en el espectador (F16 a F20). Un efecto similar producen los invitados que pasan, en primer plano, por delante de George y Lucy en el momento en el que éstos son presentados (F32 a F34).
Algunos pasajes y ocultamientos sirven para sacar personajes del cuadro, como la salida de Eugene por el Mayor Amberson (F23 a F25).
Otros permiten el ingreso de personajes, como si fueran atraídos por una fuerza de succión creada por aquél que le precedió, como sugiere el ingreso de Lucy ante la presencia de George (F26 a 28). En ambos casos, George y su madre permanecen ocultos por unos instantes dentro del cuadro perspectivo.
El permanente entrecruzamiento de figuras por delante y detrás de otras que permanecen estáticas provoca el debilitamiento del cuadro pictórico en cuanto superficie plana, al revelar la profundidad del espacio escénico.
El ocultamiento funciona como agente que enfatiza determinados gestos de los personajes. Si se observa atentamente el F29, es posible notar la indiferencia de George, más atento al protocolo que a la presencia de Lucy. Ésta, de espalda a la cámara, oculta totalmente a Isabel, mientras que George saluda a un personaje que está prácticamente fuera del cuadro. Si bien, en ese preciso momento son cuatro los personajes dentro del encuadre, la situación del instante destaca sólo la mirada de George. En cambio, en el F30, el ocultamiento de George por Lucy que permanece de espalda permite retener la expresión de Isabel, su mirada de admiración por Lucy, la hija de su gran amor. En el F32, Isabel es quien permanece oculta por uno de los invitados que pasa por delante suyo, mientras Lucy, de espalda, saluda a George. Así, se puede apreciar la mirada de regocijo, admiración y sorpresa del joven ante la belleza de Lucy, aún desconocida para el espectador. Instantes después, cuando la propia Lucy, todavía de espalda, se interpone ante George, ocultándolo, es la mirada emocionada de Isabel ante el encuentro de su hijo con la hija de Eugene la que colma el momento (F34).

Posición de los personajes en el cuadro
Debido a que toda la secuencia está filmada con cuadro inclinado hacia arriba (contrapicado), el horizonte se desplaza hacia el margen inferior del cuadro. Dado que los personajes permanecen de pie o se desplazan en el mismo nivel, todos ellos ocupan siempre dos cuadrantes opuestos por la vertical.
La mayor ocupación del cuadro la constituye la imagen de Lucy y su padre cuando llegan al baile y acceden a la mansión de los Ambersons. No obstante sus imágenes se reduzcan como consecuencia del alejamiento paulatino al plano del cuadro, siempre ocupan los cuadrantes I y IV (Eugene) y II y III (Lucy).
Isabel y George permanecen en los cuadrantes I y IV hasta promediar la secuencia. Sólo después de la presentación de Lucy, y como consecuencia de un paneo de la cámara, pasan a ocupar los cuatro cuadrantes, George el I y IV, Isabel el II y III (F28). El confinamiento a una posición que los retiene en la mitad izquierda del cuadro expresa el cumplimiento de sus deberes protocolares como anfitriones educados que reciben amablemente los múltiples y sucesivos saludos de sus invitados. Significativamente, la presencia de Eugene y de Lucy liberará a Isabel y a George de ese confinamiento indeseado y los ayudará, en escenas posteriores, a desplazarse libremente por todo el encuadre.

Iluminación y claroscuro
Como corresponde a una velada nocturna, el espacio interior de la mansión de los Ambersons está iluminado artificialmente por luminarias a gas. Es una iluminación heterogénea que permite resaltar algunas formas y ocultar otras. Predomina el brillo localizado en zonas puntuales, las lámparas, los rostros, los guantes de los caballeros y de las damas contrastan sobre fondos grises o totalmente negros. Los cuerpos se empastan en el espacio apenas iluminado, y los múltiples puntos brillantes contribuyen a reforzar la suntuosidad del ambiente como si se tratara del refulgir de múltiples joyas. Diferente será la iluminación en la Escena Nº 16B debido a que los límites del espacio destinado a la Sala de Baile están pintados de blanco. La iluminación que predomina será más homogénea y destacará otros objetos e indumentarias.
En esta primera secuencia, despunta el vestido blanco de Lucy debido al fuerte contraste que produce con las otras indumentarias, especialmente las masculinas, y con el resto de los objetos. La máxima luminosidad se produce con los primeros planos de su figura durante el acceso a la mansión (F1) y en el preciso momento en que es presentada a George (F29). En ambas ocasiones, su figura, aún de espalda, ocupa más de la mitad de la superficie del cuadro, hecho que provoca una alteración importante en el nivel de brillo medio-bajo que predomina en toda la secuencia.
La variación de la iluminación de los cuerpos durante el desplazamiento en el espacio escénico –debido a la irregularidad de la fuente luminosa– incrementa la sensación de veracidad de las condiciones ambientales expresadas así como la presencia de objetos fuera de campo que se corresponden con la calidad de las fuentes de luz mostradas en algunas tomas.

Indumentaria
Propia de una gran fiesta, la indumentaria expresa todo el boato de una sociedad y de una época.
Permite identificar a los personajes, especialmente a Lucy, a Eugene y a Isabel, debido a los colores (grises) particulares de sus vestimentas. Esta identificación es posible aun en las escenas en las que el movimiento y la profusión de personajes provocan una cierta confusión visual.

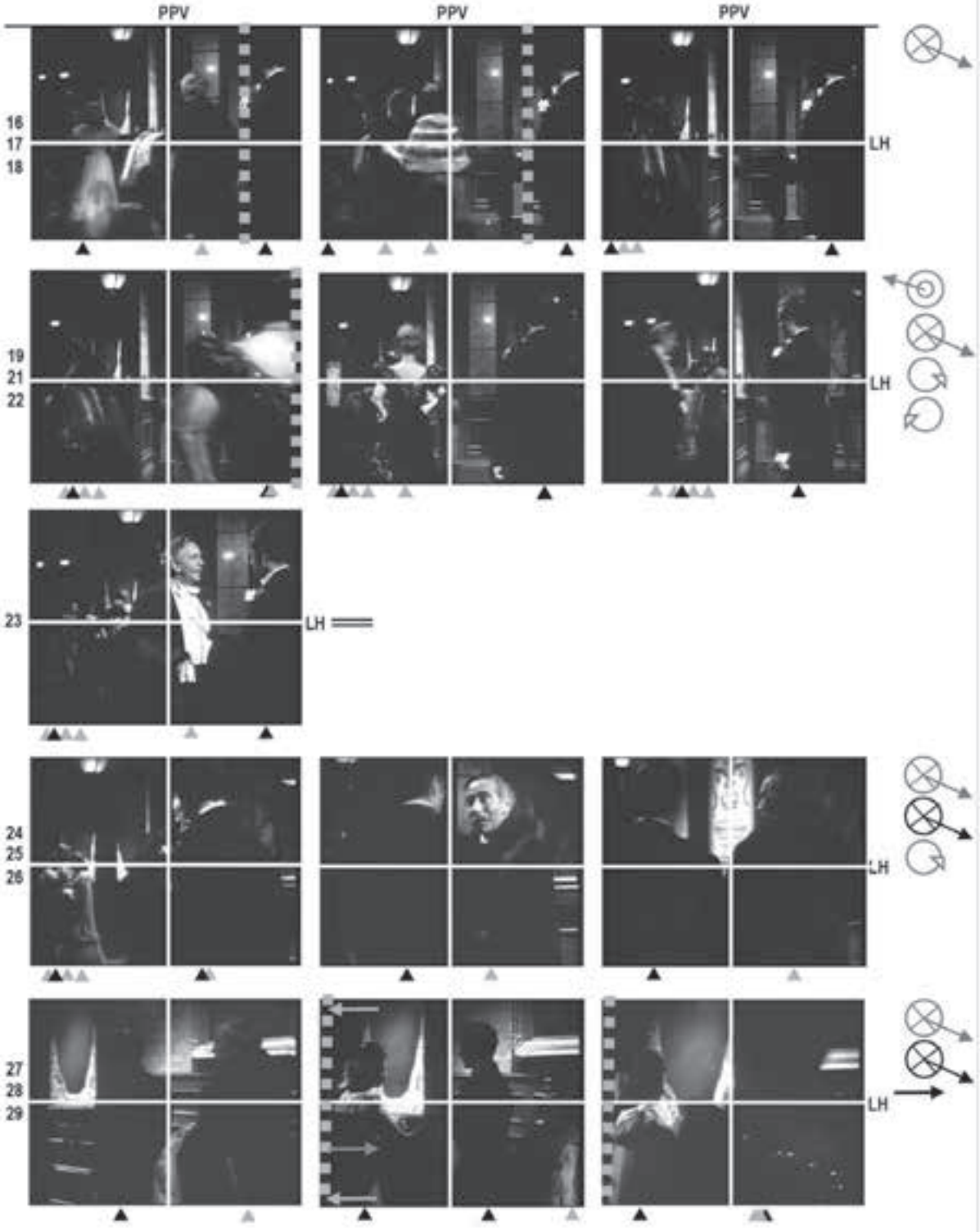
MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.



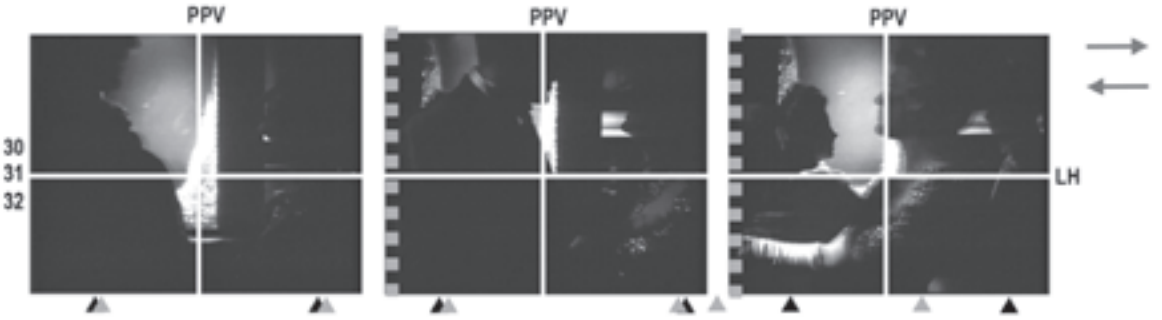
MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.



COMENTARIO
La secuencia registra la finalización del baile y la despedida de la familia Morgan.
Al comienzo, Lucy y George descienden por la escalera y se sientan en los primeros escalones a observar a sus respectivos padres que aún permanecen bailando (F!, F2 y F3). Luego, se incorporan y se dirigen en dirección a la pareja que continúa danzando en el espacio fuera de campo (F4, F5 y F6). En un *travelling* de retroceso, Eugene e Isabel ingresan al cuadro fílmico al ser sorprendidos por la cámara. En ese momento se detienen (F7, F8 y F9). Lucy los interrumpe y advierte a su padre que es hora de retirarse. El padre accede y se dirige al acceso. George queda solo de pie. Pasan sus tíos y su madre en dirección al acceso para acompañar y despedir a los Morgans (F10 a F22). Luego, desde el vestíbulo, Jack se vuelve hacia su sobrino y comienza un breve diálogo entre ambos (F23). Inmediatamente retoman la marcha, y ambos se dirigen al vestíbulo para despedirse de los invitados (F24 a F27). En el vestíbulo, George se despide de Lucy e Isabel de Eugene. Fanny y Jack acompañan a los Morgans hasta el acceso, en el portal del jardín (F28 a F32).

Altura de horizonte (LH).
La altura de horizonte corresponde a la posición del cuadro vertical (LH prácticamente coincide con la mediana del cuadro fílmico) y permanece así durante casi toda la secuencia. En un solo momento (F9), se desplaza hacia el borde inferior como consecuencia del repentino contrapicado que ejecuta el plano para captar las figuras de Eugene e Isabel que se encuentran muy próximas al cuadro. Después de un instante, retoma su posición inicial (F10, F11 y F12).
La secuencia se caracteriza por el tratamiento sutil de la imagen que no recurre a picados o contrapicados agudos, no obstante proponga pasajes especiales de los que puede hacerse una lectura rica en significados que presagian situaciones futuras de la historia.
La apertura de la escena nos muestra la llegada de Lucy y George a la planta baja donde bailan Eugene e Isabel, solos, en el inmenso Hall. Ellos se sientan a observarlos e inician un diálogo íntimo que tiene como tema el elogio de Isabel por parte de Lucy y la censura de Eugene por parte de George. Cuando el diálogo se agota, los personajes se incorporan y la cámara comienza a alejarse hasta que entran en escena Isabel y Eugene. A partir de ese momento, los jóvenes interrumpirán su diálogo por diferentes circunstancias, se separarán y recién al final volverán a encontrarse en el Vestíbulo de la mansión, donde apenas se distinguen sus siluetas en la oscuridad.
Esta secuencia de 136 segundos contiene el periplo de unión-separación-unión que ese amor naciente entre los jóvenes deberá describir en el futuro, hasta el final del filme.

Planos.
Los planos transitan un espectro amplio. Progresan desde planos generales y planos figura del principio de la secuencia (F1, F2 y F3) a planos más próximos, tales como el plano americano, el plano medio y el plano medio corto, hacia el final de la escena. El punto de inflexión lo constituye la aparición de Isabel y Eugene en un plano medio, mientras los jóvenes permanecen alejados en plano americano (F8).
La alteración de los planos y el pasaje de unos a otros se debe al movimiento combinado de los actores y de la cámara.
La profundidad de campo permite la convivencia en el mismo encuadre de planos tan alejados como el plano figura y el plano medio corto. Ésta es una de las cualidades que caracteriza la secuencia que resulta abundante en situaciones de *convivencia de mundos diferentes*.
Efectivamente, conviven muchos personajes y mundos distintos en cada una de las escenas. El mundo de George y Lucy, el de Isabel y Eugene. El primero se gesta, el segundo se renueva. El mundo de Fanny, aún esperanzada, que pretende a Eugene y lo persigue hasta el umbral de la calle; el mundo de Jack, atento al de los amigos y al de su sobrino.
Un plano significativo resulta ser el de la aparición de Isabel y Eugene en el cuadro (F8).

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 16E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

Isabel y Eugene no se han percatado de la presencia de los jóvenes y son sorprendidos por éstos en el preciso momento en que ingresan al cuadro. Lo hacen en un plano medio corto mientras los jóvenes observan, captados en plano americano. En este plano quedan planteados, simultáneamente, los sentimientos de los personajes, Lucy, con el rostro esperanzado y gratificada por ver a su padre con Isabel. George, en cambio, contrariado y desconfiado de Eugene. El encono que se percibe en su rostro irá en aumento y desencadenará secuencias dramáticas como las correspondientes a las Escenas Nº 28, Nº 29, Nº 31, Nº 35 y Nº 43. En cambio, la actitud complaciente de Lucy será mantenida hasta el final del filme.
La otra escena relevante es aquella que registra el diálogo entre Jack y su sobrino, quien permanece de pié en la proximidad del Vestíbulo. Ambos personajes son tomados en plano medio y medio corto. Más alejados, en el Vestíbulo, conversan Isabel, Fanny, Eugene y Lucy, todos en plano figura. George aprovecha el alejamiento y la distracción de Eugene con las señoras para preguntar a su tío sobre la vida de Eugene Morgan.

Movimiento de los personajes
Predominan los movimientos parsimoniosos y los desplazamientos largos, interrumpidos por dos pequeñas pausas, la conversación de Lucy con su padre (F8) y la de Jack con su sobrino (F23). Los movimientos se hacen más apresurados y los desplazamientos más cortos y frecuentes al final de la secuencia, en el Vestíbulo de la mansión.
La secuencia comienza con el desplazamiento de George y Lucy desde el primer piso a la planta baja donde aún están bailando Isabel y Eugene. Su desplazamiento de descenso desde lo alto se produce en plano general, apenas visible gracias al vestido blanco de Lucy y de sus meneos que contrastan con la oscuridad del ambiente. Próximos al cuadro, en plano figura, Isabel y Eugene giran mientras se trasladan de izquierda a derecha. Ambos movimientos, el de descenso en zigzag por la escalera al fondo del cuadro y el de giros y traslación frontal al cuadro se combinan, y le dan dinamismo y alegría a la escena.
Después de una breve estadía, sentados en la escalera mientras hacen comentarios de sus padres, George y Lucy se incorporan y comienzan a desplazarse por el Hall hasta ubicarse frente al recibidor contiguo al Vestíbulo. Es un movimiento de trayectoria casi frontal al cuadro y sugiere el de un ceremonial. Lucy de blanco, con un bouquet en la mano y George de negro simulan el desplazamiento que los novios realizan durante la ceremonia de la boda. Contrasta con el juguetón y chispeante, casi infantil descenso de la escalera y el ligero ritmo del baile de sus padres. Ambos personajes se desplazan con sus torsos oblicuos al cuadro desde la derecha hacia la izquierda. Cuando llegan a un determinado punto, giran apenas y se colocan en posición frontal al cuadro.
Una vez que Isabel y Eugene reaparecen en el campo (F8), Lucy se aproxima a su padre mientras se desplaza hacia la cámara con una dirección perpendicular a ésta. También el desplazamiento de Eugene hacia el vestíbulo, para recoger los abrigos, describe una trayectoria casi perpendicular (de punta) al cuadro perspectivo.
Los otros movimientos que se producen, mientras George permanece solo y de pié, son oblicuos al cuadro y desde el margen derecho hacia el izquierdo. Jack, Fanny e Isabel pasan rápidamente por detrás y delante del muchacho desde el Hall hacia el Vestíbulo mientras manifiestan el nerviosismo propio de quien desea agradar y ser amable con los invitados. La excepción a ese movimiento hacia el Vestíbulo –y en definitiva hacia los Morgans– es el desplazamiento de Jack que avista la soledad de su sobrino que no simpatiza, como los otros miembros de la familia, con Eugene Morgan. Ese movimiento excitado y rápido, como el flujo de una corriente de agua, no conmueve a George ni lo saca de su posición. Esa quietud del muchacho expresa claramente que, mientras todos se afilian al advenimiento de Eugene Morgan, George no lo comparte ni lo compartirá jamás. Expresa también el poder que tuvo, tiene y tendrá Morgan –y todo lo que éste representa– sobre la poderosa familia Amberson cuya decadencia ha sido provocada por la misma circunstancia por la que Eugene Morgan alcanzó la fortuna. Esta circunstancia, que resulta ser uno de los meollos de la historia, es sintetizada magistralmente por Welles en esta brevísima secuencia cargada de profundos y esenciales significados. Sólo Jack remontará esa corriente hasta donde se encuentra George para llevarlo al Vestíbulo donde está Lucy en una demostración más de su diplomático comportamiento. Allí, en el Vestíbulo, los movimientos serán breves y caóticos.
Los polos entre los cuales se produce el movimiento son: la escalera, el sitio donde Eugene e Isabel han dejado de bailar, el lugar donde George permanece firmemente parado y el Vestíbulo de la mansión.
Resulta elocuente el hecho de que todos los movimientos se realicen desde la derecha del cuadro hacia la izquierda y desde el interior de la mansión hacia el Vestíbulo de acceso. Excepto el movimiento de giro y desplazamiento que ejecutan Isabel y Eugene mientras bailan (F1, F2 y F3), cuyo sentido es hacia la derecha, todos los demás movimientos son hacia el Vestíbulo, hacia la salida que parece funcionar como una boca que absorbe a los personajes. Aunque de un modo mucho más complejo y elaborado en el tiempo, la primera escena que registra el acceso de los Morgans a la mansión (Escena Nº 16A) junto con esta última, en la que se retiran (Escena Nº 16E), podrían compararse con la posterior Escena Nº 29, en la que George describe un recorrido de acceso y salida de la casa de la señora Johnson, mientras se traslada siempre de derecha a izquierda. En ambas secuencias, los personajes acceden perpendicularmente al cuadro y salen, con trayectoria oblicua, por la izquierda.
Los movimientos de giro se producen para indicar la posición de los interlocutores, F(9) y F(10), cuando Isabel y Eugene son solicitados por la voz de Jack (fuera de campo) y por la súplica de Lucy que desea retirarse. Ambos responden sólo con giros de sus cabezas hacia el cuadro, hacia donde está Jack, e inmediatamente hacia el fondo de éste, en sentido contrario, hacia donde está Lucy. Estos giros anuncian el fin de la mágica unión de los dos amantes que deben interrumpir la danza y la profunda mirada de amor que los une.
Los giros de Lucy, para dirigirse al Vestíbulo donde la espera su padre no sin antes detenerse cortésmente para despedirse de George, expresan su urgencia por escapar de George que, de alguna manera, la ha hecho sentir incómoda con su arrogante conducta.

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena N° 16E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

El giro de George, quien observa alejarse a Lucy desde el lugar donde ambos se detuvieron poco antes (F15), responde al anhelo de continuar a su lado, anhelo interrumpido bruscamente por decisión de la propia Lucy. Dos relaciones amorosas son interceptadas por fuerzas ajenas a los deseos más profundos y genuinos de sus participantes.
También este aspecto presagia, en cierto sentido, los frustrados intentos que Eugene realizará por recomponer la antigua relación con su ser querido, así como los de George por consolidar su relación con Lucy y desposarla.

Entrada y salida al/del cuadro
Las entradas y salidas al y del campo fílmico se producen por el movimiento de los personajes en el espacio escénico. Todas ellas se realizan por los márgenes laterales del cuadro excepto la entrada de George y Lucy, al principio de la secuencia, que se produce por el margen superior.
La otra gran excepción es el ingreso al cuadro de Eugene e Isabel como consecuencia del movimiento de *travelling* de retroceso de la cámara (F7 y F8) combinado con el de una levísima inclinación del cuadro hacia arriba (contrapicado), debido a los cuales los personajes quedan empalmados al cuadro en plano medio. El impacto que esta secuencia produce en el espectador se debe, precisamente, a la sorpresiva aparición de Eugene, primero, y luego de Isabel en un plano muy próximo al cuadro y sin perder la presencia de George y Lucy en plano americano, en el fondo del cuadro. La sorpresa que la aparición repentina de Isabel y Eugene provocan en el espectador refleja la turbación que ellos sienten al ser sorprendidos por George y Lucy, quienes interrumpen su amorosa relación. La pareja se deshace y casi inmediatamente Isabel sale del cuadro por la derecha como consecuencia de otro paneo de la cámara que sigue el apresurado desplazamiento de Eugene hacia el Vestíbulo, al tiempo que responde a la solicitud de su hija. Desde otro punto de vista, la sorpresiva aparición de los padres, interrumpe el ceremonial que George y Lucy vienen realizando. El momento es más que significativo por su carga emotiva y por el poder fatídico que posee.

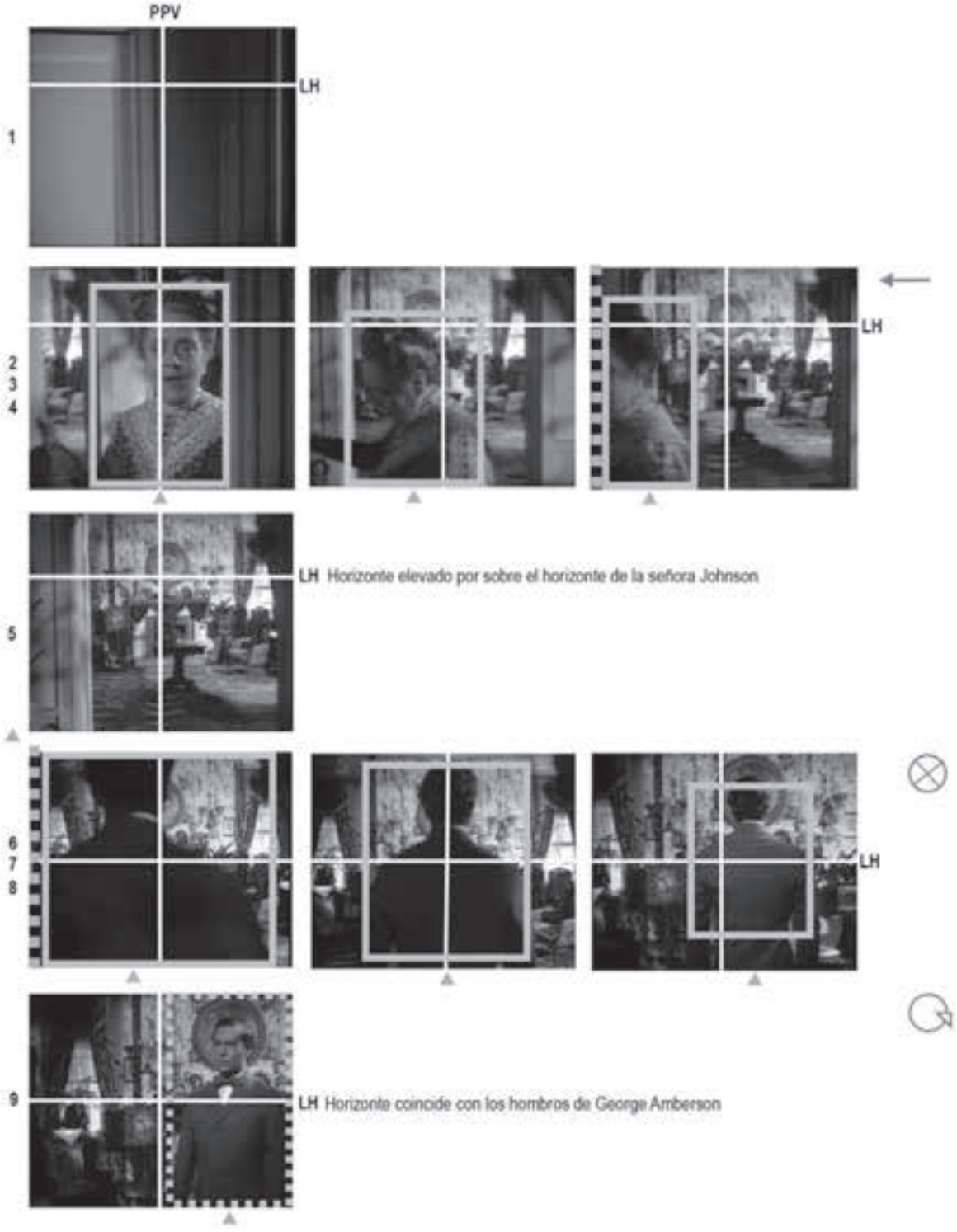
Entrecruzamientos y ocultamientos
El primer entrecruzamiento corresponde al que ejecutan los cuatro personajes principales. Expresa que las relaciones de las dos parejas transitan caminos diferentes, y que mientras se encuentren en niveles diferentes podrán perdurar. Efectivamente, cuando George y Lucy arriban al mismo nivel de sus respectivos padres, ambas parejas se desarticulan.
El segundo entrecruzamiento se produce en el centro del cuadro, sobre el plano principal de visión. Eugene, en su tránsito hacia el Vestíbulo, pasa entre George y su hija, y lo oculta por un instante. También esta situación podría entenderse como la imagen de una realidad que se está gestando: Morgan y lo que él representa serán un obstáculo en la concreción de la relación entre George y Lucy. El apellido Morgan eclipsará, con su poderío, al apellido Amberson. Pero es un enmascaramiento momentáneo, no permanente.
Los otros entrecruzamientos corresponden a las carreras que realizan hacia el Vestíbulo Jack, Fanny e Isabel. Esta última pasa por delante de George mientras que los otros dos, por detrás.
En el Vestíbulo, la escasa iluminación permite apenas distinguir las siluetas de los personajes sobre los cristales helados y traslúcidos de la puerta de entrada. Nuevamente, las siluetas de George y Lucy que parecen encontrarse en la penumbra son ocultadas por las de Eugene e Isabel (F30, F31 y F32). En un sugestivo fotograma (F32), el perfil de los rostros de Isabel y Lucy se recortan, enfrentados sobre el fondo gris del cristal, mientras George desaparece detrás de su madre. Por un brevísimo instante, las dos mujeres de su vida quedan plasmadas en una sutil y efímera imagen de profunda sugestión.

Posición de los personajes en el cuadro
Los personajes ocupan siempre dos de los cuadrantes dispuestos verticalmente, con excepción de las posiciones de George y Lucy, al principio de la secuencia. Todos transitan por los cuatro cuadrantes cuando describen sus trayectorias de desplazamiento.
Es significativo el hecho de que Lucy, a partir de la reaparición de su padre (F7), permanezca siempre en los cuadrantes I y IV, como si el plano principal de visión funcionara como una barrera interpuesta entre ella y George, quien se mantiene en los cuadrantes de la derecha durante gran parte de la secuencia (F7 a F24). Mientras que los otros Ambersons, y el propio Eugene Morgan, transitan todos los cuadrantes, lo que expresa la ductilidad de sus conductas; los jóvenes perduran en sus posiciones de modo significativo, así como persisten, ambos, en mantener sus propios principios.

Iluminación y claroscuro
En un ambiente iluminado por la luz flameante de las luminarias de gas y casi en penumbra, los personajes se distinguen por el brillo de su indumentaria y de sus rostros. Destaca Lucy por el color de su vestido blanco y Eugene por su chaqueta gris. Igualmente Isabel, con su cabello rubio y sus guantes largos blancos, es una silueta fácilmente reconocible en la penumbra.
Los personajes masculinos se confunden con el fondo oscuro del ambiente lo que favorece el destaque de la indumentaria brillante de las mujeres y los cuellos blancos de los hombres, únicas señales que permiten reconocerlos en la penumbra casi total del Vestíbulo.
El recurso de proyectar sombras sobre los personajes por objetos extradiegéticos (F5) sugiere la presencia de cuerpos fuera de campo, hecho que enfatiza la sensación de la profundidad del espacio, a la vez que contribuye a mantener la atención del espectador durante la trayectoria que Lucy y George, tomados del brazo, realizan desde la escalera hasta el Hall, frente a uno de los recibidores. Este recurso será utilizado en otras escenas, como en la Escena N° 29, en la que un objeto extradiegético y la propia cámara arrojarán sombra sobre la señora Johnson, en uno de sus desplazamientos.

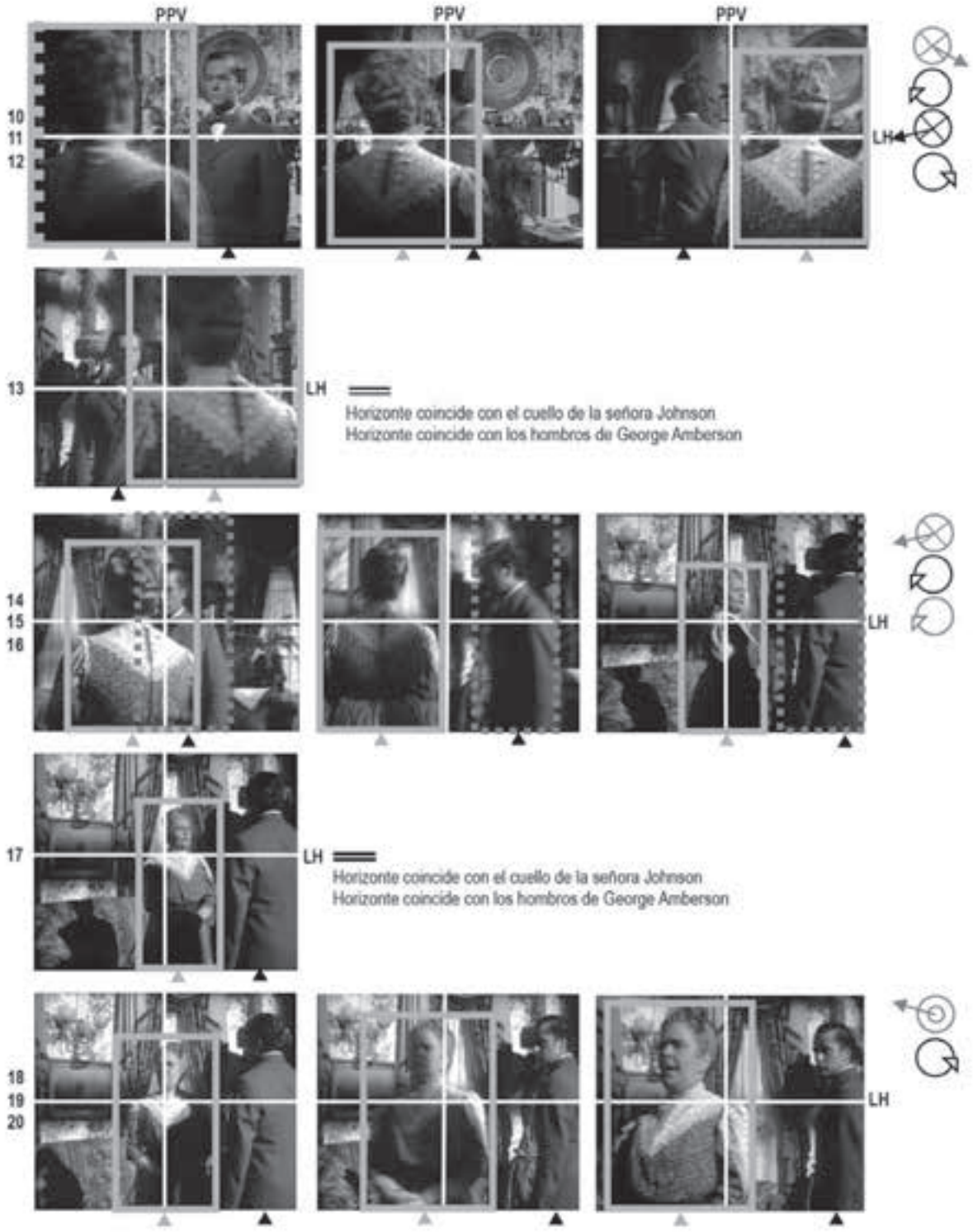
MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 29
George y la Sra. Johnson en casa de ésta.



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 29
George y la Sra. Johnson en casa de ésta.



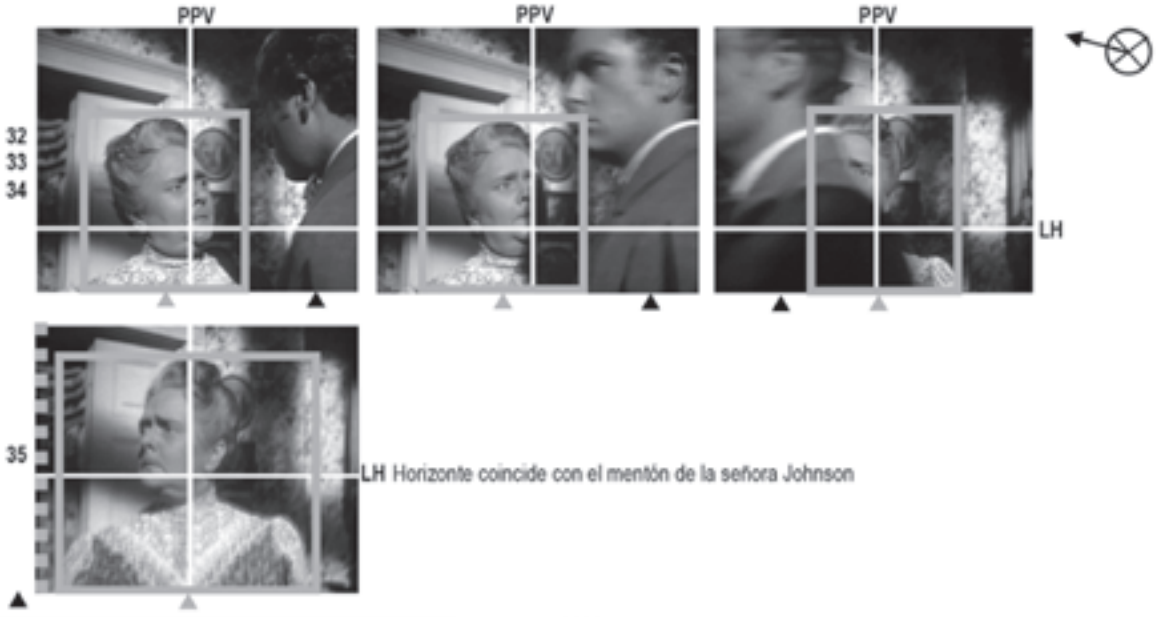
MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 29
George y la Sra. Johnson en casa de ésta.



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 29
George y la Sra. Johnson en casa de ésta.



COMENTARIO

La escena comienza con la imagen de la puerta de acceso a la casa de la Sra. Johnson, cerrada (F1). La imagen ocupa la totalidad del cuadro fílmico, los cuatro cuadrantes.

F2, F3 y F4. La señora abre la puerta, saluda amablemente al Sr. Amberson Minafer y se traslada, frontalmente al cuadro, de derecha a izquierda, al tiempo que desaparece por el margen izquierdo del encuadre mientras barre los cuatro cuadrantes. En una situación intermedia (F2), parece, incluso, que la señora Johnson hace una pequeña reverencia al bajar la cabeza ante George.

F5. La imagen del interior de la casa ocupa los cuatro cuadrantes. El interior queda generosamente descubierto para que George ingrese. La amable invitación de la Sra. Johnson permanece, así, ampliamente formulada.

F6, F7 y F8. George ingresa al cuadro por su margen izquierdo y avanza hacia el fondo según la dirección perpendicular (de punta) hasta detenerse, de espaldas. Una vez detenido, gira en sentido anti-horario (F9) para permanecer de frente a la señora Johnson, quien ingresa al cuadro por la izquierda. Durante el ingreso, pasa del margen izquierdo a ocupar el plano principal de visión. Siempre se desplaza sobre el eje de simetría vertical del cuadro. El movimiento y detenimiento de la cámara permiten que la figura de George se posicione sobre los cuadrantes II y III. De ese modo, deja libres los cuadrantes I y IV para recibir la figura de la señora Johnson.

F10, F11 y F12. Ingresa la Sra. Johnson al cuadro por el margen izquierdo, hacia el fondo, según una dirección diagonal (oblicua con respecto al cuadro) y de espaldas. Se detiene sobre los cuadrantes II y III. En ese preciso momento, George gira en sentido horario y se desplaza en diagonal hacia el fondo, como si escapase de la señora. Nuevamente le da la espalda para detenerse, un poco más adentro, y girar en sentido anti-horario.

F13. Se restablece la situación del F10, pero con las posiciones invertidas de ambos personajes.

F14, F15 y F16. La Sra. Johnson inicia, entonces, un desplazamiento hacia el fondo, en diagonal, y gira en sentido horario para mirar a George, quien giró, parcialmente, en sentido anti-horario, para enfrentar a la señora. Se produce un nuevo cambio de posición, la señora pasa a ocupar el centro del cuadro y George los cuadrantes II y III.

F17. En esa situación, se produce una breve estancia de los personajes para continuar con el diálogo.

F18, F19 y F20. La señora inicia el movimiento mientras avanza hacia el cuadro en dirección diagonal, y pasa del centro a ubicarse en los cuadrantes I y II. George se ve obligado a realizar un giro en sentido anti-horario para observar a la señora que permanece sin mirarlo.

F21, F22 y F23. George trata de volver a enfrentar a la señora al tiempo que se desplaza por detrás, de derecha a izquierda, mientras se aproxima al cuadro. Gira en sentido anti-horario para enfrentar a la señora. Las posiciones han cambiado nuevamente como consecuencia del desplazamiento de George y del paneo de la cámara; la señora pasa a ocupar los cuadrantes III y IV, mientras que George los cuadrantes I y II. En esa posición (F24), se produce una nueva y breve estancia de los personajes.

F25, F26 y F27. En un último embate, la señora Johnson se desplaza hacia el cuadro en dirección diagonal para posicionarse en el centro de éste. El paneo de la cámara, mientras la sigue, deja fuera de campo a George que sale por el margen derecho del encuadre.

F28. En el centro del encuadre y de perfil, en Plano Medio, la señora Johnson continúa su defensa en otra breve interrupción del movimiento.

F29, F30 y F31. George aparece en el cuadro desde la derecha, en Plano Medio y fustiga a la señora que aún le da su espalda.

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena N° 29
George y la Sra. Johnson en casa de ésta.

Entonces, ésta inicia un giro en sentido horario y repentino para enfrentar a George e invitarlo a que se vaya de su casa.
Nuevamente, las posiciones han cambiado. De la posición central y absoluta que ocupaba la señora en el F28, dueña de la situación, ahora el cuadro es compartido por ambos personajes. Al sentirse ofendida por la insistencia de George, la Sra. Johnson no encuentra otra alternativa que responder con hostilidad.
F32, F33 y F34. George sale del encuadre con un desplazamiento en dirección oblicua, hacia la izquierda, mientras pasa por delante de la señora. F35. La señora Johnson queda sola en el centro del encuadre. Ocupa todos los cuadrantes, como al principio, pero con un gesto totalmente diferente. Un gesto de enfado y desaprobación.

Altura de horizonte (LH)
Al comienzo de la secuencia, la altura de horizonte de la cámara es alta, por encima del horizonte de la Sra. Johnson debido a que el cuadro está levemente inclinado hacia abajo. Esta posición del horizonte expresa la sumisión y el respeto que la señora tiene frente a los requerimientos del Sr. Amberson, a quien ella parece considerar superior. La cámara, por otra parte, ocupa el punto de vista óptico de George. A partir del acceso de George en el campo, y hasta su expulsión de la casa Johnson, el horizonte permanece a la altura de sus hombros y en coincidencia con el cuello de la señora. Los cambios de planos, debido al alejamiento, primero, y a la aproximación, después, de los personajes al cuadro, son absorbidos por los movimientos de la cámara sobre el eje horizontal; el cuadro pasa de estar levemente inclinado hacia abajo, al principio, a cuadro inclinado hacia arriba en los fotogramas finales, cuando la supremacía de la señora se manifiesta con la expulsión de George de su casa. En el último fotograma, en el que la cólera de la señora se apacigua, el horizonte tiende a coincidir con la mediana horizontal. El cuadro pasa de un contrapicado a plano vertical. No obstante, el horizonte no vuelve a la altura de los fotogramas del comienzo. El triunfo de la señora Johnson frente a George no queda totalmente demostrado, pues aquélla debe apelar a la fuerza para desembarazarse del problema. En definitiva, la mujer nunca responde francamente al joven, quien queda insatisfecho y fastidiado con sus respuestas.

Planos
Los planos de los personajes se mueven en un registro importante y extenso; desde el PP a el PA. Esta variación de los planos es consecuencia del movimiento en profundidad de los personajes en el espacio escénico y en relación a la cámara (plano del cuadro). Estas variaciones expresan el movimiento y el tono del diálogo entre ambos personajes. El primer plano y el plano medio corto son utilizados como recurso para expresar los momentos más irritantes del diálogo y se acompañan con el leve contrapicado. También expresan el dominio alternativo de cada personaje en la exposición de sus argumentos, según quién sea quien ocupe el primer plano.

Movimientos de los personajes.
Entre los movimientos de los personajes en el espacio escénico es posible distinguir los desplazamientos y los giros. Los movimientos de desplazamiento son de diferentes tipos, pero predominan los que se realizan sobre direcciones oblicuas con respecto al plano del cuadro. Abunda la expresión de la profundidad del espacio escénico mediante planos oblicuos de recorridos generados por polos de atracción dispuestos diagonalmente con respecto al cuadro, generalmente producidos por la ubicación de los personajes y por sus gestos. Sólo un movimiento sobre un pano frontal, el de la señora Johnson, al comienzo, cuando abre la puerta de su casa, y un movimiento sobre plano de punta, el de George, cuando ingresa a la casa, generan movimientos y modos diferentes de penetrar en el espacio.
Hasta la mitad de la secuencia (F17), mientras los personajes tratan de entenderse e iniciar un diálogo, los desplazamientos son de avance hacia el fondo del cuadro; luego comienzan a ser de avance hacia el cuadro. La cámara penetra en el interior de la casa hasta un cierto límite, no más allá. La posición más profunda en el espacio interior, más alejada del acceso, se produce en sintonía con el diálogo, pues es en ese preciso momento en que George, dubitativo al comienzo, manifiesta el motivo de su presencia en la casa de la señora. A medida que ésta va encontrando la respuesta adecuada al asedio del joven, los movimientos son en sentido contrario, desde el fondo de la habitación al acceso, hasta el movimiento final que consiste en la salida definitiva de George. La secuencia de movimientos expresa, también, el carácter extraño y excepcional de la visita de George a la casa Johnson, a la vez que manifiesta el grado de compromiso del tema que se trata. Cuando un personaje se detiene, el otro inicia su movimiento. Al principio, la señora intenta entender a George y lo sigue, sorprendida por la inesperada visita. Al promediar la escena, es George quien persigue a la señora, quien intenta escapar y evadir las preguntas del joven. El desasosiego permanente de la escena se manifiesta por este continuo sucederse de los cambios de posición de los personajes.
Aunque es el único movimiento sobre un plano de punta, el ingreso de George al espacio interior de la casa de la señora Johnson se destaca como recurso de penetración en el espacio ya utilizado por Welles al comienzo de la Escena N° 16 A. El personaje se aleja del cuadro como consecuencia de la diferencia de velocidades entre la de la cámara y la de aquél. Con George, ingresa el espectador al interior privado de la casa, pero lo hace hasta un cierto límite a partir del cual comienza a retroceder junto con el avance de los personajes y el retroceso de la cámara. Los movimientos de giro alternan su sentido (horario o anti-horario) y se conjugan con los desplazamientos para conferir dinamismo a la escena, manifestar la desazón de la señora y la inseguridad de George, y transmitir la tensión imperante en toda ella.

Entrada y salida al y del cuadro
Todas las entradas al cuadro perspectivo son *motu proprio* de los personajes. Sólo hay dos salidas de campo que corresponden a George, ambas, como consecuencia del movimiento de la cámara que sigue a la Sra. Johnson o que permanece para captarla.

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena N° 29
George y la Sra. Johnson en casa de ésta.

En la primera, George queda fuera de campo debido a un movimiento de paneo que sigue el desplazamiento de la señora hacia la izquierda (F27).
En la segunda, como consecuencia de la expulsión de George proferida por la señora (F34). La primera, por el margen derecho, la segunda y definitiva, por el margen izquierdo, por el mismo lugar que ingresó. Debe destacarse que ambos personajes permanecen dentro del cuadro durante toda la secuencia una vez que ingresan al campo, excepto las mencionadas.

Entrecruzamientos y enmascaramientos
Se producen cinco entrecruzamientos de personajes y sus respectivas ocultaciones. F11, George pasa por detrás de la señora y queda oculto por ésta que permanece fija. F14, la señora pasa por delante de George que queda oculto detrás suyo. F22, George pasa nuevamente por detrás de la señora Johnson. F26, la señora pasa por delante de George y lo oculta por un instante. F34, George pasa por delante de la señora cuando se retira de la casa.
Los entrecruzamientos se producen siempre por el desplazamiento de un personaje mientras el otro permanece fijo. El desplazamiento siempre es de derecha a izquierda mientras el movimiento progresa, como se dijo, hacia el fondo y desde allí hacia el cuadro fílmico.
La sucesión de los entrecruzamientos se produce de modo que, en cada uno de ellos, los personajes están más próximos al cuadro que en el anterior, hasta culminar en el último en el que el personaje que se desplaza está en PP.

Posición de los personajes en el cuadro
Durante toda la escena, ambos personajes ocupan dos cuadrantes del cuadro perspectivo. La alternancia en la ocupación de los cuadrantes I y IV o II y III, también, es consecuencia del movimiento.
El movimiento de los personajes en el espacio pictórico, es decir, el pasaje desde los dos cuadrantes de la derecha a los dos de la izquierda y viceversa, se produce, esencialmente, como resultado del movimiento de los personajes en el espacio escénico. De los trece cambios de cuadrante, sólo cuatro cambios son consecuencia de los *paneos* de la cámara (F9, F15, F23 y F25). Esto indica la gran movilidad de los personajes y la discreta movilidad de la cámara que caracterizan esta secuencia.
La mayoría de los cambios son alternativos, a un cambio de cuadrantes correspondiente a George le sigue un cambio de cuadrante correspondiente a la señora Johnson. Hasta promediar la secuencia (F17), los cambios son por iniciativa de George mientras que la Sra. Johnson los secunda. A partir del F17, los cambios se producen por iniciativa de la Sra. Johnson y son secundados por George.
No se producen movimientos en vertical –desde los cuadrantes I y II a III y IV– dado que ninguno de los dos personajes cambia su horizonte, ambos permanecen de pie, aspecto que contribuye a fortalecer la sensación de urgencia, inestabilidad y desasosiego que impera en la secuencia.
Con excepción de la primera imagen de la Sra. Johnson (F2), la primera imagen de George (F6, F7 y F8), el primer movimiento de penetración en el espacio de la señora (F10, F11 y F12), y la imagen final de la señora (F35), las posiciones de los dos personajes en relación al plano del cuadro son oblicuas. Esta posición ayuda a enfatizar el carácter dinámico de toda la escena al provocar la sensación de que los personajes resbalan sobre planos oblicuos cada vez que logran enfrentarse. De ese modo, se desarticula todo intento de estabilizar cualquier situación, y de mantener un diálogo coherente y estable.

Iluminación y claroscuro
La escena está iluminada de modo homogéneo dado que, aparentemente, se produce de día. Sin embargo, los desplazamientos de los personajes están acompañados por una alteración de la luz que reciben. Muy en especial, por la proyección de sombras arrojadas por el otro personaje o por objetos que se encuentran fuera de campo y que no pertenecen siquiera al atrezo del ámbito en el que se juega la escena (se sugiere la existencia de objetos extradiegéticos). Incluso, en un determinado momento, la propia cámara proyecta su sombra sobre la Sra. Johnson. Este recurso aumenta la sensación de profundidad del espacio dado que las sombras juegan como objetos virtuales interpuestos entre la cámara y el personaje. Definen un plano virtual que se ubica entre el personaje y el espectador. Sugiere, además, que en el espacio fuera de campo existen otros elementos que observan la escena junto con el espectador. La sensación es la de estar dentro del espacio escénico y no fuera de él. Además, el recurso apoya y refuerza el dinamismo que el director confiere a toda la escena.

Indumentaria
El color claro para el vestido de la Sra. Johnson y el oscuro para el traje de George permiten, en todo momento, una distinción visual nítida de los personajes al evitar el empaste de sus figuras. También, expresan el fuerte carácter de incompatibilidad de los personajes que se muestran como enemigos en un campo de lucha.

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 52
George Amberson y Roger Bronson en su despacho.



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 52
George Amberson y Roger Bronson en su despacho



MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena Nº 52
George Amberson y Roger Bronson en su despacho.

COMENTARIO

La escena se inicia con el acceso de George Amberson en la oficina del abogado Roger Bronson, amigo de su abuelo. George ha tomado una decisión con respecto a su trabajo futuro y se la viene a comunicar al abogado. Renunciará al trabajo que le ofreciera Bronson y comenzará a trabajar como transportista en una empresa de productos químicos que otorga salarios mucho más elevados.

Durante toda la escena, George se muestra aplomado y seguro de su decisión. El abogado Bronson, en cambio, es sorprendido por la noticia, y muestra su inquietud y desconcierto ante la decisión de George. De todos modos, una vez repuesto de su asombro, intenta ayudar al muchacho.

F1, F2 y F3. Registran el acceso de George a la oficina de Bronson. George accede al cuadro desde el margen izquierdo en PM, y se traslada, frontalmente, para salir del cuadro por el margen derecho. La cámara intenta seguir su desplazamiento en tanto que realiza un movimiento de paneo para volver a captar a George. Antes de volver a captarlo, aparece más al fondo, en PA y por desenmascaramiento, el abogado Bronson, quien le da la bienvenida (F4).

Los F5, F6, F7, F8, y F9, se caracterizan por registrar el desplazamiento de Bronson hacia el sillón de su escritorio, en el que finalmente se instala. En el recorrido, el personaje se aproxima al cuadro, pasa por detrás de George y desaparece por un instante para reaparecer, inmediatamente, más al fondo. Luego se instala en su escritorio. Con sus movimientos, ha realizado un giro en sentido anti-horario al comienzo de su desplazamiento y otro, en sentido horario, antes de sentarse en el sillón. George ha realizado dos medios giros, con la finalidad de observar al abogado, y un desplazamiento hacia el escritorio para aproximarse a Bronson.

F10. Una vez instalados ambos personajes, se genera una breve estadía y la interrupción momentánea de los desplazamientos de ambos. Durante la estadía, continúa el diálogo, mientras George plantea sus intenciones de renunciar al empleo ofrecido por Bronson.

F11, F12 y F13. Una vez que Bronson hubo pretendido desentrañar los motivos por los cuales George desea renunciar a su empleo, éste inicia un desplazamiento hacia una de las ventanas del estudio, más al fondo del espacio. Allí se produce una nueva estadía en la que George manifiesta los motivos que lo conducen a tomar tal decisión (F14).

No obstante, y a pesar de la opinión contraria de Bronson a los motivos expuestos por George, el abogado intenta satisfacer los requerimientos del joven. Rápidamente desarrolla un nuevo plan. Se pone de pie e inicia un desplazamiento hacia la izquierda del encuadre y hacia el fondo de la habitación. Pasa por delante de George, y ese movimiento de arrastre lo obliga a girar en sentido horario (F15, F16 y F17)

F18, F19 y F20. Esta secuencia de fotogramas muestra un nuevo desplazamiento de Bronson, mientras George permanece prácticamente inmóvil. Bronson se aproxima al cuadro. De espalda a George, concibe una solución para el muchacho. Una vez que la halló, gira para enfrentar nuevamente a George. Inmediatamente, se desplaza hacia el fondo del cuadro con una trayectoria perpendicular a éste y se detiene, de espaldas a la cámara y a George (F21). Entonces, George inicia un desplazamiento según un plano frontal y en sentido de derecha a izquierda mientras pasa por delante de Bronson y lo oculta por un instante.

F24, F25 y F26. El abogado decide ayudar a George y parece encontrar la solución a sus problemas. Desde el fondo del cuadro, realiza un desplazamiento hacia éste, sobre la dirección perpendicular, al comienzo, para luego tomar una dirección oblicua y posicionarse en un PMC, por delante de George y de frente al cuadro. Finalmente, gira en sentido anti-horario, observa al joven Amberson y sentencia su pronóstico.

Altura del horizonte (LH)

Durante toda la secuencia, la altura del horizonte se mantiene por debajo de la mediana horizontal del cuadro lo que indica que las tomas se realizaron con cuadro inclinado hacia arriba (contrapicado). La LH apenas alcanza la mitad del cuadro perspectivo en las tomas en que Bronson toma asiento en su escritorio, al promediar la secuencia (F10). Durante unos segundos, los movimientos compulsivos de las primeras escenas se interrumpen y la secuencia parece alcanzar cierta calma. Es el momento de la confesión de los motivos que tiene George para abandonar la idea de trabajar con Bronson y conseguir un empleo de alto riesgo, pero mejor remunerado. Es también el momento de la decepción de Bronson y de su rápida recuperación para encontrar una solución al nieto de su gran amigo. El encuadre, con plano vertical y altura de horizonte normal, contribuye a proporcionar la sensación de reposo momentáneo que exigen las circunstancias para poder encontrar una solución al problema planteado.

Una vez que se retoma el movimiento, y hasta el final de la secuencia, el horizonte comienza a descender nuevamente y el cuadro a inclinarse hacia arriba. La última escena nos muestra a LH en su nivel más bajo. Bronson pronuncia su promesa de conseguir a George ese trabajo que él necesita y George, desde el fondo del cuadro y de frente, recibe esperanzado esa promesa. El cierre de la secuencia con esta última imagen de movimiento contenido –Bronson parece estar por iniciar otro desplazamiento hacia George– contiene, en potencia, todo el movimiento que se manifestará hasta el final del filme.

Planos

El repertorio de planos registrados en la secuencia es amplio, desde el plano americano (PA) al primer plano (PP). La variación de planos se sucede de forma alternativa y corresponde, esencialmente, al movimiento de los personajes en el espacio escénico. El personaje cuyos planos reciben mayor alteración es el de Roger Bronson pues es quien se desplaza la mayor parte de la secuencia debido a la expresión del cambio de su estado anímico. Sus planos van desde el extremo del plano americano al primer plano. El personaje de George mantiene sus planos en un rango más limitado dado que es el que menos se mueve en el espacio debido a que mantiene constante su decisión de renunciar. Sus movimientos predominantes son los giros y no los desplazamientos. Éstos son, por lo general, sobre la dirección frontal al cuadro, lo que les proporciona una gran estabilidad.

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena N° 52
George Amberson y Roger Bronson en su despacho.

Los movimientos de traslación de Bronson manifiestan su inquietud y cierta incomodidad por lo comprometido de la situación. También sugieren que es él quien toma las decisiones y tiene la responsabilidad de solucionar el problema de George. Los giros de George, en cambio, expresan la expectativa y su dependencia de las decisiones y del poder del abogado.

El comienzo de la secuencia nos muestra a George en un plano medio corto y a Bronson, al fondo, en plano americano (si bien sólo se toma su rostro y parte de su torso). Al finalizar la secuencia, la situación se invierte, es George quien permanece en el fondo del cuadro en un plano americano que, debido al cuadro inclinado hacia arriba, sólo capta su rostro y la mitad de su torso, mientras que Bronson aparece en un plano medio corto, próximo al cuadro.

Movimientos de los personajes
Predominan los movimientos en diagonal, es decir sobre planos oblicuos al plano del cuadro perspectivo; especialmente los movimientos de Roger Bronson son de este tipo. Bronson describe recorridos en zigzag, mientras se aproxima y se aleja alternativamente del plano. Sólo tiene un momento de reposo cuando toma asiento en su sillón para escuchar los argumentos de George.
Los movimientos de George son más pausados y, por lo general, sobre direcciones frontales al cuadro.
A diferencia de la Escena N° 29 (en la casa de la Sra. Johnson), en la que tanto George como la señora muestran su incomodidad ante la situación planteada, en esta secuencia George aparece más seguro por la decisión que ha tomado y más aplomado en la forma de plantear y discutir el problema que le preocupa. Demuestra, así, el grado de madurez que ha alcanzado a lo largo del proceso de despojamiento paulatino de sus bienes materiales y lo mucho que ha meditado su decisión. En esta secuencia, en cambio, es el abogado quien se muestra inquieto y contrariado por el planteo de George, y ese estado del ánimo se expresa mediante la apariencia espasmódica de sus desplazamientos.
Al igual que en la Escena N° 29, hasta promediar la secuencia (F10 a F14) cuando se restablece la quietud, sólo por un momento, los desplazamientos se producen hacia el fondo del cuadro, donde se encuentra el escritorio de Bronson. A partir del restablecimiento del movimiento (F15), los personajes deshacen el recorrido realizado y se aproximan al cuadro y, paulatinamente, al acceso a la oficina. En esta segunda instancia, también los movimientos describen recorridos zigzagueantes. A diferencia de la Escena N° 29 —en la que todo el desplazamiento, ya sea hacia el fondo o hacia el cuadro, se realiza desde la derecha hacia la izquierda— en este caso, el movimiento es de izquierda a derecha, hasta el F10, y de derecha a izquierda, desde el F14 al final.

Entrada y salida al y del cuadro
Una vez que los personajes ingresan al cuadro no vuelven a salir de él, excepto George que ingresa por el margen izquierdo y sale por el derecho debido a la diferencia de velocidades entre la de su desplazamiento y la del paneo de la cámara, al comienzo de la secuencia. En este paneo aparece, por la derecha y al fondo del cuadro, la figura de Bronson, quien recibe a George (F1, F2, F3 y F4).

Entrecruzamientos y enmascaramientos
Cuatro entrecruzamientos y ocultamientos se producen, alternativamente, entre ambos personajes. No se considera el ocultamiento no manifiesto del principio de la secuencia cuando George, al acceder a la oficina, pasa por delante de Bronson fuera de campo (lo que en realidad es un desocultamiento).

Posición de los personajes en el cuadro
F1 y F2. George pasa desde los cuadrantes I y IV a los cuadrantes II y III, antes de salir del campo.
F3. Bronson aparece en el cuadrante III y su imagen crece al pasar a los cuadrantes II y III, y luego a los cuadrantes I y IV (F4 y F5). En su desplazamiento, provoca el paneo de la cámara y, como consecuencia de este movimiento, George pasa desde los cuadrantes II y III a los I y IV. En una posición intermedia, ocupa los cuatro cuadrantes mientras permanece de espaldas.
F7 a F14. Bronson se sienta en su sillón, y los personajes quedan ubicados: George, en los cuadrantes I y IV, y Bronson, en el cuadrante III. Es interesante notar que el abogado vuelve al cuadrante III en el que apareció al comienzo de la secuencia, después de haber ocupado los cuatro cuadrantes. Este regreso a una posición similar a la del comienzo contribuye a expresar la vuelta a un punto cero del diálogo en el que Bronson recibe la noticia de la abdicación de George y el planteo de un nuevo problema.
F15 a F18. Bronson retoma el liderazgo de la situación y del movimiento, se incorpora y se desplaza. Pasa desde una posición que lo empequeñece –encerrado en el cuadrante III– para ingresar, rápidamente, a los cuadrantes IV y I después de haber ocultado, por un instante, la figura de George. Éste pasa de los cuadrantes IV y I a los cuadrantes II y III sin haberse desplazado, como consecuencia del movimiento del cuadro que sigue el desplazamiento del abogado.
F18, F19 y F20. Bronson se aproxima al cuadro pero mantiene su posición dentro de los cuadrantes I y IV, al igual que George en los cuadrantes II y III.
F21, F22 Y F23. George se desplaza y ocupa los cuadrantes I y IV. Como consecuencia, el abogado queda en los cuadrantes II y III.
F24, F25 y F26. Como consecuencia de un nuevo desplazamiento de Bronson, éste pasa a situarse en los cuadrantes I y IV, mientras que George queda ubicado en el cuadrante III, empequeñecido, tal como comenzó Bronson en su aparición en la secuencia. Nuevamente, Welles maneja el movimiento de los personajes dentro del cuadro pictórico en consonancia con el desarrollo de la trama. La figura de Bronson queda engrandecida pues es él quien tiene el poder y la solución para el problema de George. La figura del joven Amberson aparece empequeñecida, pues su futuro y el de su tía dependen, en gran medida, del poder y de la decisión del abogado.

MODIFICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL CUADRO debido al movimiento de los personajes dentro de él.

Escena N° 52
George Amberson y Roger Bronson en su despacho.

Iluminación y claroscuro.
La iluminación está localizada en los rostros de los personajes que contrastan fuertemente con sus indumentarias oscuras y con el equipamiento oscuro del espacio. Una fuente de luz natural, proveniente de las ventanas del despacho, ilumina todo el ambiente.
La ventana que se vuelca al exterior no sólo permite la iluminación al recinto, sino que además le ofrece al joven un punto de escape visual que le permite concentrarse en su difícil discurso. Favorece a George para plantear su problema con cierto recato, sin mirar a los ojos de su interlocutor. La ventana, fuente de luz, sugiere también, la iluminación que recibe el abogado al encontrar una posible solución al dilema de George.

ANEXO 5 Orson Welles
The Magnificent Ambersons (1942)

5. MUNDOS SIMULTÁNEOS



MUNDOS simultáneos (MS)

Escenas Nº 1 a Nº 15
Creación y presentación del mundo de los Ambersons

COMENTARIO

Se trata de explicar la creación de los mundos que convivirán en el filme y especialmente de describir el modo en que nace el filme, el tema del filme, su mundo. El mundo que contendrá a los otros mundos.

El director presenta el filme como una cosmogonía. Emula la creación bíblica del mundo.
El filme comienza en silencio absoluto y en total oscuridad. Dos fotogramas con títulos en letra blanca sobre fondo negro se suceden en encadenado de imagen. El primero anuncia al productor Orson Welles, quien se presenta como el creador absoluto. El segundo, el nombre del filme y el tributo al autor de la novela, Booth Tarkington, en la cual se inspirara.
Por un momento, el cuadro permanece totalmente en la oscuridad hasta que resuena, en la banda sonora, la propia voz de Welles que narra el comienzo de la creación. Casi un instante antes de que comience la narración, la música de un piano surge en la oscuridad con una melodía entrañable y nostálgica.
Apenas después de permanecer otro instante en la oscuridad, aparece la imagen visible del mundo creado.
La presentación de ese mundo, a cuyo conocimiento termina de acceder el espectador, es sólo el comienzo.
Al igual que en el Génesis, al principio eran las tinieblas, pero el espíritu del Creador ya existía desde la eternidad.
Su voluntad se expresa por la palabra que irrumpe en la oscuridad para organizar el universo. Separa la luz –materia del mundo de la imagen visual– de las tinieblas, en cuyo interior todo se confunde.
El mundo es creado y presentado ante nuestra visión como un mundo ordenado, perfecto, un mundo idílico. Un paraíso. *"Por aquellos días sobraba tiempo para todo ..."*, dice el narrador con nostálgica voz.
La imagen concreta de ese mundo, aparentemente perfecto para su hacedor, es una casa pintoresca y sencilla, un tranvía de caballos y algunas personas con *"tiempo para todo"*.
Las imágenes inmediatas posteriores muestran la misma casa, la misma calle, la misma gente que camina y la misma gente que viaja en trineo, desde el mismo punto de vista. Pero algo ha cambiado, la estación del año, la hora del día. Mediante el fundido de imagen, el otoño se transforma en invierno nevado y el día helado en noche cálida de verano.
El mundo idílico creado por la voluntad del narrador en un tiempo privilegiado, el Kayros de los griegos, entra en el mundo del paso del tiempo, Cronos, que todo lo envejece, deteriora y corrompe. Ese mundo irreal, nacido en el tiempo de la eternidad como aspiración y expresión de un deseo supremo, está destinado a perecer, a transformarse en otro mundo, por acción de ese tiempo que marca la sucesión de los eventos en el espacio y que determina la duración de las cosas finitas sujetas a mudanza.
El narrador deja claro, en la mente y en el sentimiento del espectador, que ese mundo nacido del *momentum*, de la oportunidad, de la epifanía y de la iluminación, no es posible recrearlo ni devolverlo una vez desaparecido.
Paulatinamente pasa a enumerar, en forma perspicaz, las causas y las consecuencias de esa transformación irreversible e inevitable a la vez.
Los motivos que al principio parecen pueriles y hasta risueños adquieren, poco a poco, las formas del mal.
La soberbia, la envidia, la vanidad, se expresan por imágenes y diálogos que desembocan en la manifestación de aquello que representa el mundo de los Ambersons, la mansión de la familia Amberson.
El mundo de los Ambersons es observado, calificado, codiciado y envidiado por los otros ciudadanos sobre los cuales ejerce un dominio y una fascinación incuestionables.
La mansión, a su vez, contiene y atrapa en su interior a otro mundo, el de la familia Amberson, de la cual hablan los pobladores de la ciudad con la misma admiración y el mismo desprecio.
Ubicada exactamente frente a la casa cuya imagen representó ese mundo idílico creado por el narrador, se erige la mansión Amberson con su mundo interior, aún desconocido pero imaginado por el espectador.
En dos oportunidades, junto a Eugene Morgan, se le impide el acceso. Será con éste, sin embargo, que el espectador entrará finalmente al mundo soñado e inexpugnable de los Ambersons (Escena Nº 16 A).
Uno frente al otro, los dos mundos convivirán en una relación conflictiva. Ninguno sobrevivirá al paso del tiempo y a los cambios que experimentará la ciudad y su gente.
A pesar de sus diferencias, ambos mundos están ubicados en el tiempo cronológico de la realidad.
La coexistencia de esos mundos diferentes nunca se percibe durante estas quince primeras escenas. Se mantiene en el espacio y en el tiempo fílmicos en donde persisten, transformados, hasta el final.
El mundo idílico, de cuya existencia la casa de enfrente a la de los Ambersons es imagen memoriosa, sirve de contrapunto al mundo Amberson, expresado por la gran mansión. Ambos están inmersos y sometidos a la acción del mundo-tiempo, Cronos, que los sobrevivirá.
La rápida sucesión de escenas (15 en tan solo 7 minutos) manifiesta la rapidez con que transcurre ese tiempo –el tiempo especial de la historia– y la urgencia que impone al actuar de los hombres que están a merced del devenir de las cosas sin poder detenerlo.
El recurso de Welles para presentar, de una vez, estos mundos es más que sugestivo.
La casa de enfrente a la mansión Amberson, que simbolizó el mundo paradisíaco de la creación, se transforma, por efecto del paso del tiempo, en la casa de la Sra. Johnson, causa de las controversias que impedirán la concreción de un gran amor.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escenas Nº 1 a 15
Creación y presentación del mundo de los Ambersons

La mansión Amberson, por su lado, opulenta y señorial, será calificada de "ataúd" por el narrador, continente de degradación y muerte.
Los actores que representan los personajes arquetípicos, anónimos para el espectador, de las primeras seis escenas que funcionan como introducción, son los mismos que en la historia encarnarán los personajes-clave. Cada uno representa una cualidad, y con ese mismo atributo se meterá en la historia.
Eugene la innovación, Fanny el cotilleo, Isabel el amor romántico, el Mayor la tradición que será abatida como es derribado su sombrero *"como tubo de chimenea"* por una simple bola de nieve que algún desconocido, impertinente y advenedizo, arroja desde el espacio fuera de campo.

MUNDOS simultáneos (MS)

INTRODUCCIÓN

Mundos en convivencia o mundos simultáneos trata de la simultaneidad de situaciones o de conjuntos de realidades o circunstancias que se producen en un momento específico dentro del encuadre fílmico.
Pueden existir diversos mundos que conviven en un mismo encuadre.
Se trata de detectar esos momentos de convivencia y el modo a través del cual se expresan, y se transmiten al espectador. También, la función que cumplen en el contexto del filme y las figuras de sentido que generan.
Este análisis hace referencia no sólo a lo que podría denominarse convivencia expresa de mundos –mostrada a través de las imágenes visuales y/o auditivas presentes en el cuadro– sino también a la que existe como resultado de la elaboración que realiza la mente del espectador a partir de las imágenes que percibe.

Se estima que este tema integra el conjunto de recursos del lenguaje cinematográfico que utiliza el director para narrar una historia.
Se parte de la base que proclama que su efecto cumple una doble función en la narración, la de contribuir a hacer legible la historia narrada y la de provocar en el espectador una experiencia estética profunda.
Como otros recursos del lenguaje cinematográfico, contribuye a la aprehensión del espacio protofílmico y, muy especialmente, a la conformación del espacio fílmico.
Del mismo modo, la capacidad de estos recursos para provocar estos efectos depende de la concordancia que posea la imagen que representa el o los mundos con la capacidad del espectador para reconocerlos y otorgarles significado.
El análisis de cada uno de los casos procura describir el recurso como procedimiento técnico y como instrumento creador de significado.
Esta última cualidad explica su manejo como tal en el contexto de la historia narrada y ayuda a comprender las intenciones del director y a perfilar su lenguaje cinematográfico.
El recurso es percibido como un fenómeno estético integral que produce en el espectador un efecto especial. En rigor, es este efecto el que permite detectarlo como recurso de lenguaje y poder estudiarlo. Inversamente, es a través del proceso de estudio, de su análisis, que se ejercita y se pone a prueba la sensibilidad y la capacidad del espectador para captarlo y poder revelarlo.

El fondo y la figura – el tema y el entorno

En toda imagen siempre conviven diferentes mundos significantes.
Esta diferencia que se establece cuando se percibe la imagen se debe a múltiples factores que serán analizados más adelante.
El hecho de que uno de los mundos presentes en la imagen adquiera supremacía frente a los otros es consecuencia del valor que se le asigna en relación con los demás. La relación es recíproca y de dependencia. Siempre es necesario para que esto ocurra la previa localización de esos mundos, hecho que a su vez permite su calificación.
Al mundo que sobresale de los otros se le puede llamar *tema* o *figura*. El tema de una imagen se destaca en relación a un *entorno* o *fondo*, que pasa a tener un valor secundario o menor en relación a aquél.
El entorno o fondo es, también, un mundo diferente y reconocible.

Estatismo y dinamismo entre mundos diferentes

Si bien, ya por el hecho de permitir su recíproca individualización, el *mundo figura* y el *mundo fondo* son complementarios e inseparables (se afectan mutuamente), puede existir entre ellos una relación estática o dinámica.
La relación es estática cuando los intercambios entre las calidades de ambos mundos no se alteran con el tiempo que dura la percepción de la imagen, el mundo figura sigue siendo figura y el mundo fondo sigue siendo fondo durante una escena o una secuencia, o durante todo el filme. Ambos mundos persisten en la misma relación de dependencia o de supremacía.
La relación es dinámica cuando los intercambios producen alteraciones en las calidades y valores de esos mundos. En estos caso se puede alternar la condición de figura y de fondo. La figura pasa a ser fondo y el fondo pasa a ser figura.
En última instancia, es el espectador quien atribuye a un mundo la calidad de fondo o de figura según el *nivel* que ocupa en su pensamiento y según el grado de atención o el interés con que percibe la imagen. La habilidad del productor de la imagen radica en saber asignarle los atributos necesarios para provocar los efectos deseados en el espectador.

Representación de los mundos

En el medio audiovisual, los mundos están representados por imágenes visuales y sonoras.
Se parte del supuesto de que cada personaje es un mundo, cada objeto también es un mundo en sí mismo.
Las relaciones entre personajes y entre personajes y objetos crean mundos nuevos, al igual que la asociación de objetos entre sí. Esto provoca que, en un encuadre dinámico como el del filme, la imagen se renueve constantemente al tiempo que ratifica o rectifica la validez y existencia del repertorio de mundos contenidos en ella y su calificación, lo que dificulta, en grado superlativo, su descripción y análisis.
En general, se tiende a percibir a los personajes como figuras y a los objetos del atrezo como fondo.
La calificación de una imagen visual como figura o fondo depende de muchos factores. Algunos de éstos son, su ubicación en relación a los márgenes del cuadro, el tamaño en relación al cuadro y a las otras imágenes con las que convive, la manera de permanecer en el cuadro (detenido o en movimiento, por ejemplo), el modo de salir o de ingresar al cuadro, el nivel de brillo que posee, la forma geométrica, el grado de singularidad, el rango que ocupa dentro de la historia narrada, entre otros.
En el caso del sonido, su persistencia, su tono, su nivel sonoro, su carácter diegético o extradiegético, entre otros.

MUNDOS en convivencia o mundos simultáneos (MS)

INTRODUCCIÓN

La imagen sonora es de otra sustancia y constituye un recurso utilizado con frecuencia para representar mundos que están fuera de campo o mundos de la extradiégesis cuyas imágenes visuales no pueden ser vistas por el espectador.
En todos los casos, refuerza o contrasta la imagen visual, la complementa y dialoga con ella.

Campo y fuera de campo

Los mundos están representados por imágenes visuales y/o sonoras, o sugeridos por éstas.
Un mundo puede estar dentro del encuadre pero oculto a los ojos del espectador. Puede estar fuera del encuadre y no obstante ser percibido por aquél. Para ello es necesario que la imagen que lo representa se vincule de alguna manera con la imagen perceptible de lo que está dentro del encuadre, es decir, que entre en *relación dinámica* con ésta para que sea *traído* al cuadro y se haga patente al espectador de forma significativa.

Figuras posibles de mundos simultáneos

Los recursos para presentar dos o más mundos simultáneos pueden ser agrupados en: los que trabajan a partir del *cuadro fraccionado en la superficie* y dan a cada mundo una *parcela* de esa superficie (convivencia de mundos en el mismo encuadre) y los que recurren al *montaje* al superponer, alternativamente en el tiempo, dos o más encuadres diferentes. Estos últimos apelan a la memoria del espectador pues la convivencia de mundos se produce en la mente de éste. Trabajan a través de recursos de montaje tales como el campo-contracampo y el montaje paralelo (convivencia de mundos en la mente del espectador).
Debido a la dificultad que encierra el análisis de la segunda categoría y, dado que en el cine siempre se recurre a la memoria del espectador a cambio de que lo que se esté analizando sea solamente un fotograma, este trabajo se referirá exclusivamente a la primera categoría, salvo casos muy excepcionales.
El ingreso de los mundos al encuadre puede producirse: por el movimiento del cuadro (movimiento de la cámara) ya sea de travelling o paneo, por el movimiento propio de la imagen que representa el o los mundos, por un cambio de posición de un personaje o de un objeto que deja al descubierto un mundo que ya estaba en el cuadro pero en forma oculta.
También, todas estas operaciones son recursos utilizados para asignar el carácter de *fondo* o *figura* del mundo o mundos que se presentan pues, como se dijo antes, inciden en la significación que adquiere su presencia ante el espectador.
En realidad, todos los recursos fraccionan el cuadro o la secuencia (en el caso del montaje) pues, exceptuando las ocultaciones o los fuera de campo, y por supuesto el montaje, no puede producirse superposición de imágenes en el mismo cuadro salvo en aquellos casos en que, por lo menos una de éstas (la que está por delante), sea transparente. En este sentido, se podría incorporar otro recurso al análisis que consiste en la superposición de dos imágenes diferentes mediante *el fundido*, utilizado con frecuencia en "The Magnificent Ambersons" para pasar de una escena a otra. (Véase Anexo 1. Diagrama de secuencias y elipsis.)

Potencia / distracción

Como se expresara anteriormente, en toda imagen existen diferentes mundos en convivencia.
El grado de evidencia con que esos mundos se manifiesten al espectador depende de múltples factores tales como su capacidad de percepción, el interés que posea por la imagen que percibe, sus expectativas con respecto a la imagen y el grado de significación que la imagen tenga para él. Pueden existir elementos que favorezcan la manifestación y la aprehensión de determinados mundos y otros que, por el contrario, diluyan las posibilidades de percibirlos o interfieran con la posibilidad de una aprehensión profunda de otros mundos (funcionan como *distractores*).
Es frecuente que ciertos mundos permanezcan enmascarados durante una primera visión del filme y que se manifiesten a partir de un análisis profundo de éste a través de sucesivos visionados. De qué modo inciden, puesto que están presentes siempre en el filme durante la primera visión en que no son detectados, sería un motivo de investigación que escapa al alcance de este trabajo. No obstante, su presencia forma parte primordial del estilo del lenguaje cinematográfico del realizador.

Algunos tipos de mundos en convivencia

Es posible realizar una clasificación de los mundos en convivencia si se consideran los recursos que los originan y que los colocan en relación sintagmática.
_ el cuadro fraccionado. Son ejemplos recursos tales como la *cortinilla* que fracciona al cuadro en dos cuadros que se ven simultáneamente (comienzo de la Escena Nº 16 C), el *iris* (final de la Escena Nº 18).
_ yuxtaposición y/o superposición por reflexión y transparencia simultáneas (Escena Nº 44).
_ yuxtaposición por proyección virtual del objeto real, ya sea por la reflexión de la imagen o por la proyección de la sombra sobre otro objeto (Escenas Nº 17 y Nº 19, Escena Nº 30).
_ yuxtaposición de gestos. Los gestos de los personajes pueden contribuir a generar mundos diferentes mediante la disyunción de ciertos gestos como las miradas (Escena Nº 16 Aj y Escena Nº 23h).
_ escalas diferentes. Objetos de la misma especie pero de diferentes tamaños aparentes ya sea por diferencia de sus tamaños reales, o por mantener diferentes distancias al plano del cuadro (Escenas Nº 16 Bs y Nº 16 Ezr).

MUNDOS simultáneos (MS)

INTRODUCCIÓN

_ sustancias diferentes. Dos objetos de diferente naturaleza que entran en relación dialéctica por la ubicación relativa en el cuadro (Escena Nº 43i).
_ encuadre del encuadre. El encuadre dentro del cuadro puede cambiar el carácter de la imagen re-encuadrada al adquirir ésta una significación diferente en el contexto de la imagen total (Escena Nº 51h).
_ campo / fuera de campo. El mundo que se encuentra fuera de campo puede ser traído hacia el interior del encuadre y yuxtaponerse al que existe dentro de éste –voz en off, mirada a través de, mirada con, sombra proyectada, entre otros–. Por lo general, el recurso se consigue con la combinación de la reflexión y la transparencia, del sonido en off, la proyección de sombras de objetos fuera de campo sobre superficies dentro de campo, entre otros (Escena Nº 16 EzII, Escena Nº 19a, Escenas Nº 48a y Nº 48b).
_ yuxtaposición de imagen visual e imagen sonora. Diálogos diferentes que se producen en simultaneidad (Escenas Nº 16 Aj, Nº 16 AII, Nº 16 EzII), música diegética o extradiegética, diálogo extradiegético (Escenas Nº 1, Nº 38, Nº 48a, Nº 54).
_ yuxtaposición de imágenes por fundido de unas con otras como los pasajes encadenados de una escena a otra (Escena Nº 10 a Nº 11, Escena Nº 19 a Nº 20 entre otras).



MUNDOS simultáneos (MS) – reflexión y transparencia.

Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 16 D, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 24, Nº 30, Nº 32, Nº 44, Nº 48, Nº 53

COMENTARIO

La incorporación en la escenografía de una superficie que refleje es un recurso que utiliza Welles para presentar mundos diferentes que conviven en el plano del cuadro.

En este sentido, se vale del recurso para conseguir la yuxtaposición o superposición por reflexión y transparencia, y la yuxtaposición por proyección virtual del objeto real.

Si bien ambos procedimientos se valen de la capacidad de reflexión de la superficie especular, en el primer caso, la superficie reflejante es también refractante y transparente. Esta propiedad permite que la imagen reflejada sea transparente y, en consecuencia, admita la superposición de otras imágenes. En el segundo caso, la superficie es sólo reflejante y no admite superposición de imágenes diferentes sin provocar el enmascaramiento de alguna de ellas.

Welles utiliza la superficie reflejante en la escenografía de varias escenas, la mayoría de ellas en forma de espejo (Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 16 D, Nº 30). Sólo en dos oportunidades, utiliza la reflexión y la transparencia simultáneamente (Escenas Nº 18 y Nº 44).

El recurso proporciona algunos efectos que refuerzan la propuesta estética y significante de la imagen.

El espejo multiplica las dimensiones del espacio, especialmente la profundidad y la anchura ya que en todos los casos son superficies verticales u objetos de dimensiones considerables apoyados en los muros. También multiplica los objetos y las personas al crear imágenes virtuales tan nítidas como las reales. En todos los casos, la imagen reflejada se encuentra enmarcada por el propio marco del espejo.

La superficie reflejante permite ver, desde la posición del punto de vista de la cámara, sectores del espacio que, aún por estar dentro del encuadre, permanecen ocultos por otros objetos. Incluso, es posible apreciar sectores que se encuentran fuera de campo y que nunca podrían ser mostrados sin un cambio del punto de vista de la cámara logrado mediante un movimiento, o por un corte y montaje de otra toma desde otro lugar (que podría ser considerado un movimiento de la cámara)..

El recurso resulta eficaz para mostrar en el mismo cuadro mundos diferentes ubicados en espacios diferentes (campo y fuera de campo) y revelarlos o enfatizarlos mediante su presencia simultánea.

En las Escenas Nº 9, Nº 16 D y Nº 30, se muestra el espacio fuera de campo mediante su reflexión en una superficie espejada. En todas ellas, el personaje *real* se dirige al personaje *virtual* a través del diálogo y la mirada.

Mientras los mundos de ambos conviven en el encuadre, el *mundo real* va en busca del *mundo real reflejado* mediante la mirada (Escena Nº 9) o mediante el desplazamiento (Escenas Nº 16 D y Nº 30), de modo tal que el engaño visual que se hace al espectador –quien por un instante cree ver mundos reales en el cuadro enmarcados por el marco del espejo– pueda discernir lo real de lo reflejado y apreciar el recurso. Este *traslado* al mundo real por parte del personaje (mundo) que se muestra directamente, y no a través de su reflejo, tiene consecuencias significativas en la percepción del espacio, especialmente del espacio fuera de campo.

En las tres escenas mencionadas ese *traslado* se resuelve de diferentes maneras.

La Escena Nº 9 muestra a Jack Amberson sentado frente al espejo de la Barbería en el que se reflejan los demás clientes. Después de hablar con ellos mientras mira al espejo, gira hacia la cámara y dirige su mirada a los personajes que están fuera de campo. Manifiesta con ello su ubicación real en el espacio a la vez que confirma la hipótesis del espectador acerca de la ubicación de los otros interlocutores en el espacio fuera de campo. El espejo funciona como una ventana abierta al espacio fuera de campo. De este modo, le devuelve al espectador la ubicación de observador invisible en el espacio escenográfico, ubicado entre el personaje sentado y los otros que se ven reflejados.



Escena Nº 9

En la Escena Nº 16 D, en cambio, Eugene Morgan, de espaldas al espejo que refleja a los invitados que danzan en el salón de baile que está fuera de campo, se adelanta hacia ese espacio –visto hasta entonces sólo por su reflejo enmarcado– en busca de Isabel. La cámara comienza un movimiento de travelling de retroceso que acompaña el desplazamiento de avance del personaje y, sin interrumpir la toma, se sumerge en el espacio del salón donde está Isabel. De ese modo, encuadra aquello que antes estaba encuadrado sólo en el espejo y transforma en real la porción de espacio que era virtual.

En la escena Nº 30, antes de que el *George real* se vuelva a mostrar como *real*, la cámara continúa mostrándolo en la misma toma durante su desplazamiento hacia la bañera en el mundo reflejado por el gran espejo del baño donde está su tío. De este modo, *George*

MUNDOS simultáneos (MS) – reflexión y transparencia.

Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 16 D, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 24, Nº 30, Nº 32, Nº 44, Nº 48, Nº 53

real pasa a ser *virtual* –George reflejado– mientras ingresa al mundo real de su tío. A partir de ese momento, el recurso utilizado para expresar la discusión entre el tío y su sobrino, el enfrentamiento y conflicto de sus mundos, es el de tomas cortas de sus rostros en primer plano en campo y contracampo. Al comienzo de la escena, el recurso del espejo sirve para expresar el desencuentro de las miradas. George mira hacia un punto del espacio diferente de donde está su tío y éste parece observarlo desde atrás. Ese desencuentro manifiesta, plásticamente, el desencuentro de sus puntos de vista originados en escala de valores e intereses distintos, los de George todavía intransigentes; los de Jack, maleables por la experiencia del tiempo vivido.



Escena Nº 16 D y Escena Nº 30

El uso de los espejos en las escenas mencionadas es una estrategia del lenguaje cinematográfico del director para revelar el sentido último de esas escenas, además de revelar la presencia del espacio fuera de campo y hacerle sentir al espectador que está inmerso en el espacio escénico.

No es casual que en todas las escenas en las que se utilizan espejos, exceptuando la Escena Nº 44, se haga referencia a otras personas que no están presentes en el encuadre. En todas ellas, menos en la Nº 16 D, la referencia adquiere carácter de cotilleo. El tema de la murmuración en boca de otros tiende a multiplicarse y a distorsionarse después de muchas veces de contar y repetir el chisme.

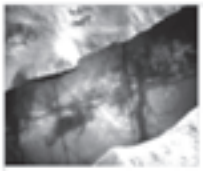
Además de permitir acceder a un mundo oculto, el espejo multiplica las imágenes, especialmente cuando uno se enfrenta a otro. Al igual que el espejo, la murmuración y el curiosear en asuntos ajenos permite enterarse de las cosas secretas, veladas o ignoradas de otras personas. La transmisión de esas cosas a través de comentarios intencionados expande y tergiversa, a la vez, el conocimiento real de esas cosas.

La Escena Nº 9, en la Barbería, introduce y presenta a Wilbur Minafer a través de un comentario tendencioso que hace su futuro cuñado, Jack Amberson, quien refiere a las cualidades limitadas de aquél en presencia de otros parroquianos y del propio barbero. En lo de la Modista (Escena Nº 10), una señora chismosa opina, ante las costureras y otras clientas, sobre los verdaderos sentimientos que, según ella supone, Isabel Amberson tiene por su novio Wilbur Minafer. Los espejos multiplican los ecos de esas injurias y los reflejan hasta el infinito.

La propia Escena Nº 30, que se desarrolla en la intimidad del baño de Jack Amberson, trata el tema de la habladuría que ofende tan profundamente a George Amberson y lo predispone en contra de Eugene Morgan y de su tía Fanny.

En la Escena Nº 3, el espejo es utilizado como superficie sobre la cual un personaje se prueba diferentes modelos de sombrero y de abrigo. Si bien en este caso el espejo, con su capacidad para multiplicar la imagen, se usa como instrumento de control y lucimiento de las prendas de vestir que se incorporan al vestuario masculino por influencia de la moda, sirve, también, para introducir los atributos del personaje Eugene Morgan y uno de los temas fundamentales del filme, la mutación, ejemplificada aquí por la adopción y el descarte rápidos de objetos y costumbres.

Debido a su ubicación en la secuencia, la escena posee, además, otro cometido importante, el de introducir el mundo de la ficción a partir del mundo de la realidad. En esta incumbencia, el espejo juega un rol esencial. La imagen del personaje que se prueba sombreros es más que elocuente ya que en ningún momento aparece la figura real del personaje. No obstante, se supone la existencia del espejo y el carácter virtual de la imagen percibida por la singularidad de la acción y el grueso marco que encuadra la imagen reflejada.



MUNDOS simultáneos (MS) – reflexión y transparencia.

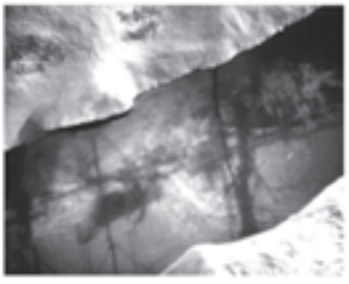
Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 16 D, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 24, Nº 30, Nº 32, Nº 44, Nº 48, Nº 53

Unos instantes después, nuevamente, el personaje desfila ante un espejo de pie mientras luce diferentes tipos de abrigo. En esta oportunidad aparecen, en el cuadro fílmico, la imagen real y la reflejada.
El juego de realidad y reflexión alternados le da dinamismo a la presentación que se desarrolla durante unos pocos segundos.
Pero el recurso tiene otro alcance interesante. Sirve a Welles para introducir el mundo del filme, el mundo de la ficción y de la historia, como un desprendimiento de la realidad. Al confundir al espectador con ese juego de imágenes alternadas, *virtuales* y *reales*, logra mostrar a la realidad como ficción y a la ficción como realidad. A partir de entonces la historia de ficción se instala en el filme como historia real. Ambos mundos han sido conjugados en el mismo encuadre y convivirán hasta el final, allí y en la mente del espectador.



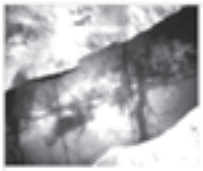
Escena Nº 3

La Escena Nº 18, el paseo en la nieve de los hermanos Amberson y de Fanny Minafer con Eugene Morgan y su hija, comienza con el reflejo de un trineo en una corriente de agua. La imagen invertida del carro que pasa fuera del campo encuadrado se refleja enmarcada por dos promontorios de nieve. La escena, relativamente breve, no permite asignar una escala precisa al paisaje captado en picado y en primerísimo plano. Inmediatamente, la segunda escena muestra a Fanny, Isabel, Jack y Eugene varados en la nieve como consecuencia de un desperfecto del automóvil en el que paseaban. La tercera escena muestra la imagen real del trineo en el que viajan George y Lucy mientras se aproximan al grupo de damnificados. Uno de los cometidos de la secuencia es expresar la idoneidad del vehículo que comanda George para desplazarse en la nieve frente a la torpeza con que lo hace el novedoso pero precario automóvil de Eugene. El cotejo entre ambos medios de transporte se mantendrá hasta promediar la secuencia con la supremacía del vehículo de George. A partir de la caída que éste y Lucy sufren por el vuelco del trineo en una curva muy cerrada, y la posterior fuga del caballo que arrastra consigo el trineo vacío, será el automóvil de Eugene el que los regrese a todos a sus casas.



Escena Nº 18

Cabría preguntarse por qué Welles comienza la secuencia con esa brevísima escena inicial del reflejo. La imagen sonora contribuye a encontrar una posible respuesta.
La imagen reflejada del trineo que pasa es acompañada por una sugestiva música de campanitas, propia del tiempo navideño que se celebra, y del cual el espectador había tenido un anticipo en la secuencia del baile con la presencia de un árbol de Navidad.
Los personajes están festejando un tiempo de dicha, de nacimiento, que continúa la fiesta celebrada en la mansión el día anterior.
Renace la amistad, nace el amor y la esperanza por un tiempo nuevo y, supuestamente, mejor. Es un tiempo de inocencia, de confianza, de perdón. No es un tiempo ordinario, es un tiempo excepcional.
La secuencia no hubiese podido comenzar de otra manera mejor que ésta. La imagen virtual del trineo es, de por sí, una imagen extraordinaria, con más razón si surge invertida y parece diminuta. Es como un pequeño milagro pues se capta en el preciso momento en que pasa el trineo en un insignificante espejo de agua perdido en medio de la nieve. Ese pasaje, ese momento y ese lugar excepcionales señalan un tiempo excepcional. El trineo reflejado que se percibe como si fuera de juguete se ofrece al espectador como un regalo que se le hace a un niño, como un hallazgo milagroso que la cámara hace en medio del paisaje.
Este comienzo tiñe a toda la secuencia de un profundo candor. Los personajes retoman, por última vez en el filme, la inocencia de la infancia. Vuelven a ser aquellos niños que jugaban juntos en la nieve. Tanto así los transforma ese tiempo de excepción.






MUNDOS simultáneos (MS) – reflexión y transparencia.

Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 16 D, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 24, Nº 30, Nº 32, Nº 44, Nº 48, Nº 53

El recurso utilizado en la Escena Nº 44 conjuga la reflexión con la transparencia al superponer las imágenes. El reflejo del rostro de George se dibuja sobre el cristal de la ventana a través de la cual, muy a lo lejos, se divisa a Eugene Morgan que se retira de la mansión Amberson en la oscuridad de la noche.
En esta escena, la cámara capta la imagen de George Amberson que observa por una ventana del primer piso hacia el jardín de su casa mientras Morgan sube a su automóvil después de atravesar el portal.
La cámara está interpuesta entre George y la ventana. Capta lo que ocurre en el espacio exterior. La certeza que tiene el espectador de que George está observando por la ventana, aunque no vea su imagen real durante la toma por estar el personaje fuera de campo, se debe al reflejo de su rostro –apenas iluminado y en primer plano– sobre el cristal de la ventana por la cual está observando. Para el espectador y para el propio George Amberson, en esa superficie acristalada, conviven los mundos contrapuestos de Eugene Morgan –y todo lo que él representa– y el de sí mismo –un Amberson– que ahora, encarnado en una débil y frágil imagen fantasmagórica, le enfrenta y cuestiona, por primera vez, al tiempo que lo sumerge en una profunda introspección.



Escena Nº 44

La técnica del reflejo utilizado por Welles en este caso continúa una serie de episodios a través de los cuales el realizador procura expresar el comienzo de una transformación en George Amberson, transformación que terminará por revelarse en la Escena Nº 51, y continuará manifestándose hasta el final del filme.
En esta secuencia, no hubiera funcionado el recurso del espejo utilizado en la Escena Nº 30. La escena tiene otro asunto que manifestar, un asunto que no se relaciona precisamente con el chisme que se dice y se propaga. Aquí, la imagen especular está sometida a una fuerza centrípeta. Vuelve su mirada a quien la produce y exhorta en éste una profunda reflexión.
George se contempla a sí mismo en la imagen de Eugene y el espectador está en el medio, entre Morgan y George. Pero la fascinación de esa visión casi hipnótica dura apenas un instante. La voz de la enfermera que cuida a su madre lo saca del arrebato en que está, y George responde inmediatamente al llamado.
Consecuente con este cambio, la cámara muda de toma y se ubica rápidamente entre George y la ventana para captar la imagen real del joven Amberson, quien, luego de girar la cabeza para mirar en dirección al llamado, sale de la habitación hacia el dormitorio de su madre.
El negativo del recurso anterior es la proyección y la opacidad, utilizados al comienzo de la Escena Nº 19.
La cámara, estática, toma casi frontalmente la doble puerta cerrada de acceso al Vestíbulo de la mansión Amberson. En una de las hojas de la puerta, a la izquierda, un motivo floral revela al espectador el luto de la familia. Sobre el vidrio esmerilado de la puerta, la sombra proyectada de una silueta masculina muestra el acto piadoso de quitarse el sombrero.



Escena Nº 19

Al igual que en la Escena Nº 44, la cámara está ubicada entre el plano sobre el cual se proyecta la sombra y el personaje que la proyecta. No es difícil para el espectador reconocer en esa sombra la presencia de Eugene Morgan, aun antes de que su figura aparezca en el cuadro.

MUNDOS simultáneos (MS) – reflexión y transparencia.

Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 16 D, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 24, Nº 30, Nº 32, Nº 44, Nº 48, Nº 53

En este caso, el recurso utilizado por el director evita reiterar recursos que fueron manejados en escenas anteriores que tienen el mismo objetivo que esta escena (Escenas Nº 6, Nº 7 y Nº 16 A) –el de expresar el enfrentamiento entre el mundo que representa Eugene Morgan y el mundo de los Ambersons– y los que utilizará más adelante, (en las Escenas Nº 31 y Nº 43) cuando nuevamente procure manifestar este enfrentamiento.
La proyección de la sombra sobre la puerta cerrada que inmediatamente se abre para permitir el ingreso, además de revelar la presencia del personaje que permanece fuera de campo, expresa la gravedad del momento y la consideración que éste demuestra por la situación de la familia, muy diferente a la actitud imperante en las escenas anteriores.
A su vez, la doble imagen de Morgan –la de su sombra primero y la de su figura después– ante la puerta cerrada y luego abierta por una sola de sus dos hojas, dilata y reitera con insistencia la comparecencia del mundo Morgan ante el mundo Amberson y la respuesta que, como expresión de poder, éste da a aquél al permitirle o negarle el acceso.

La reflexión de la luz que incide en una superficie opaca constituye el recurso más elemental para iluminar y hacer visible a los objetos. Es un recurso permanente en todo el filme.
La intensidad y calidad de la luz que determinan el tipo de iluminación del espacio y de las cosas que están en él constituyen los parámetros de un recurso que siempre es utilizado intencionalmente, y que, por lo tanto, responde a una finalidad precisa en el contexto de los recursos utilizados.
Sin embargo, pueden distinguirse matices y búsquedas diferentes por parte del director en el manejo de este recurso básico para hacer visible un objeto cualquiera.
A los ojos del espectador, se podría decir que existe una luz no significante y una luz significante.
Si bien en primera instancia, ambas son reveladoras del objeto que las refleja, sólo la segunda revela significativamente la presencia de la fuente que la produce. La primera sólo hace posible la visión de la cosa; la segunda, además de hacerla visible, transmite una presencia y un significado que no pasan desapercibidos por el espectador, quien vincula la calidad de la luz emitida con la de la fuente que la produce.
Por lo general, la fuente luminosa está en el espacio fuera de campo, por detrás de la cámara, excepto en los casos de contraluz.
En muchas escenas, la iluminación de la escenografía y de los personajes no se corresponde con el nivel que sugiere la fuente luminosa existente (Escena Nº 16, por ejemplo). El espectador lo acepta, inconscientemente, como requisito ineludible para poder ver la imagen que se proyecta.



Escena Nº 48

La Escena Nº 48 es una de las muchas que escapan a esa formalidad. Muestra al Mayor Amberson próximo a la muerte, sentado frente al hogar de su mansión, frontalmente y en plano medio corto mientras reflexiona sobre el origen y el destino de su imperio y del mundo.
Durante su meditación en voz alta, que transcurre mientras la cámara realiza un muy lento travelling de aproximación, su imagen es iluminada por la luz intermitente del fuego que tiene delante suyo. El foco luminoso está fuera de campo y el espectador no consigue verlo nunca.
Si bien al final de su monólogo, el personaje hace mención al Sol como un centro de fuego y origen de todo el Universo, al tiempo que vincula la palabra con la imagen, la calidad de la fuente luminosa se detecta ya desde el comienzo de la escena en forma inmediata.
El mundo del fuego podría tener muchos significados –la fuente de calor y de luz que origina y mantiene la vida, pero que se apaga poco a poco conforme se consumen los leños del hogar si no se los alimenta o repone– o el mundo de la muerte que, como el fuego, todo lo consume y reduce a cenizas.

Sea cual sea el significado que se le otorgue a ese mundo del fuego, el hecho es que se superpone al mundo del Mayor, y mantiene con éste una convivencia dialéctica que favorece la especulación del espectador sobre temas cruciales de la existencia del hombre y de las cosas. En la convivencia de esas dos imágenes, una real y la otra virtual –sólo visible por su propio reflejo– se comprende que la magnificencia de los Ambersons no tiene luz propia, y que tanto un mundo como el otro son finitos y efímeros y, en consecuencia, vulnerables al devenir de la vida.



MUNDOS simultáneos (MS) – reflexión y transparencia.

Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 16 D, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 24, Nº 30, Nº 32, Nº 44, Nº 48, Nº 53

Fundido de imagen

El fundido o encadenado es otro recurso para superponer dos mundos en el mismo cuadro basado en la transparencia que adquieren las imágenes durante el procedimiento.
Es utilizado para pasar de una escena a otra, o de una secuencia a otra dentro de una misma escena.
El tiempo que dura la superposición de las dos imágenes es muy breve, un instante, pero es suficiente para relacionar los mundos que se revelan simultáneos. En todos los casos, el fundido de las imágenes elide un lapso más o menos considerable. La única imagen que contiene el fundido (la imagen resultante del fundido de las otras dos) adquiere nuevos significados, diferentes a los manifestados por las imágenes separadas que le dieron origen.

Son destacables los pasajes entre las Escenas Nº 10 a Nº 11, Nº 19 a Nº 20, Nº 31 a Nº 32.

En el primer caso, la presencia simultánea de los tres rostros de las mujeres *profetizas*, cuyas miradas se proyectan al futuro como si lo vislumbraran, se superpone con el objeto de la profecía, George Amberson, el único hijo de Wilbur Minafer y de Isabel Amberson. El fundido sirve para mantener presente, en el encuadre, una sentencia pronunciada en un pasado no muy lejano y elidir el tiempo transcurrido entre el instante en que se pronunció y el momento en que se cumplió. Además de permitir avanzar en la narración de la historia al omitir un buen período de tiempo, el recurso confiere al dictamen declarado la fuerza de un inexorable cumplimiento.



Escenas Nº 10 y Nº 11



Escenas Nº 19 y Nº 22



Escenas Nº 31 y Nº 32

En el segundo caso, el rostro de Fanny Minafer en primerísimo primer plano, conmovida por la muerte de su hermano, se superpone a las figuras de los amigos de Wilbur representados por dos de ellos. La mirada perdida de Fanny que expresa su profundo dolor se funde con la figura de estos ilustres ciudadanos cuya sentencia termina de reunir, en una única imagen, sólo a aquéllos pocos que recordarán a Wilbur con afecto.

El tercer ejemplo sobrepone la imagen de Isabel, sentada en la Sala de la mansión Amberson junto al retrato de su difunto marido, a la de la puerta cancel que su hijo cerró con violencia después de despedir a Eugene Morgan sin permitir que la viese.
La imagen resultante muestra a una Isabel prisionera de su compromiso pasado –Wilbur Minafer– subordinada a su condición social –pertenecer a la estirpe de los Ambersons– e impedida, por todos estos motivos encarnados en su propio hijo, de encontrarse con su gran amor y comenzar junto a él una nueva vida.



Escena Nº 24



Escena Nº 53

Las Escenas Nº 24 y Nº 53 manejan el recurso del fundido de las imágenes como medio para pasar de una toma a otra. La Escena Nº 24 presenta la difícil convivencia de los mundos de Eugene Morgan y de Isabel Amberson por la presencia de condiciones intimidantes expresadas por el contundente volumen de la mansión. La sucesión de tres tomas fijas, que permite aproximarse paulatinamente a los dos

MUNDOS en convivencia o mundos simultáneos (MS) – reflexión y transparencia.

Escenas Nº 3, Nº 9, Nº 10, Nº 11, Nº 16 D, Nº 18, Nº 19, Nº 20, Nº 24, Nº 30, Nº 32, Nº 44, Nº 48, Nº 53

personajes, se realiza mediante el fundido de las dos primeras y el montaje de la segunda con la tercera.
La permanencia de la imagen de la mansión Amberson, superpuesta a la de los dos amantes, además de ubicar al espectador en el espacio escénico, le permite tener presente, durante las dos siguientes tomas, los motivos por los cuales el amor que se profesan fue, es y será un amor contrariado.

El fundido de imagen utilizado en la Escena Nº 53 manifiesta el agobio que siente George Amberson mientras recorre las calles de la ciudad durante el regreso a su casa. Esa ciudad que ahora ve le resulta ajena debido a los cambios sufridos en su función y en su apariencia. Una ciudad muy distante de la que él conoció y amó cuando era niño se muestra ahora a través de una sucesión de largos fundidos que mezclan en el cuadro las imágenes de edificios y fábricas filmados en contrapicado.

El lento encadenamiento de las imágenes junto con la música y la locución del narrador extradiegético conceden a la escena toda la pesadumbre posible concentrada en las grises construcciones de la ciudad y en el oprimido corazón del joven.
El punto de vista de la cámara coincide con el de George.
La lenta aparición y desaparición de cada imagen, sobrepuesta a la siguiente, revela lo que George ve como una alucinación que no puede creer, y lo que siente ante esa visión persistente y cambiante a la vez.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 16A
Baile en la mansión de los Ambersons.

COMENTARIO

El encuentro de los mundos, el de Eugene Morgan y el de Isabel Amberson, después de haber transcurrido más de veinte años desde que aquél fuera rechazado por ésta como consecuencia de un desafortunado episodio en el que Morgan hizo el ridículo frente a Isabel y la humilló ante su familia, es también el encuentro del mundo de los Ambersons y el mundo de los Morgans.
Esta escena, que comienza con la llegada de Eugene y su hija Lucy a casa de los Ambersons como invitados al gran baile que Isabel ofrece en honor a su hijo George, muestra ese encuentro que fuera interrumpido por aquel episodio absurdo que puso en ridículo a Isabel y determinó su rechazo al galanteo de Eugene. El episodio interrumpió las relaciones entre ambos pero no el amor que se tenían y que aún se profesan. Por lo tanto, éste es un reencuentro muy esperado, ansiado por ambos, no obstante Isabel esté casada con Wilbur Minafer, con quien tiene un hijo, George, y Eugene sea un hombre viudo con una hija, Lucy.
Morgan representa el mundo de la pujanza que se abre camino en una sociedad en transformación a la que también pertenece el mundo anquilosado de los Ambersons.

El reencuentro está narrado mediante el recurso del montaje, plano-contraplano, compuesto por una sucesión de siete planos breves que muestran a los personajes en plano medio y medio corto durante el breve y sugestivo diálogo de presentación.
Pero el reencuentro entre Isabel y Eugene no es inmediato ni precipitado. Por el contrario, es demorado con la finalidad de aumentar la expectativa y darle al episodio una relevancia especial.
El largo preámbulo es resuelto por dos planos-secuencia en los que la cámara realiza dos travelling de avance sobre el eje que atraviesa la mansión de Norte a Sur, pero en sentido contrario. Ambos planos-secuencia, que comienzan en extremos opuestos y distantes, uno en el espacio exterior y el otro en el interior de la mansión, confluirán en el mismo centro donde se encuentran, de pie, los Ambersons anfitriones: el Mayor, su hija Isabel y su nieto George, mientras saludan a los invitados que ingresan al gran Hall.
Es interesante analizar estos dos planos-secuencia, cómo se originan y cómo se desarrollan durante su desplazamiento de aproximación al grupo de anfitriones.



Escena Nº 16 Ab / primer plano-secuencia

El primer plano-secuencia nace en el espacio exterior, en una fría noche de invierno, en vísperas de la Navidad.
Una imagen irreconocible se asemeja a la de una capa que flamea por la ventisca helada que proviene del Norte. Dos personas que parecen empujadas por la ráfaga invernal ingresan al gran Hall de la mansión Amberson a través de las puertas del Porche y del Vestíbulo que les son abiertas de par en par. La cámara sigue a los dos personajes mientras avanzan, con velocidad menor que la de sus desplazamientos lo que ocasiona un paulatino alejamiento de las figuras del plano fílmico. Un momento después de su aparición, las figuras se perfilan como la de Eugene y la de una joven. Ésta es Lucy, su hija.
El punto de vista del narrador extradiegético de la escena anterior se confunde con el del espectador, quien, hasta ahora, sólo ha visto desde fuera la mansión de los Ambersons.
De ese modo, junto con el narrador invisible y con los Morgans, como un invitado más a la fiesta, el espectador consigue ingresar al interior anhelado de esa mansión, ingreso interrumpido y postergado en muchas oportunidades desde el comienzo del filme.
A partir de este momento, a través del narrador invisible y de los personajes, el espectador será partícipe de todas los sucesos que ocurrirán en la familia Amberson, dentro y fuera de la mansión.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 16A
Baile en la mansión de los Ambersons.

El primer plano-secuencia termina casi abruptamente cuando parece agotado el recurso del ingreso de los Morgans y Lucy se separa de su padre para ir al encuentro de sus amigas de la infancia.

Entonces, da comienzo el otro plano-secuencia que parte desde un punto opuesto al anterior.
La cámara se desplaza de Sur a Norte, por el mismo eje que le sirvió para capturar el ingreso de los Morgans, ahora en sentido contrario, desde el interior del Hall hacia el Vestíbulo. El desplazamiento parece incierto y confunde, por un momento, al espectador. El cambio brusco del sentido del desplazamiento, desde el extremo contrario, no se entiende cabalmente si es analizado en un nivel puramente descriptivo y totalmente desligado de la secuencia anterior.
Al cabo de un instante de haber comenzado la secuencia y después del desconcierto inicial que provoca en el espectador, queda claro que la cámara va a la búsqueda del grupo de los anfitriones que aparecen en el fondo del encuadre, detrás de un conjunto de movedizos invitados que pasan desde un extremo al otro. Por otra parte, la nueva posición permite una toma de frente del recién ingresado, Eugene Morgan, quien se aproxima lentamente a los Ambersons.
De este modo, el encuentro se define como la conjunción de dos movimientos, el desplazamiento lento de Eugene Morgan hacia su amada Isabel y el desplazamiento lento pero continuo de la cámara hacia ellos dos, movimiento que se detendrá en el preciso momento en que Eugene tome la mano de Isabel. Inmediatamente, comenzará el recurso del montaje, plano-contraplano, para expresar el diálogo entre ambos amantes.



Escena Nº 16 Ac / segundo plano-secuencia

A esta altura, es oportuno preguntarse por qué Welles utilizaría el recurso del cambio brusco de la posición de la cámara para desarrollar el segundo travelling e iniciar el recorrido desde lo más íntimo y profundo del Hall. Con este recurso, desconcierta al espectador y lo hace partícipe de una intimidad que todavía parecería no haberse ganado. Podría haber continuado con la toma de Eugene Morgan desde sus espaldas, en el mismo plano-secuencia del principio, mientras éste se aproxima a Isabel Amberson, y aún durante el momento del encuentro, sin perder el efecto dilatorio que exige la escena y sin dejar de captar sus expresiones ni las de Isabel.
La explicación podría encontrarse en el plano del significado que esta secuencia tiene en el contexto de la Escena Nº 16 –y en el del filme en general– así como en el manejo especial que el director hace del propio recurso para relacionar mundos diferentes en el mismo encuadre, si bien en este caso, esa convivencia se produce en la mente del espectador y no, expresamente, en el cuadro fílmico.
En el análisis de otros temas se ha destacado el carácter profético que tiene la Escena Nº 16, el baile en la mansión Amberson.
En este sentido, cada secuencia anuncia, a través de presagios, los acontecimientos que ocurrirán durante el filme y los cargará de significado. Cada secuencia es una señal que anticipa la consumación de esos sucesos venideros.
Por otra parte, el recurso que utiliza Welles para presentar dialécticamente los diferentes mundos de la historia alcanza aquí, aunque de forma críptica, su manifestación definitiva. Ambas consideraciones podrían explicar los dos recursos utilizados conjuntamente, la dirección del movimiento de la cámara en el segundo plano-secuencia y el enfrentamiento de mundos distintos a través de la sucesión de planos y contraplanos que se presentan a continuación de los dos planos-secuencia del comienzo de la escena.
Visto de este modo, el tema de la secuencia es el de la incursión del mundo Morgan en el seno del mundo Amberson.
El mundo Morgan posee todas las cualidades de su representante, Eugene Morgan. Lo caracterizan la pujanza, el poder, la inteligencia,

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 16A
Baile en la mansión de los Ambersons.

la innovación, el progreso, la transformación, el movimiento, el cambio, la vida misma.
Es un mundo nuevo que acaba de nacer de la *nada*, como nacen de la nada las imágenes de Eugene y de su hija cuando entran a la mansión.
Es un mundo que, como esas imágenes, comienza a definirse, a perfilarse de a poco.
Es un mundo que llega empujado desde un exterior inhóspito a un interior tibio y acogedor, afincado desde mucho tiempo atrás.
Accede a la mansión con ánimo amigable. Pero, también, es un mundo amenazador, especialmente para el mundo de los Ambersons cuyos atributos y objetivos son muy diferentes a los de Morgan.
Esta admonición se expresa por la conmoción que produce la irrupción de los Morgans en el interior del Hall. Las lámparas se sacuden con el helado viento que entra con ellos y el cálido ambiente se estremece aunque sea por un instante. Irónicamente, quienes abren las puertas de par en par para que ese mundo acceda, son los integrantes de la servidumbre, y lo hacen con una sonrisa.

El mundo Amberson es un mundo arraigado en la tradición más profunda, es un mundo con un solo objetivo, el de mantenerse sin cambiar, puesto que su dominio ya es absoluto y cualquier cambio podría desestabilizarlo.
Es un mundo viejo, anquilosado, al igual que los anfitriones que representan las tres generaciones. Están inmóviles en sus lugares como consecuencia de las estrictas reglas que su propio mundo les impone –el protocolo de su clase– prisioneros en ese mundo que ellos mismos crearon. A su alrededor, los demás se mueven con libertad, van de un lugar a otro mientras ellos deben permanecer de pie, ubicados en el mismo lugar de la representación.
¿Cómo mostrar ese mundo tan diferente al de los Morgans? Y sobre todo ¿Cómo mostrar que aún ese mundo no ha sido vencido, sino que por el contrario todavía puede oponerse al cambio? Seguramente no podría ser de otra manera que mediante el cambio radical del punto de vista, ir al otro extremo, a lo más profundo del Hall de la mansión para iniciar, desde allí, el segundo desplazamiento.
La convivencia de ambos mundos se muestra como un encuentro dilatado y pacífico pero también como un enfrentamiento, como si se tratase de un torneo en el que un mundo va al encuentro del otro para dominarlo.
De este modo, el director, a través del narrador invisible, hace cómplice y partícipe al espectador de esos dos mundos opuestos que terminarán enfrentándose. Pero ni el director (el enunciador) ni el narrador invisible, toman partido por uno o por otro de los mundos. Procuran que sea el espectador quien lo haga, y así pueda ejercer su libertad de elección.
Por otro lado, de este modo se muestra que el tema del filme no es la crítica o la valoración de un mundo en relación al otro, algo que ya se ha hecho a través de las escenas anteriores, sino la presentación objetiva de ambos dominios cuya existencia es indiscutible e inevitable, y de los acontecimientos que este enfrentamiento acarreará a cada uno de los personajes en ellos involucrado.



Escena Nº 16 A d / plano-contraplano

A continuación de estos dos planos-secuencia, el encuentro entre Isabel y Eugene se resuelve mediante tomas breves en plano y contraplano. La intimidad del encuentro, el amor y la ansiedad por reencontrarse que expresan las miradas de ambos personajes requiere tomas en planos medio y medio corto.
El diálogo es breve. Finalmente Morgan se separa de Isabel para dirigirse con el Mayor Amberson a otro sitio de la fiesta. En ese momento se introduce la entrada de Lucy y su presentación a George Minafer.

El recurso de mostrar mundos diferentes que conviven en el mismo encuadre es trabajado mediante el desdoblamiento de esos mundos en una sucesión de dos planos-secuencia y de varios plano-contraplano.

Debido al significado profundo que adquiere este episodio en el contexto del filme, especialmente con relación a lo narrado con anterioridad –el reiterado rechazo de Morgan por Isabel Amberson– y a la pregnancia de las secuencias narradas, el espectador realiza la integración de ese despliegue, en su mente, y consigue comprender al conjunto de la secuencia como una unidad significante que marca el final de un período y el comienzo de otro.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 16Ad
Baile en la mansión de los Ambersons.

COMENTARIO

Inmediatamente después del diálogo entre Eugene Morgan e Isabel Amberson en presencia de George, filmado con tomas breves en campo-contracampo, aquél se separa del grupo y se aleja con el Mayor Amberson. Ingresa Lucy Morgan a saludar a los anfitriones (F1). Por delante de George e Isabel pasa el Mayor Amberson que entra al cuadro desde la izquierda y sale por la derecha junto con Morgan, después de estrecharle la mano y que aquél se presentara —*"Soy Eugene Morgan, Mayor"* [F1].
En el preciso momento en que la mirada del espectador está atenta al margen derecho del encuadre, por donde salen los dos personajes, entran, por el mismo margen, otros dos invitados anónimos que, de espaldas, saludan a los anfitriones al tiempo que los ocultan parcialmente (F2 y F3).
Toda la secuencia está filmada con una sola toma. En los breves segundos de duración del plano-secuencia se suceden una serie de mundos que alternan su coexistencia con el mundo de los anfitriones, en el plano del cuadro.



Escena Nº 16 Ad

En el preciso momento en que los dos invitados salen del cuadro por la izquierda, donde tiene puesta la atención el espectador, entra, por el margen derecho, Lucy Morgan, quien aún no muestra su rostro dado que permanece de espalda a la cámara [F4].
La joven se presenta a Isabel —*"Lucy Morgan"*— e inmediatamente se desplaza hacia George. Al desplazarse, deja ver, más al fondo, a Jack Amberson que se aproxima [F5].

En el preciso momento en que Lucy le da la mano a George, momento en que la atención del espectador está puesta en el encuentro entre los dos jóvenes, surgen dos elementos *distractores* que, sin interrumpir totalmente la atención puesta en el encuentro de los jóvenes, la obstaculizan. Uno de ellos es el pasaje de un invitado entre el plano del cuadro y el grupo de los tres personajes, un hombre cuya chaqueta negra oscurece, momentáneamente, el encuadre [F7, F8 y F9].
El otro es el llamado que Jack Amberson realiza a Eugene Morgan, su amigo de juventud, en el preciso momento en que sale del cuadro por la derecha —*"Gene"* —exclama Jack al tiempo que lo señala [F6].

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 16Ad
Baile en la mansión de los Ambersons.

La conjunción de las imágenes de tres acciones diferentes que representan tres mundos distintos pero que se manifiestan en un mismo instante y con la misma intensidad en el cuadro funciona, en este caso, como *distractor* del interés del espectador y crea una disyunción en su atención que, aunque molesta, enriquece la percepción y expresa adecuadamente el ambiente de la fiesta.
En efecto, con este recurso Welles consigue que el espectador se sienta inmerso en el ambiente de la fiesta. Ve, escucha, es empujado, se le interpone gente en su camino, percibe diferentes mundos simultáneamente, como ocurriría en la realidad si estuviera allí. Ante la imposibilidad de atender todas las solicitudes, la percepción del espectador prioriza alguna de ellas y las califica. A algunas le asignará la cualidad de mundo-*figura* y a otras la de mundo-*fondo*. Debe hacerlo, pues es imposible responder a la *solicitud* de dos o más mundos que, desarrollándose simultáneamente y con la misma intensidad, se manifiestan en *direcciones* diferentes y lo estimulan simultáneamente.
El invitado que pasa en primerísimo primer plano adquiere su importancia a partir de la distancia a la que se encuentra del cuadro y por ocultar prácticamente toda otra figura representada en éste.
El llamado de Jack también es notorio pues es el único sonido en la banda sonora que se destaca por sobre cualquier otro. Jack se dirige hacia el lugar opuesto a donde se encuentran George y Lucy mientras se saludan.
La presentación de Lucy es igualmente importante. Aunque se realiza en silencio, instantes antes de saludar a George se presentó a Isabel mientras mencionaba su nombre, *"Lucy Morgan"*, por lo que sus palabras aún permanecen en los oídos del espectador cuando ella le da la mano a George.
La atención del espectador, sin poder focalizar por igual a todos los mundos que le son presentados simultáneamente, opta por el de mayor pregnancia o significación para él, al tiempo que le asigna la cualidad de mundo-*figura*. En este caso resulta ser el *encuentro entre Lucy y George* ya que los otros dos mundos, aunque presentes y cercanos, aún le son anónimos.
En efecto, el hombre de la chaqueta negra que se interpone momentáneamente entre él y los anfitriones es un ser anónimo y sin relevancia, un invitado más, no obstante aparezca en primerísimo primer plano. Su anonimato radica en el hecho de que su rostro no es visto pues pasa de espaldas y muy próximo al cuadro, y tampoco sorprende su aparición dado que al espectador ya se le ha acostumbrado a esos sorpresivos pasajes por delante del cuadro en escenas anteriores. Por lo tanto es una figura *neutra*.
Tampoco Jack Amberson es reconocido por el espectador. Si bien lo ha visto en la Escena Nº 9, en la Barbería, aún no le fue presentado como un Amberson y no lo identifica como uno de los integrantes de la familia.

De este modo se comprende cabalmente la sucesión de tomas cortas en plano-contraplano de las escenas anteriores en la que Isabel y Eugene intercambian unas pocas palabras después del primer encuentro y antes de que éste se marche con el Mayor.
Esa secuencia, enmarcada entre los dos planos-secuencia y filmada con otros recursos, rescata el tiempo y el espacio encapsulados y únicos que se le ha reservado al encuentro, tantas veces postergado, entre los dos amantes.
Como si fuese un recorte que el realizador separa del bullicio de la fiesta, ese tiempo sigue intacto, nada ni nadie logra interferirlo ahora, durante la fiesta, excepto la presencia vigilante y atenta de George.
Así se muestra y así se distingue del resto de las escenas en las que no hay espacio ni tiempo para la intimidad.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 16Al
Baile en la mansión de los Ambersons.

COMENTARIO

Después de que George y Lucy son presentados, Isabel sugiere a George que invite a bailar a Lucy y lo exime de la obligación de permanecer a su lado.

George y Lucy inician un recorrido a través del Hall hacia la Escalera que los conducirá a la Sala de Baile en la planta superior de la mansión.

La cámara sigue el recorrido de los jóvenes con movimiento de travelling de retroceso.

Una vez iniciado el recorrido, George interroga a Lucy —*"¿Cómo dijo que se llamaba?"* —a lo que Lucy responde —*"Morgan"*. En ese preciso momento, Jack Amberson y Eugene Morgan cruzan el cuadro de derecha a izquierda mientras conversan. Al pasar por delante de los jóvenes y ocultarlos, Jack le dice a Eugene —*"Estoy encantado de que haya vuelto"* —y Morgan responde —*"Yo también, Jack"*. Al dejar en descubierto a la pareja de jóvenes, Lucy pregunta a George —*"¿Quién es?"* —a lo que George responde —*"No entendí su nombre cuando mi madre me lo presentó. ¿Se refiere a ese tipo ridículo?"*. Así se inicia un malentendido, pues George se refiere a Eugene mientras que Lucy pregunta por la identidad de Jack, el tío de George.

Los dos mundos, el de los dos amigos y el de los jóvenes, generados por motivos diferentes y que mantienen diálogos con temas también diferentes, se cruzan y conviven, por un instante, en el Hall de la mansión y en el cuadro fílmico sin que ninguno de ellos detenga sus desplazamientos ni sus conversaciones.

En este caso, la interposición momentánea y la convivencia de ambos mundos provocan una convergencia de uno de los mundos hacia el otro.

Efectivamente, a diferencia del caso en que Jack llama a Eugene mientras Lucy es presentada a George, lo que provoca una divergencia por interferencia que distrae al espectador (Escena Nº 16 Ak), en este caso la interferencia provoca una convergencia del diálogo de los jóvenes con respecto a la identidad de los dos caballeros que se le cruzaron en el camino. La interferencia no sólo no distrae al espectador sino que lo hace partícipe de un episodio jocoso y lleno de humor cuyas consecuencias se manifestarán en el final de la escena siguiente (Escena Nº 16 Bl).

1 2 3







4 5 6







Escena 15 Al



Escena 16 D

MUNDOS simultáneos (MS)

Escenas Nº 16 D y Nº 16 E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

COMENTARIO

En la Escena Nº 16 D, el movimiento de los personajes es lo que permite la constitución y revelación alternativa de mundos diferentes.
La convivencia de mundos se produce de dos modos distintos. Uno de ellos es a través de la ocupación simultánea del cuadro por esos mundos; el otro, apela a la memoria del espectador, quien *piensa simultáneamente* las imágenes que en el filme aparecen en forma sucesiva.
Si se considera que George y Lucy pertenecen a un mundo nuevo, generado por su relación de pareja de baile y como posibles futuros amantes, puede observarse, en este largo plano-secuencia, cómo alternan su calidad de mundo-*figura* con otros mundos mientras pasan sucesivamente por la categoría de mundo-*fondo*.
La secuencia comienza con cuatro personajes en el cuadro que constituyen el mundo-*figura* de la amistad, Jack Amberson, Wilbur Minafer, Isabel Amberson y Eugene Morgan. La posición equivalente que ocupan los cuatro personajes con respecto al cuadro perspectivo –todos dispuestos sobre el mismo plano frontal– permite conceptuar el conjunto como un único mundo, el de la amistad consolidada desde la infancia [F1].
A medida que Isabel y Eugene se adelantan con respecto a los otros dos y pasan a ocupar planos más cercanos al cuadro, se produce la creación de dos mundos, el anterior de la amistad –ahora transformado e integrado por Jack y Wilbur– y el del amor recuperado, conformado por Isabel y Eugene.
Una vez que ese mundo se consolida a través de la imagen de la pareja que baila, el mundo de la amistad pasa a ser *fondo* junto con el resto de los invitados y la escenografía [F2 al F5]. La pareja se mantiene en el centro del encuadre y en plano medio, posición privilegiada en relación con el resto de las imágenes.

1
2
3



4
5
6



Escena Nº 16 D

Es interesante notar que el mundo Isabel-Eugene se forma a partir del desmembramiento del mundo-amistad y del mundo del matrimonio. A medida que la pareja avanza, primero Wilbur y después Jack, desaparecen del cuadro por enmascaramiento. El carácter profético que tiene el baile en el filme anticipa acontecimientos futuros –la muerte de Wilbur y el consentimiento de Jack– que favorecerán la restauración del amor de juventud entre Eugene e Isabel.
En el [F6], George y Lucy, que habían ingresado al cuadro desde la izquierda, pasan de ocupar un plano de punta a disponerse en un plano frontal lo que provoca que su imagen adquiera mayor superficie en el encuadre. En su desplazamiento hacia el cuadro conquistan una posición central y privilegiada con respecto a la de Eugene e Isabel, quienes además de ser desplazados hacia la derecha del cuadro, al abandonar la ubicación central, ocupan una superficie más estrecha debido a su posición de baile. Isabel y Eugene desaparecen del encuadre por la derecha sin interferir visualmente con la nueva pareja que adquiere el estatus de *figura*. Si bien, ya fuera del cuadro, Eugene e Isabel persisten en la mente del espectador y se transforman en *fondo* fuera de campo. Jack y Wilbur son ocultados por otros invitados. El mundo que prevalece es el de Lucy y George.
El paulatino pasaje de George y Lucy a un primer plano, siempre desde una posición frontal y central, enfatiza la presencia de su mundo hasta saturar el encuadre [F10]. En esta posición se enfrentan al tiempo que generan dos planos de punta. Sin embargo, esta posición no debilita la persistencia de su mundo debido al primer plano de sus figuras y a la fuerza centrípeta de sus miradas que manifiestan una unión fortalecida.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escenas Nº 16 D y Nº 16 E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

A partir de esa situación privilegiada, el mundo de George y Lucy comienza a debilitarse a medida que se alejan del cuadro y se desplazan sobre los respectivos planos de punta paralelos hasta llegar a confundirse con el *fondo* integrado por las otras parejas.

7 8 9





10 11 12





Escena Nº 16 D

Por unos instantes, el conjunto adquiere modalidad de *figura*, mientras que la escenografía, el de *fondo*.
La reaparición de Eugene e Isabel en el centro del cuadro hace reaparecer nuevamente su mundo [F15].

13 14 15





Escena Nº 16 D

La persistencia de la imagen de Isabel y Eugene durante el largo fundido con la primera imagen de la Escena Nº 16 E permite pasar, sin interrupción, a otro nivel diferente de la mansión y elidir el tiempo durante el cual se retiraron todos los demás invitados. Durante el fundido de ambas imágenes convive el mundo público de la pareja –enfrentada a todos los invitados– con el de su naciente intimidad [F16].
Al comenzar la Escena Nº 16 E, y sólo por unos instantes, Isabel y Eugene danzan abrazados en la soledad del gran Hall hasta que Lucy y George entran en el cuadro provenientes de un nivel superior de la mansión.
El acceso al cuadro de Lucy y George, aunque se produce muy en el fondo del cuadro perspectivo, adopta, inmediatamente, la calidad de mundo-*figura*.
Este hecho se debe a diversos factores: a la irrupción de la pareja que coincide con el momento en que el mundo-*figura* de Isabel y Eugene se debilita por su desplazamiento hacia la derecha que lo saca de la posición favorecida que ocupaba en el centro del encuadre; a la forma de ingreso de los jóvenes por el margen superior del cuadro, según una dirección inclinada y en sentido opuesto al desplazamiento de los respectivos padres; y, finalmente, a la gran atracción visual que produce el vestido blanco de Lucy, que contrasta con el fondo oscuro del espacio de la Escalera y que provoca la sensación que la joven flota en el aire.
Estas características del ingreso favorecen la inmediata atención del espectador, quien capta la presencia del mundo George-Lucy [F17]. Éste recupera la condición de mundo-*figura*, aún antes de que un corte y montaje se los muestre desde una ubicación más próxima, en plano medio corto.



Escena 16 E

MUNDOS simultáneos (MS)

Escenas Nº 16 D y Nº 16 E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

A partir de esa toma, el mundo-*figura* de George y Lucy permanece en el cuadro, aun después de que reaparezca el mundo de Eugene e Isabel por efecto de un travelling de retroceso y un muy breve paneo hacia arriba de la cámara [F19]. Ambos mundos conviven en el formato fílmico con el mismo grado de importancia como mundos-figura, no obstante, uno esté más alejado del plano del cuadro que el otro debido a que se establece una relación significativa de dependencia entre ambos mundos. Isabel y Eugene son sorprendidos por la presencia de George y Lucy y arrebatados de su profundo embeleso.

Esta relación entre ambos mundos se produce sobre un plano oblicuo que vincula el margen y ángulo superior derechos del cuadro con el margen y ángulo inferior izquierdo. La vinculación establecida entre ambos mundos contribuye a percibir el espacio escénico en profundidad y a mantener la calidad de *figura* de ambos mundos que saturan el encuadre y establecen dos polos significativos y equivalentes.
En [F20], la voz de Jack desde el espacio fuera de campo introduce un tercer mundo-*figura* invisible pero perceptible. La dirección y el sentido de las miradas de los cuatro personajes en el cuadro además de facilitar al espectador la ubicación de Jack, atrás y a la derecha suyo, restablece el plano oblicuo virtual sobre el cual está este tercer mundo. La convivencia de tres mundos-*figura* amplía el espacio escénico más allá del visible dentro del encuadre.

16
17
18







19
20





Escena Nº 16 E

Es interesante notar que Eugene e Isabel quedan entre dos mundos que los atraen hacia sí, al tiempo que los apartan y los requieren de alguna manera. Uno, el constituido por los jóvenes, el otro, por Jack, el hermano mayor de los Ambersons.
Como toda la escena del baile, rica en propuestas fatídicas –hechos que se cumplirán en el futuro– este acontecimiento es un anticipo, y revela las causas de la dificultad que tendrá esa relación amorosa para consumarse.
Debido a la existencia de fuerzas opuestas, por un lado las que ejercerá el mundo de los hijos, y por el otro, el mundo de los Ambersons, Eugene e Isabel deberán renunciar al amor.

En [F21] y [F22] se está en presencia de una relación dinámica entre mundos diferentes. Se transforman los dos mundos existentes en [F19] con la creación de tres mundos nuevos, un mundo-*figura* y dos mundos-*fondo*. Cuando Lucy se aproxima a Isabel y a su padre para comunicarle que es hora de partir [F21] se rompe el mundo-*figura* George-Lucy y el Isabel-Eugene para crearse el Lucy-Eugene.
Los otros dos mundos integrados por un solo personaje, uno George y otro Isabel, pasan a ser dos mundos-*fondo*, momentáneamente desvinculados y débiles. La creación del mundo-*figura* Eugene-Lucy se produce a distancia, pero se consolida en una posición intermedia del plano oblicuo generado en [F19] y central del encuadre, lo que indica que su creación y consolidación, como mundo-*figura*, se hace a expensas de la destrucción de los otros mundos. Este aspecto se ve reforzado por la desaparición del encuadre de Isabel que sale por un movimiento de cámara y de George que queda oculto tras Lucy (F22).
En [F24] se recrea, por un instante, el mundo-*figura* George-Lucy que había quedado interrumpido. Inmediatamente, vuelve a destruirse por efecto del mundo Eugene que aglutina a otros mundos, el de su hija, el de Fanny y el de la propia Isabel.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escenas Nº 16 D y Nº 16 E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

Cuando Jack vuelve para reunirse con George, se crea un mundo nuevo que coexistirá con el conformado por los otros cuatro [F27].
En este caso, la imposibilidad de comprender el diálogo entre Eugene, Lucy, Fanny e Isabel en el Vestíbulo, su ubicación muy alejada, en el fondo del plano perspectivo y la escasa acuidad visual del grupo, propicia a que el grupo Jack-George adquiera la calidad de mundo-*figura*. La vinculación entre ambos mundos que conviven en el cuadro la realiza el tema del diálogo entre Jack y George centrado en la figura enigmática de Eugene. Por lo tanto, el mundo predominante, aunque su figura representante se encuentre muy alejada de los primeros planos, es Eugene, presente en el diálogo entre Jack y George. En este sentido, el mundo creado por tío y sobrino es un mundo totalmente dependiente del mundo de Eugene, y lo seguirá siendo hasta el final del filme.

En el F[28], los mundos de George y Jack van al encuentro del mundo integrado por el grupo en el Vestíbulo.
Después de una momentánea disolución, las siluetas a contraluz de Isabel y de Lucy, enfrentadas a sus respectivos consortes, recrean, fantasmagórica y efímeramente, los mundos del comienzo, Eugene-Isabel y George-Lucy, pero ya como mundos-*fondo*.
Ese enfrentamiento recupera los mundos femeninos por los que deberá luchar George, uno, encarnando el amor filial y el otro, el amor nuevo [F29].
En esa imagen, también, son recuperados para George los dos mundos que lo presionarán y angustiarán hasta el final de la historia, y por los cuales deberá renunciar a sus propios intereses, el mundo de los Morgans y el mundo de los Ambersons.
El efecto plástico del contraluz sobre el cristal helado trae a un primer plano el mundo de la escenografía como mundo-*figura*.

21 22 23







24 25 26







27 28 29







Escena Nº 16 E

Conclusiones

Las dos secuencias se caracterizan por su dinámica espacial. A su vez, la relación entre los mundos en convivencia es dinámica dado la constante transformación y creación de mundos-*figura* y mundos-*fondo*. Esto se debe, especialmente, al movimiento permanente en ambas escenas, tanto el movimiento de personajes como el movimiento de la cámara, de travelling y paneo.
En ambas secuencias, la acuidad visual es favorecida por la profundidad de campo que permite expresar todos los planos del encuadre con gran nitidez.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escenas Nº 16 D y Nº 16 E
Baile en la mansión de Isabel Amberson en honor de su hijo George.

En la Escena Nº 16 D, predomina el movimiento de los personajes debido al ritmo del baile que ejecutan mientras que la cámara permanece relativamente fija en una posición o se traslada a una distancia constante de los personajes que se desplazan. En consecuencia, el acercamiento y alejamiento de éstos al plano perspectivo es frecuente y decisorio para la adquisición del predominio de un mundo sobre los otros.
Los desplazamientos, entradas y salidas, acercamientos o alejamientos de los personajes se realizan según planos frontales y planos perpendiculares (planos de punta) al plano del cuadro.

En cambio, en la Escena Nº 16 E, predomina el movimiento de la cámara.
La entrada y salida de personajes del cuadro se debe, en los casos más significativos, a movimientos de travelling y paneo.
La relación dinámica entre los mundos se organiza según un plano oblicuo al cuadro cuyos extremos están definidos por la voz de Jack, detrás de la cámara y a la derecha del observador, y por el Vestíbulo donde se agrupan los invitados y anfitriones antes de salir de la mansión y donde finaliza, prácticamente, toda la secuencia.
Las transformaciones de mundos-*figura* y mundos-*fondo*, son más sutiles y efímeras que las de la Escena Nº 16 D.
Por otra parte, en la creación y consolidación de los mundos interviene, todavía con mayor importancia que en la Escena Nº 16 E, la imagen sonora, especialmente la voz diegética.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 17
Galería de la mansión Amberson. George y Fanny discuten.

COMENTARIO

Una vez finalizada la fiesta en honor a George, y despedidos los últimos invitados, los Ambersons se retiran a sus dormitorios en el primer piso de la mansión.
Después de discutir con su padre acerca de las posibles intenciones de Eugene Morgan con respecto a la familia Amberson, George retoma el tema con su tía Fanny en la puerta de su dormitorio.
Mientras se encaminan hacia allí por la galería, se ve a los sirvientes que apagan las últimas luminarias de la Escalera.
La escena se desarrolla envuelta en un fuerte contraste de luces y sombras. El foco luminoso ubicado fuera de campo, a la derecha del encuadre, arroja una luz intensa y baja, rasante a los objetos y a los personajes, lo que provoca sombras largas e intensas que se destacan sobre superficies brillantes.
Al llegar a la puerta del dormitorio de Fanny, tía y sobrino pasan por delante de una escultura cuya forma, casi indescifrable, surge de unos de los oscuros rincones del pasillo. Cuando ambos personajes se ubican en las posiciones desde las cuales continuarán su diálogo, se percibe claramente la forma de la sombra arrojada por la escultura sobre la pared iluminada.
La imagen tomada en el encuadre provoca un impacto imposible de soslayar con la aparición de la sombra arrojada que se integra a la escena con gran fuerza y significación. El objeto real que provoca la sombra es captado casi frontalmente y posee un poder expresivo relativamente débil. Por efecto de la luz, se desdobla en su imagen virtual proyectada –su sombra– la que, debido a la ubicación del foco luminoso, adquiere la nitidez suficiente que no tiene el objeto que la provoca.
De este modo, lo que al principio parece un jarrón profusamente moldurado, se perfila como un amenazante dragón o, más precisamente, como un desafiante basilisco con las fauces abiertas, pronto para atacar.
Una vez que tía y sobrino se detienen, aquélla queda situada entre la escultura y su sombra. Por la extraña fuerza expresiva que tiene la forma diabólica de la sombra, la simultaneidad de imágenes sugiere una proyección de significados de la sombra al personaje y viceversa.



Escena Nº 17

Al discutir con George, quien parece espetar las irónicas palabras no es Fanny sino la sombra que no se presenta ya como la sombra del objeto sino como la sombra de la propia Fanny, como si fuera la imagen de su alma.
En efecto, el animal proyectado en la negra silueta, el basilisco, se caracteriza por su maldad. Su simbolismo es esencialmente el de la lucha. La lucha entre él y un héroe o un dios. Según la mitología, es un ser profundamente venenoso que vive en el desierto que él mismo crea al quemar todo aquello vivo que está en su proximidad. Seca las plantas y envenena las aguas.
Es un animal polifacético, ave y reptil a la vez. Como el dragón, sus partes provienen de diferentes animales, cuernos de siervo, cabeza de gallo, bigotes de gato, cuello de serpiente, garras de águila, colmillos de víbora.
En la creencia y el arte cristianos, esta bestia mitológica simboliza el pecado, representa la herejía y la traición, la cólera y la envidia. Presagia grandes calamidades, la decadencia y la opresión.
Su naturaleza dual también le otorga una dualidad de significados. Así como para algunas culturas es un animal malévolo, para otros significa la sabiduría y el orden cósmico. Su rol es el de ser guardián y esto implica la espera y el mantenimiento de un orden que preludia la reinvención del universo, la destrucción del universo y orden existentes para crear un nuevo universo ordenado.
Como se verificará a medida que progresa el filme, Fanny Minafer muestra su personalidad polifacética de singularidades diversas, su ambigüedad al hablar y al actuar, especialmente en su relación con George.
Como el basilisco, envenenará a su sobrino y lo envolverá en una intriga infame que provocará la desdicha de su madre y frustrará los frutos del amor que ésta siente, desde siempre, por Eugene Morgan.
La solitaria y envidiosa Fanny tratará de controlar a su sobrino y manipulará su voluntad. Se servirá de él para ganar el amor de Eugene. Pero también, aparecerá como la fiel guardiana protectora de su sobrino cuando sus padres hayan muerto y se mostrará como la abnegada y servicial tía que oculta a George su tremendo fracaso, amoroso, social y económico, para no entristecerlo.
La convivencia de mundos que tan expresivamente maneja Welles en esta escena adquiere entonces, como lo ha sido la escena anterior del baile, un carácter introductorio a las múltiples facetas de la personalidad de este personaje enigmático, al tiempo que presagia el carácter devastador que tendrán sus palabras y su conducta.




MUNDOS simultàneos (MS)

Escena Nº 22 y Nº 51
Cocina de la mansión Amberson.

COMENTARIO

La Escena Nº 51 puede comprenderse más profundamente si se la analiza vinculada con la Escena Nº 22, especialmente en cuanto al aporte que realizan los objetos del atrezo (el mundo de los objetos) a la calificación de los mundos creados por los personajes.

La Escena Nº 51 comienza con el ingreso apresurado, por la derecha del encuadre, de George Amberson.

Su tía Fanny, ubicada en la mitad izquierda del cuadro, lo espera para continuar la discusión sobre el problema que los aqueja, la vida de ambos en el futuro, cuando deban abandonar la mansión Amberson.

Fanny pretende ir a vivir con su sobrino a una casa de residentes mayores, una especie de pensión, mientras que George ha conseguido trabajo y alojamiento con el abogado Roger Bronson, amigo de la familia Amberson, con quien iniciará la carrera de abogado.

Durante la discusión, Fanny revela a su sobrino que ella ha perdido toda la fortuna debido a malas inversiones en el negocio de automóviles y ha quedado prácticamente en la calle [F1].

Ante los reproches de George y el inminente abandono del joven, Fanny se hunde en un estado de profunda depresión e histeria. Se deja caer al piso al tiempo que se aprieta contra la caldera de la calefacción que por razones de economía ha sido desconectada [F2].

Su sobrino trata de persuadirla para que se incorpore, y, ante la negativa de Fanny, la toma por la fuerza y la arrastra fuera de la Cocina, mientras intenta calmarla.

1
2




Escena Nº 51

La escena comienza con la presentación de dos mundos en conflicto, el de Fanny y el de George, que conviven por unos segundos en el mismo encuadre, aunque por entonces no es posible ubicar la escena en un lugar preciso de la mansión.

En el momento en que Fanny confiesa su ruina económica y se desploma junto a la caldera de calefacción, la cámara la toma exclusivamente a ella. El ingreso al cuadro de un objeto ya mostrado en la Escena Nº 22, permite al espectador ubicar la secuencia en la Cocina, en el sector que en aquella secuencia estaba más alejado de la cámara.

El personaje Fanny Minafer y la caldera generan un mundo nuevo que se potencia mediante el vínculo estrecho originado entre la imagen del objeto y la imagen del personaje, yuxtapuestas. Ese mundo cede nuevos significados a cada uno de los componentes vinculados.

La caldera trae a la mente del espectador la imagen de la cocina en la Escena Nº 22, un mundo ahora invisible pero que se sabe está allí, fuera del encuadre, inmediatamente a la derecha de Fanny y que pone en relación dialéctica a la Fanny de entonces y a la Fanny de ahora.

3
4




Escena Nº 22 **Escena Nº 51**

La Fanny de entonces pertenecía al mundo de la abundancia de los Ambersons, y aun poseía la esperanza de amar y ser amada. El cúmulo de utensilios de la Cocina que lucían colgados y los numerosos platos de comida que con ellos había podido fabricar Fanny para halagar a su sobrino se oponen a este mundo de profunda austeridad y escasez, de lisa y austera textura, en el que nada de aquello aparece. En su lugar, sólo el cuerpo desnudo y helado de la caldera de metal alcanza para expresarlo.

No es casual, tampoco, que la mayor parte de la secuencia se desarrolle en la Cocina, aunque continúe con el desplazamiento por el Comedor, el Hall y termine en la Sala.




MUNDOS en convivencia

Escena Nº 22 y Nº 51
Cocina de la mansión Amberson.

Esta sucesión de espacios que recorren tía y sobrino abrazados marca la paulatina transformación de los ánimos de ambos personajes, pero también remarca la cualidad del punto de arranque del recorrido y apela a su significado.
La depresión de Fanny ocurre en la Cocina, el clímax de ese estado se produce cuando Fanny se desploma junto a la caldera, irónicamente desconectada.
La Cocina es fuente de energía y por lo tanto de vida. El Hogar estuvo originalmente ubicado en la Cocina, la Cocina era el Hogar de las familias primitivas, de los primeros colonos del Oeste medio de los Estados Unidos de Norteamérica de los que, seguramente, proviene Fanny Minafer. En ella se acopiaban los alimentos que se producían durante los períodos de abundancia y que permitían sobrevivir en los tiempos de escasez y en el duro invierno de la región.
El director apela a esa función ancestral de la Cocina de los primeros tiempos y en ella ubica a la Fanny que ha descendido hasta los orígenes. El contraste no puede ser más expresivo y conmovedor. Muestra lo superfluo y lo vano de la vida que Fanny llevó frente a la realidad auténtica que ahora debe enfrentar. Es necesario volver al principio, despojarse de todo oropel, para encontrarse consigo mismo. Y a través del encuentro de Fanny, que se inicia justamente ahí, en la Cocina, en el *cimiento* de la vida doméstica, es que comienza la metamorfosis de George Amberson.
El recorrido posterior con que transcurre y se cierra, finalmente, la secuencia expresa, a través del movimiento en el espacio, el movimiento del espíritu, la transformación profunda de ambos personajes y de sus propios mundos [F5, F6, F7 y F8].

5
6
7
8



Escena Nº 51

Cada uno de los ámbitos, ahora vacíos o con los muebles tapados y fuera de su lugar que atraviesan los dos personajes en su viaje de transformación, traen a la memoria del espectador los episodios felices que vivieron en el seno de la familia Amberson y que allí transcurrieron.
La escenografía, a través de sus ámbitos reconocibles, permite relacionar los dos mundos, el del pasado –el mundo de la felicidad y la abundancia– y el del presente –el mundo de la desdicha y la escasez–.
La convivencia de los mundos no se realiza en el cuadro sino en la mente del espectador y por obra de la aparición de un objeto clave, la caldera de la calefacción en la Cocina que lo retrotrae en el tiempo y lo predispone para el viaje posterior que realizarán Fanny y George por los ámbitos desiertos de la mansión.
Ese viaje es también un viaje en el tiempo imaginario. Fanny es arrancada del tiempo pasado y traída al tiempo presente.
Kronos y Kayros, el tiempo cuantitativo del tránsito cronometrado y el cualitativo de la oportunidad, comandan la convivencia de los mundos.
El viaje transcurre en pocos segundos pero salva un período significativo de años.
Otro objeto adquiere, entonces, un significado importante y lo transmite a la secuencia.
El gran reloj del Hall que marcaba el paso inconmovible del tiempo ya no funciona como tal, oculto bajo la tela que lo protege.
Ya no importa ese tiempo cronológico de la rutina reiterada, Fanny y George están, ahora, en el tiempo de la oportunidad y de la trascendencia, tiempo que les permitirá seguir viviendo en el tiempo futuro según sean sus decisiones.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 23
Visita a la Fábrica de Automóviles MORGAN

1 2 3





4 5 6





7 8 9





10 11 12





13



Escena Nº 23

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 23
Visita a la Fábrica de Automóviles MORGAN

COMENTARIO

La escena se desarrolla en la fábrica de automóviles de Eugene Morgan. Isabel y George Amberson, Fanny Minafer y Lucy Morgan visitan la fábrica. Eugene Morgan es su anfitrión.

En el comienzo, se expresa el mundo de la amistad entre los cinco personajes que contemplan, maravillados, los avances de la industria automotriz y, especialmente, los de su amigo Eugene que los deslumbra con sus inventos.

Al comienzo, el grupo está alineado sobre un plano frontal al del cuadro a una distancia de plano figura.

El tema que los convoca es la admiración por el trabajo en la fábrica, la fuerza y la pujanza de los empleados, la vida que transmite la industria automotriz en pleno crecimiento.

El episodio se produce después de eventos dolorosos como la muerte de Wilbur Minafer, y durante el duelo por su deceso.

A partir de ese inicio, los personajes comienzan a desplazarse entre las máquinas y los operarios de la fábrica. Sus desplazamientos se entrecruzan, alternativamente, sobre un plano ligeramente oblicuo con respecto al cuadro.

Durante el desplazamiento de los personajes a lo largo de la planta de montaje, la creación y disolución de mundos en convivencia es casi permanente.

Los mundos pertenecen al de la amistad, al del amor filial y de pareja y al del tiempo pasado y futuro.

El mundo del amor filial entre Isabel y su hijo [F4]. El formado entre George y Lucy [F5] que se constituye después de una situación visualmente caótica a partir de que ambos personajes caminan juntos e independiente del resto. Es un mundo que se consolida a lo largo de la escena, y que sólo frente a la presencia del último modelo de automóvil Morgan parece debilitarse por un instante [F7].

El mundo de la amistad con el que se abre la escena persiste en los personajes de Isabel, Eugene y Fanny casi hasta el final.

La presencia de Jack Amberson al grupo es traída por la mención que hace Isabel de su hermano.

El viejo y primer modelo de automóvil Morgan trae al cuadro la imagen del pasado añorado por los tres amigos y los dos jóvenes que recuerdan tiempos mejores. Pero el recuerdo no parece ser doloroso ni persistente. Inmediatamente, la presencia del último modelo los saca del estado de nostalgia y los proyecta al futuro [F7]. Es el mundo-*Morgan* quien posee el poder de proyectarlos y proyectarse al futuro con la promesa de una nueva vida.

El mundo Amberson, encarnado por George, observa con recelo ese futuro que les presenta Eugene Morgan y sus inventos, lo rechaza indiferente y se aleja sin celebrarlo junto con Lucy. George cree en otro mundo futuro.

Es entonces cuando Isabel intenta restaurar el mundo de la amistad [F8 a F11]. En plano medio corto Isabel, Eugene y Fanny se vuelven a agrupar frontalmente al cuadro y concentran sus miradas, hecho que refuerza la intención de Isabel.

Poco a poco, las palabras de Eugene y el embeleso de Isabel debilitan el mundo de la amistad y favorecen la revelación del mundo del amor en pareja. Las miradas de ambos personajes consolidan la unión y la manifestación de ese mundo que permanecía latente desde muchos años atrás.

La mirada de Fanny, por el contrario, comienza a cambiar de dirección hasta dirigirse hacia un punto fuera de campo, una región de su pensamiento oscura y calculadora. Una idea se apodera de ella, el amor entre Isabel y Eugene permanece inalterable, y ella es quien ha quedado sola.

En el plano significativo, la escena puede ser considerada una revelación del estado actual de los mundos de la historia y un anticipo del futuro de esos mundos. En este sentido, comparte con la Escena Nº 16 la cualidad de ser una secuencia profética en la que cada objeto y conjunto de objetos, cada personaje y conjunto de personajes adquieren significados propios.

La escena expresa el paso ineluctable del tiempo.

La fábrica, con su dinámica, significa la vida con su devenir en la que todo muta y se transforma, nada es estático, ni los operarios ni las máquinas con las que trabajan, ni los personajes; todo se mueve; todo es un flujo o una corriente dinámica.

No por casualidad Eugene Morgan fabrica automóviles, el objeto que representa por excelencia el movimiento autónomo, independiente de otra fuerza animal o humana.

Los dos modelos de automóviles simbolizan el pasado y el ahora, el presente efímero que dejará de serlo inmediatamente después, para ser otra cosa, como lo demuestra la actitud de los personajes momentos después de admirarlo.

Eugene se encarga de detener a los visitantes en la imagen del pasado, para recordarlo con afecto y gratitud, en el momento preciso en el que percibe que el mundo de la amistad parece desbaratarse [F6]. Esto demuestra su sensibilidad más allá de su capacidad para provocar cambios en las condiciones de vida de la sociedad a la que pertenece y ganarse con ello la desconfianza y enemistad de George.

La fábrica expresa la vida como proceso. Nada de lo que está vivo es definitivo a más que se convierta en una pieza de museo, como el primer automóvil Morgan.

El movimiento físico es un recurso que utiliza Welles para expresar la mutabilidad de las cosas, y junto con el movimiento, la alternada y confusa conformación y disolución de mundos diferentes.

La creación, la destrucción y la reconstitución de esos mundos ayuda a reforzar ese dinamismo y da significado a la metáfora.

En esta secuencia, se reconstruyen tres mundos, el de George y Lucy, el de Eugene e Isabel y el de Fanny.

El primero, nacido durante el baile (Escena Nº 16 A) deberá sortear, para consolidarse definitivamente, los obstáculos que se le interpondrán como consecuencia de la firme moral y los duros prejuicios de George Amberson junto con las dudas de Lucy Morgan, así como las maquinarias y los operarios parecen interponerse para obstaculizar su sinuoso recorrido en la fábrica.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 23
Visita a la Fábrica de Automóviles MORGAN

El segundo, no obstante el amor que se profesan sus integrantes, quedará en suspenso sin llegar nunca a consumarse como consecuencia de los fuertes prejuicios de Isabel derivados de su rol familiar y social, atenta y solidaria con su cuñada y con su hijo.
El tercero, el mundo de Fanny, se perfila como el de la soledad, sospechada por esa triste mirada que se desvía lentamente ante las miradas amorosas de Eugene e Isabel, miradas que tanto dolor le provocan.
Como conclusión, la dinámica de transformación de los mundos revelados en el cuadro y la posibilidad de su convivencia equilibrada o discordante es consecuencia y recurso, a la vez, para transmitir el devenir de esos mundos, el paso del tiempo, el movimiento, la transformación; todos ellos temas clave del filme.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 24
Parque de la mansión Amberson. Eugene e Isabel dialogan.

COMENTARIO

La escena presenta a Isabel Amberson y a Eugene Morgan sentados en el parque de la mansión Amberson.
La conversación se desarrolla en la intimidad. Eugene declara su amor a Isabel y le ruega que se lo comunique a su hijo George.
Isabel responde lánguida y dubitativamente.
La secuencia está resuelta en tres tomas. Cada toma corresponde a un punto de vista ubicado cada vez más próximo a la pareja.
En cada toma el encuadre permanece fijo.





Escena Nº 24

La primera toma es una panorámica. Muestra a Eugene e Isabel sentados bajo un frondoso y añoso árbol. Al fondo, a la izquierda, se yergue, majestuosa, la mansión.
La primera toma expresa cuatro mundos en convivencia, el mundo de Eugene, el de Isabel, el que ambos intentan consolidar, el de la mansión —representado por el edificio— y el añejo árbol a cuyos pies dialogan los dos personajes.
A medida que la cámara se aproxima a la pareja, en la segunda y tercera toma, la mansión desaparece fuera del encuadre y sólo persiste la imagen de los dos enamorados y la del tronco del árbol sobre el cual parece estar recostada Isabel.
El pasaje de las dos primeras tomas es muy rápido y se realiza mediante fundidos de imagen, y en silencio.
A partir de la tercera y última toma, la proximidad a los personajes permite al espectador participar del diálogo entre Eugene e Isabel. Es entonces cuando entra en conocimiento que detrás de la apacible imagen la pareja está en conflicto.
Lo que aparentaba ser una situación idílica se transforma en una situación penosa. El mundo de la pareja, que parecía renacer en la escena anterior y consolidarse en ésta, está en peligro de quebrarse.
Isabel parece intuir que lo que le solicita Eugene –que le diga a su hijo George que ambos están enamorados– no será aceptado fácilmente por el joven.
El recurso plástico para expresar los mundos diferentes y en convivencia se apoya, básicamente, en la escenografía más elemental, el contraste y el encuadre. Las tres imágenes se resuelven en el plano del cuadro y en ausencia total de movimiento. El débil efecto de profundidad del espacio, dado por la perspectiva frontal del edificio lejano, se diluye inmediatamente después que desaparece la primera toma.
El mundo de los Ambersons, representado por la gran mansión, continúa presente en el añoso tronco del árbol del parque que sirve de fondo a la figura de Isabel. El árbol fue partícipe del nacimiento y auge de la familia. No es un árbol nuevo que se está afianzando en la tierra, fácilmente doblegable. Es un árbol enraizado fuertemente en el suelo de los Ambersons.
En este sentido, la imagen persistente del tronco no sólo sirve para contrastar la rubia figura de Isabel sino también para significar el grado de dependencia, de consideración y apego que ella posee con la tradición familiar. Efectivamente, como se verá más adelante, Isabel antepondrá sus sentimientos como madre y como Amberson al gran amor que siente por Eugene.
El mundo de Isabel, en conflicto con el mundo de los Ambersons y con el de su gran amor, no permite afianzar el mundo Isabel-Eugene.
Isabel parece estar inmovilizada, prisionera, ligada al tronco familiar que le impide expresar al mundo su amor por Eugene y poder consumarlo. En esta imagen, fondo y figura son indisolubles.
El contraste entre el campo claro del cielo, sobre el cual se dibuja la imagen de Eugene, y el campo oscuro del grueso y añejo tronco, contra el que se recorta Isabel, define el límite infranqueable entre los dos amantes, aunque Morgan tienda su mano para estrechar la de ella..




MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 25 y 40
George y Lucy recorren las calles de la ciudad.

COMENTARIO

Ambas escenas muestran a George y a Lucy mientras recorren las calles de la ciudad en dos oportunidades diferentes.
En ambas ocasiones, George intenta concretar la relación con Lucy Morgan de quien está profundamente enamorado. En ambas ocasiones, Lucy se muestra esquiva y reticente frente a las solicitudes de George.
El primer recorrido obedece a un encuentro programado por los jóvenes. George conduce su carro tirado por su caballo Pendenis.
En esa oportunidad George se encuentra seguro mientras conduce su carro y domina la situación. Él dirige el tema de la conversación y presiona a Lucy en busca de una respuesta.
Desde la infancia, el carro y el caballo constituyen una prolongación de su cuerpo. Potencian su personalidad. Le otorgan seguridad y firmeza a sus acciones y a sus pensamientos, dominio y disfrute de los acontecimientos. Así se lo vio de niño y de adulto, recorrer, avasallante, en su carro las calles de la ciudad, sin rumbo cierto [Escenas Nº 11 y Nº 14].
El otro encuentro entre Lucy y George en la calle es casual. En vísperas de su viaje, George encuentra a Lucy y le comunica que se irá de viaje con su madre sin explicarle los motivos que le condujeron a tomar esa decisión.
George utiliza el argumento del largo viaje y la prolongada ausencia para provocar una reacción favorable en Lucy. No lo consigue pues ésta finge no importarle la decisión del joven.
Ante la indiferencia de Lucy, es George el que ahora desespera y se despide, decepcionado, con un adiós para siempre.
En ambos recorridos, el mundo incipiente de la pareja es acompañado por otro mundo también incipiente, el de la ciudad, representado en ambas escenas por la misma calle comercial, sólo que en cada escena el recorrido se realiza por aceras diferentes.

Escena Nº 25



Escena Nº 40

La introducción del mundo exterior, el mundo de la ciudad, en estas dos escenas es excepcional en el filme. Una de las escenas finales mostrará a la ciudad en transformación, por última vez, cuando George regrese a su casa después de visitar al abogado Roger Bronson. De una duración total del filme de aproximadamente 4991 segundos, sólo 765 segundos corresponden a escenas en espacios exteriores distintos de los de la mansión Amberson. El resto se filma en espacios interiores, la mayoría de las escenas dentro de la propia mansión. En consecuencia, la atención se centra siempre en la familia Amberson, en sus avatares y en detalles de la propia mansión. Todo parece girar en torno suyo. La primera escena en exteriores, la escena en la nieve (Escena Nº 18), muestra un ambiente que está en concordancia con las vicisitudes que viven los paseantes. Parecería que todo estuviese al servicio de la actividad recreativa que éstos desarrollan. La ciudad está, pero está paralizada bajo un manto de nieve.
La Escena Nº 40, en cambio, revela un mundo externo que no había sido revelado antes, ni siquiera en la Escena Nº 25 en la que George y Lucy se encuentran confinados dentro del carro de George, protegidos del mundo exterior. En esta escena, la cámara los toma desde abajo, en contrapicado y a una distancia próxima a los personajes. Parecería que ambos recorren la avenida en soledad ya que apenas se divisa la parte superior de los edificios. Prácticamente no se ven carros ni peatones. En esta escena, en cambio, todo el mundo exterior parece ser indiferente a la intimidad de la pareja. Nadie perturba su diálogo. La ciudad y sus pobladores ya no los reconocen ni les interesan sus vidas.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 25 y 40
George y Lucy recorren las calles de la ciudad.

El mundo exterior revelado en la Escena Nº 40 es un mundo distinto, indiferente a George y a Lucy, un mundo desconocido que transita junto con ellos pero con destinos diferentes.
El reflejo en las vidrieras de los comercios de la acera de enfrente, que en la Escena Nº 25 se veían directamente, retrotrae a ese momento de promisoria expectativa y contrasta con la desesperanza de este presente.
La Escena Nº 40 se muestra como el negativo calcado de la Escena Nº 25. El mundo que en ésta se expresaba amable y acorde con los valores de George, ahora, en cambio, es sólo un reflejo, una imagen virtual que se superpone a la imagen de otro mundo, el mundo de los negocios y del consumo, tan ajenos al universo de George Amberson. La imagen del Banco y del gran anuncio que encabeza el comienzo de la escena, en cuya parte superior puede leerse, *"Rank Blaize Credit... if you need money..."*, son figuras de ese mundo real en el que está sumido George y que parece indiferente y ajeno al dolor y a la incertidumbre en los que lo sumerge la displicencia de Lucy.
George ya no se muestra poderoso en su carro a caballo. De pie, es humillado por la soberbia e indiferencia de Lucy, y por esa ciudad que ahora lo ignora.

La ciudad presente en la Escena Nº 40 es una ciudad desdoblada mediante el recurso de la superposición de dos imágenes que expresan dos tiempos, dos mundos- diferentes, acordes con dos estados anímicos del personaje, también distintos.
El mundo real es un universo que crece, que evoluciona, y así se muestra, pero en sentido opuesto a la evolución del joven Amberson; convive y acompaña, dialécticamente, la transformación que poco a poco ha comenzado a gestarse en George y que terminará por manifestarse en las Escenas Nº 51 y Nº 54.
Si la Escena Nº 25 fue filmada en contrapicado –lo que expresaba cierta supremacía de George sobre los ciudadanos además de su comprobada soberbia– la Escena Nº 40, en la que se superponen las dos capas del tiempo pasado y el tiempo presente en la fachada de la calle que transitan ambos personajes, está filmada con horizonte normal y cuadro vertical, lo que expresa cierta neutralidad e indiferencia por parte de Lucy y una definitiva claudicación y resignación por parte de George.
De este modo, el recorrido figurativo dado por la angulación de la cámara avanza hacia la expresión de la transformación total de George cuando su orgullo y altivez sean finalmente abatidos por una serie de episodios desdichados. En la Escena Nº 54 –última escena en la que aparece George en el encuadre– cuando éste, de rodillas, pida perdón a su madre muerta, la cámara lo tomará en picado y mediante un lento travelling de retroceso.
Por otra parte, la transformación de la ciudad sigue una evolución diferente. Diferente, también, será la evolución de la angulación con que es tomada a partir del momento en que George se traslade sin su carro. Desde el ángulo normal con que se la muestra en la Escena Nº 40, progresa hacia el contrapicado de las Escenas Nº 53 y Nº 55 en las que el joven Amberson recorre la ciudad a pie y abatido por su nueva situación económica. En la Escena Nº 53, la ciudad se muestra en contrapicado y mediante una sucesión de imágenes encadenadas que expresan la pesadumbre del muchacho. En la Escena Nº 55, en la que George sufre un accidente de tránsito, la ciudad se muestra a través de sus habitantes: los curiosos, los guardias que comentan el peligro que significa el advenimiento del automóvil y por el propio automovilista que provocó el accidente, un ser absolutamente indiferente al dolor del accidentado George y solamente preocupado por el dinero que éste pueda sacarle mediante una demanda. Esta gente, sucedánea de la ciudad que antes se mostraba a través de sus edificios, es filmada en contrapicado. De este modo, se expresa que el dominio que antes pertenecía a George Amberson, ahora pasó a otros.
La Escena Nº 40 es la última escena en la que la propia ciudad que habitan los Ambersons muestra el estrato de la ciudad que éstos habitaron. Pero lo muestra de un modo virtual, como un pálido y fragmentado reflejo de algo que se ha quebrado y que sólo puede ser reconstruido desde un tiempo presente. Ese presente que la reconstruye es la ciudad real que sirve ahora de fondo al tránsito de Lucy y de George. La escenografía adopta el carácter de un palimpsesto sobre la cual se escriben muchas otras historias además de la de George y Lucy.
El otro estrato, en el que el mundo de George está inmerso, está poblado de seres y objetos que pasan ajenos sin reconocerlo, mundos distintos sin conjunción alguna con el mundo del joven.
Incluso, el mundo de Lucy también parece estar en disyunción con el suyo, aunque ambos caminen juntos, como tomados del brazo.
Al llegar a una esquina, George y Lucy se separan. Su casual entrevista ha finalizado en *"Un adiós para siempre"*.
En la conjunción de las dos calles se le presenta un nuevo mundo, el de la encrucijada.
George cruza en diagonal hacia el centro del encuentro. Desorientado, requerido a la vez por las cuatro direcciones posibles a seguir en la encrucijada en la que se encuentra, toma hacia la derecha, en sentido contrario al que tenía antes de encontrar a Lucy; tal es la intensidad de su desazón y de su desesperanza.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 27
Comedor de la mansión Amberson. Jack, Isabel y George discuten.

COMENTARIO

La escena se desarrolla en el interior del Comedor de la mansión Amberson. El Mayor Amberson, Isabel, su hija, Jack Amberson, George, Fanny Minafer y Eugene Morgan, el invitado, almuerzan en torno a la gran mesa del Comedor.
El tema de conversación es el advenimiento del automóvil, invento que Eugene trata de imponer en el mercado mediante la fabricación en serie del producto. El Mayor Amberson observa que la instalación de otra fábrica en la ciudad provocará la competencia con la de Morgan. George da su opinión acerca de la irrupción del automóvil en la sociedad. Lo ve como una molestia, como un invento innecesario, ante lo cual Jack reacciona reprendiéndolo y tratándolo de insensato.
A pesar de estar directamente involucrado en el juicio de George, Eugene manifiesta no estar seguro de que el automóvil signifique un verdadero progreso. Sin embargo, para evitar mantener una discusión que violente a los demás comensales, opta por retirarse de la mansión. Con él se retiran del Comedor, Fanny, Jack y el Mayor, para acompañarlo y despedirlo.
George e Isabel quedan solos, sentados en sus respectivos lugares. Isabel manifiesta su desagrado ante el comportamiento de su hijo y observa que Eugene se retiró molesto y ofendido por la afirmación de George. —*"Georgie, ¿qué has querido decir?"* —le pregunta su madre. —*"Lo que he dicho"*. —reponde George sin tapujos.
Ingenuamente, George le da a entender que su parecer es honesto, que simplemente expresó su opinión, directamente, sin dobleces y que no comprende por qué motivo pudo haber ofendido a Morgan.
En ese preciso momento, ingresa su tío Jack al Comedor, y, sin volver a tomar asiento, de pie frente a la gran estufa de leña que se encuentra sobre una de las paredes del ambiente, enciende un cigarro y continúa con la reprimenda a su sobrino, quien lo escucha de espalda y en silencio.
Para esta secuencia, Welles compone el cuadro con la figura de Jack y la de George en ambas mitades del encuadre y en planos frontales bien distantes, de modo que el muchacho aparece en plano medio y su tío en plano figura.
Al fondo, la gran estufa con el fuego encendido, y sobre la repisa un enorme reloj y un candelabro con velas.



Escena Nº 27

Es interesante notar la presencia de alguno de los objetos que componen el atrezo, especialmente el gran reloj de mesa que descansa sobre la repisa de la estufa de leña, exactamente sobre la figura de Jack.
Ya han aparecido, en otras escenas, relojes dentro de la mansión Amberson.
En la Escena Nº 16 A, durante la presentación de Lucy Morgan a George, y mientras los anfitriones saludan a los invitados a la gran fiesta en honor al joven bachiller, aparece en la Sala, sobre un mueble alto, un reloj de mesa, apenas distinguible por sobre la cabeza de los personajes.
Al comenzar la Escena Nº 16 D, Eugene Morgan anuncia a su amigo Jack Amberson que sacará a bailar a Isabel. Jack le recuerda que han pasado dieciocho años del episodio bochornoso en el que Eugene ofendió el honor de Isabel, pero agrega —*"..., pero han pasado"*.
La secuencia comienza con la toma de ambos amigos en el Salón de Baile de la mansión, frente a una estufa de leña encendida, sobre la cual un gran espejo pende de la pared y refleja el espacio fuera de campo ocupado por los invitados que danzan al son del vals. Sobre la repisa de la estufa, un reloj de mesa con forma de ánfora rococó aparece entre los dos personajes. La imagen del reloj y la banda de sonido, con el ritmo de un vals, marcan los compases estructurados y previsibles del tiempo cronológico. Pero, inmediatamente, Eugene introduce otro concepto con su alocución, el del tiempo presente como único tiempo posible. Mientras se separa de su amigo para ir al encuentro de Isabel, éste, al ver nuevamente a los cuatro amigos reunidos, dice —*¡Dios mío, los viejos tiempos han vuelto a hacer su aparición!"*, a lo que Eugene responde —*"¡Ah, los viejos tiempos! Nada de eso, no hay tiempos viejos. Cuando el tiempo ha pasado no es viejo, ha muerto. Hay que rejuvenecerse, querido Jack"*.
Al promediar la Escena Nº 17, después de discutir con su padre y mientras se dirige a su dormitorio, George es interceptado por su tía Fanny quien ha escuchado los reproches que Wilbur Minafer ha hecho a su hijo. George le pregunta entonces acerca de la intrigante conducta de su padre quien no los acompañará durante el paseo que programaron con Morgan para el día siguiente en su automóvil. La conversación que se desarrolla en el Hall del primer piso de la mansión terminará en una acalorada discusión entre Fanny y su sobrino. Antes de tomar la Galería que conduce a los dormitorios de Fanny y de Jack, precisamente en la esquina que forman la Galería y el Hall del primer piso, aparece un reloj de pie cuyas agujas marcan la medianoche.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 27
Comedor de la mansión Amberson. Jack, Isabel y George discuten.

Al comienzo de la Escena Nº 28, un gran reloj de pie se exhibe en una de las esquinas del Hall junto a la puerta que conduce al Comedor. La escena, protagonizada por Fanny y George, continuará desarrollándose en la Escalera con un movimiento envolvente que recuerda el recorrido y al sentido de las agujas del reloj.
En la escena siguiente, durante la visita de George a la casa de la Sra. Johnson, un reloj de pie deja ver su mitad superior detrás de la conmovida señora que abre la puerta de su casa para que pase el joven Minafer Amberson.
En la Escena Nº 35, otro reloj está ubicado en el tercer descanso de la Escalera.
Esta profusión de relojes, uno en cada ambiente de la mansión, además de integrar la escenografía y de contribuir a expresar con sus formas y molduras doradas el esplendor económico de la familia y su ubicación en la escala social, manifiesta uno de los temas centrales del filme, la presencia del tiempo, de su transcurrir, y del movimiento como su más característica manifestación.
El movimiento absoluto se percibe en relación al no movimiento, y el movimiento en sí se desarrolla en el espacio.
Así, el paso del tiempo sólo se advierte por el cambio de las cosas, por su movimiento y por su transformación que es una forma de movimiento. Ambos, movimiento y tiempo son dos entidades diferentes, sólo que el tiempo se percibe gracias al movimiento o la transformación de las cosas.
Dado que el paso del tiempo y el movimiento que lo expresa son el tema fundamental de la historia, el director recurre a numerosas imágenes en diferentes escenas para revelar este concepto.
Al comienzo de la Escena Nº 18, un trineo tirado por un caballo se refleja en una corriente de agua que transcurre enmarcada entre dos márgenes de nieve, inmóviles, en una toma con el cuadro absolutamente fijo. Este comienzo es muy sugestivo.
Para expresar el movimiento, Welles no se confía solamente en la corriente de agua. Sabe que una corriente de agua, como el río de Heráclito o el movimiento del fuego, puede llegar a ser no-movimiento si se lo considera en un período de tiempo más o menos largo o en un instante que fije la imagen. Entonces, sobre el movimiento del agua, refleja el movimiento del trineo que pasa. La nieve con su quietud profunda –y el propio encuadre estático que la contiene– son el marco adecuado para revelar ese doble fluir. Permite apreciar el movimiento del agua y del trineo a la vez.
Volviendo a la Escena Nº 27, además del reloj y de los dos personajes, componen la escena otros tres elementos vinculados con el fuego: un candelabro con velas no encendidas, el fuego de los leños de la gran estufa, en cuya repisa se acoda Jack Amberson, y un fósforo que Jack enciende para alumbrar su cigarro y cuya llama brillante contrasta con fuerza sobre su traje oscuro.
El fuego será el elemento clave en otra escena posterior [Escena Nº 48], en la que el Mayor Amberson medita, frente al hogar encendido que permanece fuera de campo, sobre el origen del mundo y el destino que le aguarda.
El fuego –representado por distintos objetos de la escenografía: hogar, candelabros, cerilla– el tiempo cronológico, mensurable y cíclico –representado por el reloj de mesa– se conjugan con los dos personajes –Jack y George– en un encuadre que los reúne a través de una composición equilibrada que manifiesta al espectador los temas esenciales de la historia, el tiempo y el movimiento, la transformación y la permanencia a través de la reiteración.
Así reunidos, cada objeto y cada personaje adquieren una significación especial que actualiza los mundos que cada uno representa en la historia, y recuerda al espectador, al promediar el filme, la temática que estructura el relato.
Cada objeto y cada personaje aportan la significación del mundo que encarnan a una composición de conjunto que, al manifestarlos simultáneamente, los refuerza y los renueva a la vez.
En la composición, el reloj es el objeto que comanda el grupo, como si rigiese, desde el lugar más apartado del cuadro, la acción de todos los demás componentes. Alzado por sobre la cabeza de Jack y al fondo del encuadre, su figura adquiere –por su porte y por su ubicación– una preeminencia silenciosa. El reloj marca el paso de ese tiempo que consume cada segundo de la vida de los hombres y las cosas y los precipita en la muerte.
Según los griegos, el dios del tiempo era Cronos, representado por un anciano que devoraba a sus hijos para permanecer en su trono de poder, para vivir él eternamente. Es el dios del tiempo numérico, cuantitativo, del tiempo secuencial, *cronológico*. Es el tiempo que pasa irremediablemente e irreversiblemente, y que conduce a todo y a todos al final, en tanto él permanece.
Bajo los auspicios o las exigencias de Cronos, se proyecta la vida del tiempo futuro, se establecen los objetivos y los planes de acción que una vez agotados exigen planificar nuevas estrategias.
Cronos es el tiempo vivo que pasa, es el tiempo infinito que transcurre entre contracciones cíclicas, entre un iniciarse y un finalizar para volver a iniciarse. En el reloj, cuando ha pasado toda la arena que debe pasar, esa arena que pasó ya está pronta para volver a pasar. Es el eterno retorno de lo *mismo*. Es el tiempo cronológico y sucesivo donde el *antes* se ordena al *después* bajo la condición de un presente que todo lo contiene y en el cual todo ocurre.
El reloj, con su esfera circular, representa a Cronos, el tiempo cíclico del eterno retorno. En la Escena Nº 27, el reloj sobre la chimenea hace presente ese tiempo.

Pero los griegos tenían otro tiempo llamado Aión. Aión es el dios de la eternidad que no precisa devorar nada para ser eterno. En la iconografía griega se lo representa como niño y a la vez como anciano. No exige a los hombres objetivos ni planes sino que invita a la acción por la acción misma, pues es ella la que tiene sentido en sí y de por sí. Es el dios del acontecimiento que no subsiste como tal, pues se agota en sí mismo. El acontecimiento es siempre un tiempo muerto, es un no-tiempo. el acontecimiento no tiene lugar en el tiempo puesto que él afecta las condiciones mismas de una cronología. Es no-infinito pues nunca vuelve sobre sí mismo. Es el eterno retorno de lo diferente. Es el tiempo al que hace mención Eugene Morgan en la escena del baile.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 27
Comedor de la mansión Amberson. Jack, Isabel y George discuten.

Platón define a Cronos como *"la imagen móvil de la eternidad que se mueve de acuerdo a números"*. Según él, Cronos es sólo posible en este mundo imperfecto debido a su más imperfecta cualidad, el *movimiento*.
El mundo perfecto de las ideas es anacrónico.
Por el contrario, Aión, por no ser un dios genético –no nace ni es generado– es un dios que siempre está. No tiene que comerse nada para ser eterno, simplemente da.
Sentado y opuesto al gran reloj del Comedor, en posición y actitud desafiante, de espalda para no verlo y no ser devorado por Cronos, George se yergue sólido y firme en su posición.

Sólo después de haber presenciado su discurso y haber comprobado la reacción de los demás personajes, puede comprenderse cabalmente que George está imbuido por Aión.
George defiende los principios que le inculcaron con inocencia y transparencia de niño. Son los principios que le infundieron los Ambersons, y por su candor los considera inamovibles, inalterables. Siente, ahora, que están siendo traicionados por las mismas personas que se los inculcaron. Intuye que corren el riesgo de desaparecer y de ser sustituidos por otros diferentes.
Sólo en este contexto, su conducta rebelde puede ser entendida y valorada.
Por esa razón, se asombra cuando su madre afirma que con su comportamiento ofendió a Eugene. *"¿Qué has querido decir?"* pregunta ella, como si encontrase en algún sentido oculto de la afirmación de su hijo cierto doblez, cierta soma que George no reconoce. Por eso él responde con honestidad *"Lo que he dicho"*, ni más ni menos.
Según Heráclito, Aión designa la intensidad del tiempo en la vida de los hombres.
Un destino, una duración, un movimiento no cronometrado, no sucesivo, pero intenso. Para Heráclito, la actividad de un niño es Aión.
Para él, el tiempo de la vida no es sólo una cuestión de movimiento secuencial, cuantitativo. Hay otra forma de vivir el tiempo que es la forma en que lo vive un niño y que pertenece al niño. El niño no planifica, no tiene aún objetivos para su futuro. Simplemente, vive.
Pero ese modo de sentir la vida no pertenece sólo a la niñez como un período de la propia vida. La niñez no es sólo una etapa de la vida sino una forma específica de experimentarla. La niñez es una posibilidad, una fuerza, una intensidad, más que una etapa de la vida.
George representa ese mundo, el mundo de la niñez sin edad, del comportamiento sin objetivos ni planes, la acción por la acción misma, sin una meta precisa, pero regida por valores que pertenecen a un tiempo no-cronológico y que permanecen inmutables e incorruptibles en un tiempo cronológico. De ese mundo, George será expulsado. Casi en un instante, deberá pasar a la edad adulta, deberá planificar y trabajar cuando el mundo de los Ambersons se termine.
Welles ya había presentado estos atributos de George Amberson en otras escenas anteriores pero desvinculadas unas de otras. Prepara con ello la resolución de esta secuencia a partir de la cual, y gracias a la convivencia de los mundos que antes se habían mostrado por separado y de modo fragmentario, comienza a tener otro sentido la conducta de George, conducta que hasta ahora se había manifestado como la de una persona engreída y caprichosa. A partir de esta escena, el joven Amberson es visto como un producto emergente de una familia, de una sociedad, de una cultura, de un lugar y de un tiempo histórico preciso, como una persona que proclama valores que trascienden esos parámetros y esas circunstancias.
En las Escenas Nº 11 y Nº 14, George niño y George adulto, respectivamente, corren sin rumbo preciso por las calles de la ciudad mientras capitanea un carro tirado por un caballo. Nadie sabe de dónde viene ni adónde va, ni qué está haciendo o cuál es el motivo de su prisa. Simplemente se comprende que pasa, que transita el espacio por el solo placer de transitar, de conducir, de vivir ese momento como un momento especial y privilegiado para él.
En la Escena Nº 16 B, Lucy Morgan le pregunta preocupada ante la ausencia de objetivos del muchacho, —*"¿A usted, qué le gustaría hacer?"*, a lo que George responde, —*"Me gustaría ser dueño de un yate"*.
George prefiere ser a hacer cosas. Su acción, su movimiento, se agota en el mismo acto del movimiento de ser. En la acción misma encuentra su deleite y obtiene su recompensa.
La oposición entre George y el reloj no forma parte solamente de una composición del encuadre que da marco a una discusión, sino que concreta una convivencia que se revela como coexistencia dialéctica.
Representa, fundamentalmente, una oposición de principios y de esencias que, una vez saturada, se destruye.
Sólo así puede entenderse su comportamiento frente a las palabras de su tío, su ofuscamiento y su retirada repentina de su presencia y de la de su madre.

En otra escena posterior, la Nº 35, George discute con su tía Fanny en la Escalera de la mansión sobre el comportamiento que tuvo con Eugene Morgan cuando éste vino a buscar a Isabel para dar un paseo. George pretende encarar a su madre y a su tío que se encuentran en la Biblioteca mientras éste explica a su hermana la causa de la ausencia de Eugene a la cita. Fanny se opone drásticamente a que George cumpla su propósito.
Ante la disputa, en un momento de arrebato en el que George desciende dos tramos de la Escalera para dirigirse a la Biblioteca, un reloj aparece apostado en uno de los descansos.
Nuevamente, la presencia del tiempo Cronos contamina la inocente mirada de George y suspende sus decisiones al tiempo que lo enfrenta con los intereses y los planes de su tía. Fanny, la planificadora y calculadora Fanny, paraliza la acción de su sobrino e inmoviliza sus impulsos.

MUNDOS en convivencia o mundos simultáneos (MS)

Escena Nº 27
Comedor de la mansión Amberson. Jack, Isabel y George discuten.

Los movimientos de ambos durante la disputa en la Escalera son recurrentes y compulsivos. Como una esfera de reloj que alberga el movimiento cíclico de sus agujas, la Escalera aloja los movimientos indecisos de los personajes que suben y bajan mientras impugnan mutuamente sus intenciones.

Al final de la penúltima escena filmada en la mansión, la Escena Nº 51, George resuelve sacrificar sus intereses para satisfacer los de su tía. Demuestra una vez más la calidad de su ser y el valor de sus principios.
A prueba de la vida misma, George demuestra ser incorruptible.
Significativamente, en esa escena, en señal de que Cronos ha sido finalmente derrotado por el joven Amberson, el gran reloj de pie del Hall se encuentra tapado por una gruesa tela, pronto para ser desmantelado.

El tercer dios griego vinculado al tiempo es Kairos. Es el dios de la oportunidad que solamente se percibe si se está atento mediante la observación silenciosa y desapasionada de la vida.
Es el tiempo de Jack y de Isabel.
Jack aprovecha la oportunidad, la crea, la precipita. Vive en un mundo de oportunidades. El mundo que le dio un nombre y una fortuna. Ser un Amberson.
Jack se dedica a la política, la ciencia de las oportunidades, el mundo de las coyunturas.
Después de la muerte de su hermana y de su padre, no dudará en irse de la ciudad para aprovechar la oportunidad de conseguir un nuevo empleo gracias a sus vinculaciones sociales y políticas y a su apellido. Abandonará a su cuñada y a su sobrino.
Isabel también ve la oportunidad, pero la deja perder por amor a su hijo. Por segunda vez Isabel renuncia a su propia dicha por amor a los Ambersons, y deja ir a Eugene.
Su ausencia del encuadre, en esta escena, tan solo por el instante en el que Jack reprende a su sobrino con ironía socarrona, refuerza su presencia desde el espacio fuera de campo y anticipa, desde allí, su renuncia a la felicidad.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 28
Escalera de la mansión Amberson. George y Fanny discuten.

COMENTARIO

La escena comienza en el preciso momento en que George sale del Comedor después de haber discutido con su tío y con su madre por su comportamiento con Eugene Morgan durante el almuerzo.
Su opinión generó grandes discrepancias con las de su familia y las de Eugene, lo que provocó el abrupto final de la velada y la retirada prematura del huésped que se excusó por tener que ir a atender un problema en su fábrica.
Al salir del Comedor, su tía Fanny lo espera y lo engatusa con halagos aprobatorios de su conducta. Poco a poco lo envuelve hasta revelarle secretos deshonrosos de la relación amorosa entre Isabel y Eugene.
Los objetivos de Fanny no son claros, pero obviamente no busca la armonía de la familia ni la felicidad de su cuñada con Eugene. Parecería, más bien, que utiliza a su sobrino para desencadenar un conflicto del que ella obtendrá un cierto beneficio. Sabe que George reaccionará ante sus revelaciones y se opondrá al vínculo amoroso entre Isabel y Morgan. Una vez libre Eugene, ella, Fanny Minafer, podrá intentar conquistarlo.
La escena comienza en el Hall de la mansión e inmediatamente se traslada a la Escalera por la que suben lentamente ambos personajes. Fanny delante y más arriba que George lanza palabras debidamente estudiadas de su revelación que, como señuelos arteros, atrapan poco a poco al muchacho hasta provocarle la ira.
La Escalera sirve como soporte físico y formal al desarrollo de la escena y contribuye ampliamente a reforzar el significado de las imágenes de los personajes que encarnan los mundos de Fanny y de George.
El mundo de Fanny es el mundo de la frustración, del fracaso amoroso, del sometimiento a la voluntad de su hermano y a la de los Ambersons. Su mundo es dependiente y servil, no es protagónico, no es libre. La libertad puede dársela la fortuna que no posee o el matrimonio con Eugene Morgan a quien es necesario conquistar.
El mundo de George es el de la inocencia, la franqueza, el honor y la fidelidad a una serie de valores propios de su educación.
El ascenso paulatino por la escalera, liderado por la tía Fanny, la ubica en posición ventajosa con respecto a su sobrino. Fanny está siempre unos peldaños más arriba que George, lo que parece lógico pues es la que posee el conocimiento y con ello el poder. George, siempre más abajo, es arrastrado por la intriga que genera su tía y atraído por hilos invisibles hacia el tercer descanso donde se produce la revelación final.
La escena, filmada en una sola toma, tiene por fondo dos vitrales desplegados en dos trípticos que flanquean la Escalera e introducen otros mundos silenciosos que observan, desde la luminosidad de sus imágenes, los avatares de los dos personajes.
El primero de los trípticos corresponde a una representación de las Tres Virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad.
Si bien sólo se leen en forma completa las dos primeras, "Faith" (Fe) y "Hope" (Esperanza), la tercera se infiere de la lectura de las dos últimas letras "ty" "Charity" (Caridad) y de la presencia de las dos anteriores.
El otro tríptico, que cierra el tercer peldaño más arriba que el anterior, muestra las dos primeras imágenes con sus respectivos rótulos, la Música ("Music") y la Poesía ("Poetry"). El rótulo de la tercera permanece oculto por la propia Fanny que se interpone en un momento decisivo del desenlace final de la secuencia. También aquí es necesario deducir el nombre del tercer personaje del tríptico.
Una posible solución proviene del sentido de la escena y del recurso que utiliza Fanny para atrapar a su sobrino. Fanny se vale de la locuacidad para generar el suspense que mantiene en vilo a George. Es muy posible, entonces, que el personaje que oculta Fanny sea el de la Retórica ("Rhetoric"), la tercera de las tres Musas inspiradoras de las Artes, dos de las cuales ya fueron presentadas.
Por lo tanto, se está en presencia de seis personajes inmóviles y silenciosos que contemplan, desde sus augustas posiciones, a los dos personajes humanos trabados en conflictiva relación. El tríptico de los valores o virtudes y el tríptico de los recursos, de la comunicación y de la persuasión.



Escena Nº 28 - Primer tríptico: Fe, Esperanza, Caridad

La presencia de estos personajes no es casual ni ajena al tema de la narración. Tiene un significado especial que debe ser desvelado pues representan mundos que conviven, en un determinado momento y en determinadas circunstancias, con el de los personajes.
Los seis personajes desplegados en los dos trípticos poseen una presencia significativa, individual y en conjunto. Uno frente al otro y uno a continuación del otro. Rodean los tres primeros peldaños de la Escalera. A su vez, cada tríptico se relaciona con los otros y los complementa.

MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 28
Escalera de la mansión Amberson. George y Fanny discuten.

Si se observa con atención la secuencia durante el ascenso de los dos personajes por la Escalera, a medida que Fanny revela su secreto, hay un momento en que ésta sale del cuadro por el margen derecho como consecuencia de su desplazamiento y de la detención de la cámara que permanece fija. En la mitad izquierda del encuadre, George queda solo, estacionado en los primeros escalones del segundo tramo, justo frente al primer tríptico. En ese preciso momento, desde el fuera de campo, Fanny lanza el primer señuelo a su sobrino, *"...lo que la gente murmura de tu madre..."* espeta con desafiante tono de voz, hecho que provoca la rápida reacción de George. Momentos después de desaparecer la oscura silueta de Fanny en contraluz, queda al descubierto la figura de la Caridad que permanece en el cuadro, por unos instantes, junto con la del perplejo y confundido George. Este es el primer momento privilegiado de la secuencia.



Escena Nº 28 - Primer tríptico: Fe, Esperanza, Caridad

El director provoca la pausa de George en su ascenso y la momentánea ausencia de Fanny del encuadre con una doble finalidad, aumentar la intensidad de la sentencia que ésta lanza sobre su sobrino desde el espacio fuera de campo y provocar la convivencia, aunque sea por un instante y en el mismo encuadre, de la imagen de George y de la Caridad.
Esta convivencia adquiere un fuerte significado debido a la diferente naturaleza de los mundos –uno humano y mortal, otro divino e imperecedero–, y al modo especial en que aparece la imagen del vitral en el encuadre gracias al lugar que despeja la esquiva silueta de Fanny.
La Caridad está representada por la figura de una mujer con un niño en sus brazos. En la iconografía cristiana, la Virgen y el niño Jesús. Dado que una Virtud es una propensión del ser humano para conocer y obrar bien, esta imagen se refiere al amor en su más puro estado y significado, el amor filial, el amor *ágape*, incondicional y reflexivo en el que el amante sólo tiene en cuenta el bien del ser amado pues en ese bien, y sólo en eso, tiene su recompensa.
En este contexto, la imagen de la Caridad adquiere una doble connotación. Una inmediata, propia de la secuencia en la que aparece y que se pone en movimiento a partir de las revelaciones que hace Fanny a su sobrino George. La otra, sólo se revelará a partir de la Escena Nº 51, cuando el filme se aproxime al final.
La primera expresa el amor profundo que siente George por su madre, amor que lo llevará a defender su nombre de las habladurías del pueblo hasta el extremo de impedir la consumación del amor que ella siente por Eugene Morgan.
La segunda involucra su futura relación con la tía Fanny después de la muerte de su madre y de su abuelo, cuando quede solo con ella en la mansión Amberson. Entonces, en una acto de extrema generosidad que revela la esencia misma de la Caridad, demostrará que es capaz de renunciar a su propio beneficio para procurar la felicidad de su tía.



Escena Nº 28 - Segundo tríptico: Música, Poesía, ¿Retórica?

La secuencia frente al segundo tríptico, el de las tres Musas, corresponde a la de la revelación final. Finalmente, Fanny confiesa a su sobrino el indigno secreto que ocultaba. Nunca se confirmará su veracidad, pero la palabra pronunciada por Fanny cumple el efecto deseado, poner a George en contra de la relación entre Eugene e Isabel.

MUNDOS en convivencia o mundos simultáneos (MS)

Escena Nº 28
Escalera de la mansión Amberson. George y Fanny discuten.

Sólo George podrá impedir que Morgan e Isabel prosigan con su idilio. Entonces, cuando esto ocurra, posiblemente Eugene vuelva sus ojos a Fanny.
Sin lugar a dudas, Fanny convence a su sobrino mediante la retórica con que se expresa.
El juego de intrigas y supuestos, que hábilmente maneja al involucrar a terceros, termina por precipitar la ira de George.
Sin la anuencia de las tres Virtudes Teologales, estas tres Musas inspiradoras, especialmente la Retórica, cualquier palabra mal escogida o dicha en el momento inoportuno podría conducir a la ruina el discurso de Fanny.
Fanny, desamparada por las tres Virtudes Teologales, desoye también otras virtudes básicas tales como la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza, y da rienda suelta a sus más apasionados y mezquinos impulsos.
En conjunto, las tres Musas inspiradoras del obrar artístico están gobernadas por las tres Virtudes Teologales. Solas, aquellas capacidades del intelecto y del hacer de los hombres no son nada, no arriban a buenos resultados sin la anuencia de las tres Virtudes.
Por separado, los trípticos muestran dos mundos diferentes, el mundo fundado en la creencia de Dios –de donde provienen las tres Virtudes– que es el mundo de los arquetipos y el mundo del paganismo, donde se origina la creencia de la tres Musas que encarna el mundo de lo fenomenológico. Ambos se enfrentan y se complementan a la vez.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 43
Mansión de los Ambersons. Eugene Morgan visita a Isabel Amberson.

COMENTARIO

La escena comienza con la llegada de Eugene Morgan a la mansión de los Ambersons con la finalidad de ver a Isabel que agoniza. En el Hall, al pie de la Escalera que conduce al primer piso, Eugene es interceptado por George, quien le ruega que no vea a su madre pues el médico le prescribió descansar. Eugene lo desobedece y comienza a subir la Escalera para cumplir con su propósito. Inmediatamente, es detenido por Fanny, quien reafirma lo que ha dicho George. No convencido totalmente, Eugene escucha la voz en *off* de Jack que, ubicado fuera del encuadre, ratifica la sentencia de su hermana y de su sobrino.

En ese instante, la cámara inicia un movimiento combinado de paneo desde abajo a arriba y desde la izquierda a la derecha que culmina en el preciso momento en el que Jack queda enmarcado en el centro del cuadro, de pie, en el descanso superior y opuesto a la ubicación de Eugene.

La secuencia comienza con una toma de tres personajes –Fanny, George y Eugene– pasa por una serie de tomas intermedias que registran el movimiento de la cámara y en las que aparece sólo Eugene, hasta que finalmente termina con el encuadre de éste y de Jack enfrentados y parados en niveles diferentes de la Escalera.



Escena Nº 43

Es la sentencia de Jack lo que termina por convencer a Morgan de que no debe ver a Isabel.

La toma, que permanece fija durante unos segundos mientras Jack termina de emitir su sentencia, encuadra un tercer *personaje*, una pequeña escultura de un antiguo guerrero que porta, en su erguida mano izquierda, una antorcha transformada en luminaria con múltiples focos. La estatuilla se apoya firme y desafiante, estática, pero en posición de marcha sobre el pilar de arranque del pasamano de la escalera. Todo su ímpetu parece haber quedado detenido en esa posición de dinámica actitud.

La composición del formato adquiere un sostenido equilibrio que permite superar la inestabilidad generada por el movimiento oblicuo de la cámara. A restablecer ese equilibrio, contribuye la imagen de la estatuilla, cuya presencia origina un tercer centro de interés que entra en diálogo con Jack y Eugene Morgan.



Escena Nº 43

Su presencia pujante y altanera semeja a la de Eugene que insiste denodadamente en recuperar el amor de Isabel, aunque una fuerza exterior lo ha detenido en su empresa y lo ha paralizado al pie de la Escalera.

A su vez, la estatua expresa toda la agresividad y combatividad de los poderosos que ejercen su dominio sobre los demás. Jack Amberson ha tenido la última palabra en el conflicto. Desde el balcón improvisado del descanso, en una posición notoriamente superior y aventajada con respecto a la de Eugene, ha emitido su veredicto que, como un eco servicial, la escultura parece replicar a todas voces. La pequeña estatua, que por efecto de la perspectiva y la distancia parece ser de la misma estatura que Jack Amberson, reúne en sí la esencia de los dos personajes en ese instante, el poder y la sumisión.

Ambos atributos, dominio y obediencia, se manifiestan en esta escena como se manifestaron anteriormente cuando Fanny se impuso a su sobrino, doblegándolo (Escenas Nº 28 y Nº 35), o cuando George y Lucy observaban, arrogantes y distendidos, a los invitados a la fiesta (Escena Nº 16 B). Eugene Morgan termina por obedecer. Después de escuchar atenta y respetuosamente la alocución de Jack Amberson, pasa a la acción. Cede su puesto ganado en la Escalera, y termina por retirarse de la mansión para siempre.



MUNDOS simultáneos (MS)

Escena Nº 54
Dormitorio de Isabel Amberson. George pide perdón a su madre muerta.

COMENTARIO

La escena está ubicada inmediatamente antes de que George sufra el accidente automovilístico, y después de anunciar al abogado Bronson su decisión de tomar un trabajo de alto riesgo para poder solventar los gastos de su tía Fanny.
Marca la culminación de un proceso de transformación del joven Amberson que comienza a manifestarse en la Escena Nº 44.
La secuencia se desarrolla en el interior del dormitorio de su madre, pronto para ser desmantelado, la noche antes de que George y su tía abandonen la casa para siempre.
George, de rodillas junto a la cama de Isabel, le pide perdón por haber impedido la consumación de su relación amorosa con Eugene Morgan y haberle negado el cumplimiento de su postrer deseo, ver a Eugene por última vez.
La escena no podría ser más despojada. Sólo el personaje y la cama vacía y deshecha permanecen en la penumbra del espacio vacío. Sin embargo, el cuadro está pleno de mundos diferentes que se hacen presentes al conjuro de la plegaria de George y de la profunda voz del narrador externo que reaparece.
Los recursos manejados por Welles se apoyan, por un lado, en la magra escenografía, por otro, en el movimiento de la cámara. A estos dos recursos que condicionan la imagen visual se suman los de la banda sonora, la voz del personaje que pide perdón en una conmovedora plegaria a su madre muerta, la voz del narrador extradiegético que reafirma la idea de la transformación sufrida por George y la música extradiegética cuya melodía conduce al éxtasis de la consumación de los hechos.

La escena comienza con el cuadro totalmente en negro. A partir de entonces, una silueta por un instante indescifrable comienza a percibirse. La silueta se perfila poco a poco, y se define como la de la cabeza del joven Amberson. Entonces, el espectador reconoce que la nitidez creciente de la imagen se debe a un movimiento de retroceso de la cámara que se aleja, muy lentamente, del personaje que ruega por su perdón, hincado junto a la cama desnuda.



Escena Nº 54

Así, es introducido en la escena el mundo de George Amberson que se encuentra en un punto de inflexión esencial. Su vida ha cambiado radicalmente. Una transformación profunda se ha producido en su mundo. El mundo de George Amberson es un mundo nuevo. No es un mundo que se crea, sino un mundo que se revela. Un mundo que pulsaba en su interior pero que la soberbia de los Ambersons, como una coraza, no le permitía manifestarse.
Ese nuevo mundo se desvela a través de la imagen como un segundo alumbramiento. La imagen de George surge de la oscuridad del seno materno y se perfila en el mismo lecho donde se produjo su primer alumbramiento.
El cuadro en negro y el movimiento de la cámara de lento retroceso se conjugan con la imagen de la cama de la madre para hacer presente los dos mundos diferentes, el que termina y el que comienza, y vincular los dos tiempos de cada uno.
La cama, único objeto que aún permanece en el espacio que fuera el dormitorio de sus padres, se presenta como el lugar que acoge el ciclo vital recorrido por George, nacimiento-vida-muerte-nacimiento.
Esa nueva vida que comienza en la intimidad de una mancha y se expande en el ámbito sombrío se proyecta a una nueva historia.
Con el paulatino alejamiento de la cámara, de la figura de George, la secuencia sugiere la expansión de esa nueva vida que trascendiendo los límites del espacio transformará también las vidas de los otros personajes.

ANEXO 6 Orson Welles
The Magnificent Ambersons (1942)

ENUNCIACIÓN Y PUNTOS DE VISTA

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

INTRODUCCIÓN

Las figuras de la enunciación son operaciones de producción, recursos para elaborar el enunciado.
Entre los elementos formales del texto fílmico se encuentran aquéllos que están en relación directa con el lenguaje cinematográfico: la enunciación y punto de vista, el tiempo cinematográfico y las relaciones entre personajes y entre personajes y objetos del atrezo (este último ítem analizado, parcialmente, bajo el nombre de mundos en convivencia).
Dado que con lo único que cuenta el investigador es con el enunciado, es a partir de él que tiene que construir la instancia de la enunciación y las figuras con las que aparece en el enunciado.

La instancia preparatoria o previa a la enunciación es una etapa de *planificación* en la que el *creador-enunciador* del enunciado selecciona y combina lo seleccionado para realizar su discurso.

En todo enunciado, existe una dimensión del *relato* y una dimensión del *discurso*.
Los actantes del relato pertenecen a la diégesis (también llamada intradiégesis).
En la dimensión del discurso los actantes no pertenecen a la diégesis sino a la extradiégesis. Éstos son: la narración y música extradiegéticas, los planos, los ángulos y los movimientos de la cámara, los efectos de iluminación, la composición del encuadre y los efectos de montaje. A todos ellos se les puede denominar *figuras de la enunciación cinematográfica*.
El conocimiento del espectador puede provenir de la información que se da a través del relato –saber enuncivo– o del que proviene a través del discurso –saber enunciativo– .

De la interrelación entre el enunciador (Orson Welles, en este análisis) y el enunciatario (espectador) surgen las distintas alternativas de ubicación del punto de vista.

Si bien el filme es un discurso integral, un enunciado complejo, su análisis exige el estudio, por separado, de los diferentes ítem. De otro modo, resulta imposible determinar las características de los recursos con los que el creador se manejó para elaborar un producto significante dirigido a un espectador, y por medio del cual el enunciador desea comunicar algo al espectador.

El análisis de la enunciación y del punto de vista se realizará sobre tres fragmentos o etapas sucesivos del filme y a través del estudio de los movimientos y ángulos de la cámara, la composición del encuadre, los efectos del montaje y de iluminación.

La primera etapa se extiende desde el comienzo del filme hasta la primera escena de la fiesta en honor a George Amberson (desde la Escena Nº 1 a la Escena Nº 16A).
En esta etapa se produce la aproximación a la intimidad de la familia Amberson paralelamente al desplazamiento desde el espacio exterior hacia el espacio interior de la mansión Amberson, es decir, hacia su intimidad.

La segunda etapa se extiende desde la escena del baile (Escena Nº 16A), ya instalados en el interior de la mansión, hasta el momento en que ésta es abandonada por sus habitantes (Escena Nº 54).

La tercera corresponde al fragmento que se desarrolla desde el accidente de George Amberson hasta el final del filme (desde la Escena Nº 55 hasta la Escena Nº 57).

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 1 a Nº 16A

COMENTARIO

En esta primera etapa, se plantean tres temas que articulan todo el filme. Por una parte, la magnificencia de los Ambersons, una familia de una ciudad del oeste medio de los Estados Unidos de Norteamérica que ostenta su poderío desde 1873, año en que el Mayor Amberson consolidó una fortuna considerable.
Por otra parte, el amor frustrado de la única hija del Mayor –Isabel Amberson– por Eugene Morgan, su casamiento convencional con un buen hombre, aunque mediocre –Wilbur Minafer– a quien supuestamente no ama, y el nacimiento de un hijo –George Minafer Amberson–, en quien deposita todo su amor.
Paralelamente, de una manera jocosa y a la vez nostálgica, se presenta el entorno socio-cultural en el que está inmersa la familia Amberson, un mundo en transformación que parece estar transitando por un período crítico y de profundos cambios.
Los tres temas se presentan claramente en esta primera parte y quedan prontos para evolucionar y relacionarse durante el resto del filme.

En esta primera etapa, es interesante analizar cómo el director Orson Welles define el discurso cinematográfico mediante el manejo de figuras discursivas de la enunciación para aproximar al espectador a la situación *actualizada* de esos temas.
Para ello, conjuga recursos relativos a la cámara –movimientos, acercamientos, angulaciones– figuras sintagmáticas y figuras enunciativas del relato.
Todo el trabajo de esta primera parte tiene por objetivo hacer llegar al enunciatario al centro temático de la historia, lo que conseguirá recién en la Escena Nº 16 A, a los diez minutos reales de haber comenzado el filme, el equivalente a cuarenta años transcurridos de la historia. Ésta comienza en 1873, año en el que el Mayor Amberson cimentó su fortuna y la familia adquirió la consecuente magnificencia y el reconocido poderío en la ciudad.
La aproximación y el acceso final al centro temático se realiza en tramos de acercamiento espacial y temporal al *lugar* donde está emplazada la figura que representa ese centro temático, las tres generaciones Amberson reunidas.
El director dilata el ingreso a la mansión y posterga, intencionalmente, el acceso al espacio interior por parte del espectador. Esa dilación en el tiempo es acompañada de una lenta aproximación en el espacio.
Las quince primeras escenas se juegan en el exterior de la mansión, en espacios mediatos e inmediatos, desde donde se la observa y desde donde se anhela ingresar, pero a cuyo interior nunca se accede.
El proceso de aproximación espacial conduce a la cámara desde una posición de lejanía (exterioridad) hasta una posición de cercanía creciente (interioridad) a la que se arriba en dos intentos frustrados de acceso que terminan en el Porche de la mansión, pero que no consiguen traspasar siquiera el Vestíbulo.

El proceso de aproximación es asaz complejo y durante su transcurso el intercambio de diferentes tipos de enunciantes permite que el acercamiento temporal y espacial coincida con la entrada del espectador/enunciatario en la diégesis.
Después de los dos fotogramas iniciales, uno con el nombre del productor del filme –Orson Welles– y el segundo con el nombre del filme –The Magnificent Ambersons– y su fuente de inspiración –la novela de Booth Tarkington– en letras outline blancas sobre fondo negro, y tras un fundido del último título que transcurre en silencio absoluto, el cuadro queda totalmente en negro. Inmediatamente, la voz de un narrador extradiegético –la voz del propio Welles– comienza con la explicación del origen de la fortuna de los Ambersons, —*"La magnificencia de los Ambersons comenzó en 1873. Su esplendor perduró a todo lo largo de los años en que vieron sus tierras extenderse…"*.— Junto con la voz del narrador también surge, desde la profunda oscuridad de la pantalla, la melodía nostálgica de un piano, el vals *Toujours ou jamais*, de Emile Waldteufel. Recién cuando el narrador pronuncia la palabra *vieron* aparece la imagen frontal de un chalet y un tranvía tirado por caballos. Así se instaura el comienzo de la historia dentro del filme.
La aparición de la voz antes de la imagen visual, que surge poco después de ver en los créditos el nombre de Welles, no deja lugar a dudas de quién es el enunciante y, en definitiva, el creador del filme que cede, al narrador externo, el comienzo de la narración.
Welles, creador del filme, cede su voz a un narrador extradiegético omnisciente. Él sabe lo que ha ocurrido, cuándo comenzó la magnificencia de los Ambersons, cómo y dónde se extendió su poder, al extremo de ser considerados los verdaderos fundadores de la ciudad.

Al ser el primer informante para el espectador, el primer proveedor de conocimiento sobre la historia, aún anterior a lo que la imagen visual pueda dar a conocer o informar, el narrador se instala en el enunciado como antecesor de todo lo que en él ocurra, se escuche y se vea. Este recurso aumenta y fortalece su capacidad de persuasión y da consistencia a todo lo que diga en adelante. Permite, además, realizar el primer pasaje del creador-enunciante al enunciado.
Inmediatamente, el narrador pasa a describir los hábitos de ese tiempo y lugar, el cambio apresurado de la moda y de las costumbres. Emite su juicio acerca del tiempo y del uso que los habitantes de esa ciudad de ensueño hacían de él. —*"Por aquellos días sobraba tiempo para todo, tiempo para patinar en trineo, para bailes, para asambleas y para cotilleos; y para celebrar las fiestas del Año Nuevo…"*.—
Pasa entonces, a narrar el episodio en el que una muchacha bonita es ofendida por el comportamiento irresponsable de su joven amante cuando éste, junto con un grupo de amigos, cae borracho sobre el contrabajo que portaba mientras intenta ofrecerle una serenata, una noche de verano.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 1 a Nº 16A

Mediante el corte y el montaje se pasa a una escena en la que el joven amante, a la mañana siguiente a la noche de la frustrada serenata, sale de su casa elegantemente vestido para ir a visitar a su amada. Llega a la gran mansión donde ella vive y es, en ese momento, en el que el narrador omnisciente anuncia que ese edificio que aparece al fondo del cuadro, al que se dispone entrar el joven elegante, es la mansión de los Ambersons.
Apenas antes de traspasar el portal, con un simpático gesto presumido, el caballero saluda, mientras se quita el sombrero, a algún vecino fuera del encuadre o a la propia cámara, tal vez, al propio espectador. Marca, con este gesto, el final de una etapa y el comienzo de otra. Pero, inmediatamente, el espectador advierte que a quienes está dirigido el saludo es a un conjunto de vecinos que aparece en la escena siguiente, ubicados frente a la mansión, mientras comentan acerca de sus características.
El saludo de Eugene Morgan, entonces, es un modo de introducir a este grupo de personajes en el relato y asignarle un lugar en la diégesis.
Luego de encaminarse hacia el Porche de la mansión y llamar a la puerta, Eugene Morgan recibe de parte del mayordomo la noticia de que Isabel no está en la casa.
Al otro día, con un ramo de flores en sus manos, insiste en su intento. Llega a la mansión en su improvisado y precario automóvil –su "carro sin caballos"– . Al igual que en el día anterior, el caballero es interceptado por el mayordomo, quien le comunica que Isabel no se encuentra disponible *"para él"*.
En estas dos breves escenas (Escenas Nº 6 y Nº 7) se introduce, por primera vez, el diálogo intradiegético.
Mientras se encamina hacia la mansión de Isabel Amberson a través del portal y el jardín, un grupo de vecinos, ubicados enfrente de la mansión y partícipes de la visita de Morgan, comenta ciertos atributos de la construcción, y manifiesta la admiración que toda la ciudad siente por este edificio, el costo de su carpintería, el confort que le brinda la instalación de agua fría y caliente en todos los niveles y la existencia de *"lavabos fijos en todos los dormitorios"*.
Inmediatamente después de ser rechazado por segunda vez y mientras se aleja de la mansión, el grupo de ciudadanos retoma sus comentarios, ahora sobre la relación entre Isabel y Eugene y sobre el desgraciado episodio de la noche de la serenata. Una de las mujeres del grupo sostiene que a pesar de haberlo rechazado, Isabel continúa enamorada de Eugene.
Con sus comentarios, el mismo grupo de ciudadanos emite juicios sobre Isabel Amberson, su belleza, su gracia y su nueva relación amorosa con Wilbur Minafer, mientras la cámara la toma con su novio al salir de un comercio de la ciudad en el preciso momento en que llega el desolado Eugene Morgan en su automóvil (Escena Nº 8).

Un estudio especial merece este grupo de ciudadanos que comenta sobre los acontecimientos vinculados a la familia Amberson y concede más información sobre detalles íntimos de la mansión. El grupo de vecinos encarna uno de los atributos de la sociedad de aquel tiempo al que nos traslada el narrador externo, el cotilleo.
Seguramente, los ciudadanos y vecinos de los Ambersons harían comentarios acerca de la familia más importante de la ciudad y vivirían pendientes de sus vidas. No obstante, parece poco probable que el grupo se reuniese frente a la mansión, en la calle y a la vista de todos, para emitir abiertamente sus comentarios.
La figura que utiliza Welles en este caso se asemeja, más bien, a la del Coro del teatro griego. Este grupo de personajes presenta el contexto y resume los acontecimientos más importantes con la finalidad de instruir al espectador. A la vez, al realizar comentarios sobre los temas y sobre la conducta de los personajes principales, condiciona su opinión. Dado que el espectador aún no tiene formado su parecer, los comentarios del grupo también inducen su reacción ante lo que se representa. Servirán como referencia para que éste los coteje con su parecer al final del filme y pueda juzgar la conducta de cada personaje.

Por la forma con que está presentado, este grupo es una figura que parecería estar entre la diégesis y la extradiégesis.
Efectivamente, habría que preguntarse a qué nivel narrativo pertenece. Por su extraña apariencia –localización del grupo en medio de la calle– se supone que pertenece a la extradiégesis que, como el narrador externo, aporta más información de la que el espectador puede ver a través de la diégesis. Pero, por la directa relación de sus comentarios con la conducta de los personajes de la historia que además tiene enfrente suyo se diría que pertenece al nivel narrativo de la intradiégesis.
Hay otros detalles que permiten sostener esta hipótesis.
Además de ser saludados por Eugene Morgan –no obstante el grupo esté en el espacio fuera de campo y no sea visto por el espectador por efecto del montaje– este grupo es el que aparece inmediatamente después del saludo de Morgan, lo que hace suponer que a él está dirigido ese saludo. Entre los integrantes del grupo puede reconocerse a Fanny Minafer, la hermana de Wilbur Minafer y supuestamente, quien divulga los secretos de la mansión Amberson entre los vecinos chismosos. Pero el espectador aún no lo sabe pues hasta ese momento no le ha sido presentado el personaje de Fanny, por lo que le atribuye cualidades similares a las del narrador extradiegético.

Welles utiliza esta figura durante las primeras escenas de la primera parte como recurso para introducir paulatinamente al espectador en la intradiégesis, primero a través del narrador extradiegético y luego por medio de este grupo que mantiene cierta ambigüedad con respecto al nivel narrativo en el que se encuentra.
Pero el pasaje a la intradiégesis, si bien es gradual, también es alternado, pues el narrador externo reaparece otras veces en esta primera parte hasta desaparecer por completo en la segunda parte, después de la primera toma de la Escena Nº 16 A.
Por lo tanto, en esta primera parte del filme, conviven, por lo menos, dos niveles narrativos, el extradiegético y el intradiegético.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 1 a Nº 16A

A continuación, el comentario de los ciudadanos, ahora encarnados por un caballero en la barbería y por una dama en lo de la modista, se centra en la personalidad de Wilbur Minafer y en el casamiento de éste con Isabel Amberson (Escenas Nº 9 y Nº 10a). Finaliza esta presentación con la profecía que pronuncia la dama acerca de la conducta de Isabel, quien por no amar a Wilbur, su futuro marido, malcriará a todos sus hijos a quienes les dará todo su amor.

Si bien en estas dos escenas los personajes brindan información sobre otros personajes, aquéllos parecen pertenecer a la intradiégesis, pues sus comentarios se hacen en ámbitos en los que habitualmente se producen estos episodios, en la barbería y en lo de la modista.

La Escena Nº 11 se abre con la imagen de un carro tirado por un caballo y conducido por un niño que se aproxima a gran velocidad desde el fondo del encuadre. Nuevamente, la voz del narrador externo y omnisciente informa al espectador que la profecía se cumplió en parte y que Wilbur e Isabel han tenido sólo un hijo. El juicio del narrador sobre la conducta del niño es confirmada por la de algunos vecinos, quienes, al ver pasar el carro conducido por el arrogante George Minafer Amberson, expresan su deseo de verle humillado algún día (Escena Nº 11a).

La Escena Nº 12 relata la pelea de George con el hijo del Pastor originada por las burlas que el muchacho profiere al joven Amberson.

La Escena Nº 13 muestra la amonestación que el niño recibe de sus padres, en presencia de su abuelo, por su insolente comportamiento.

La Escena Nº 14 registra el comentario que tres ciudadanos hacen de la conducta reprochable de George y de su esperanza de que la Escuela modere su comportamiento.

La Escena Nº 15 muestra a un George ya mayor, después de haber transcurrido unos diez años desde su última aparición, mientras conduce un carro tirado por un caballo, con los mismos bríos y la misma insolencia con que lo hacía cuando era niño.

Nuevamente, la voz del narrador extradiegético confirma que el Colegio no logró cambiar la personalidad rebelde del muchacho.

En la escena siguiente, aparece la mansión Amberson una noche de diciembre, próxima a la Navidad.

La voz del narrador omnisciente ubica al espectador en el tiempo y en el espacio y le informa que esa noche se realizará un baile en honor al joven Amberson. Confirma su calidad de narrador omnisciente (que todo lo ve y que todo lo sabe) y se adelanta en el tiempo para concluir que fue el último baile que se realizó en la mansión, baile del que todo el mundo habló durante mucho tiempo.

La Escena Nº 16 A comienza con las imágenes de Eugene Morgan y de su hija Lucy mientras acceden a la mansión Amberson como invitados a la velada ofrecida en honor a George.

Niveles narrativos

Concluyendo, en esta primera parte del filme, pueden ser detectados tres niveles narrativos.

En la banda sonora, un *narrador extradiegético* –la voz del propoio Welles– omnisciente, se constituye como la principal fuente de información de saber para el espectador, pues surge antes de la propia imagen visual.

Por ser omnisciente, sabe todo lo ocurrido y lo que ocurrirá, lo que hacen y lo que piensan los personajes, maneja el tiempo y elide tramos de la historia. De ese modo, abrevia la presentación, tanto en el tiempo como en el espacio. Finalmente, lleva al espectador hasta el umbral de la mansión Amberson. La imagen visual apoya el mensaje del narrador y lo complementa.

En la Escena Nº 6, la voz del narrador extradiegético se combina con otras voces, la de un grupo de personas que adquiere un rol similar al del *coro* en el teatro griego. Este coro plantea y comenta los temas principales, presenta el contexto y resume las situaciones para ayudar al espectador a comprender los sucesos.

El coro se vincula con el narrador omnisciente y con el espectador. Al primero lo complementa, aunque no lo sustituye. Cumple una función similar de informante pues conoce más de la historia que el incipiente espectador.

Con el espectador se vincula, no sólo al informarlo, sino también al predisponer su juicio con respecto a la conducta de los personajes que se perfilan poco a poco. George es presentado como un niño rebelde, orgulloso y despectivo, lo que confirma, en parte, sus actos y sus diálogos. El odio que sienten los integrantes de ese coro por el niño es transmitido al espectador, así como la envidia hacia la magnificencia y el poderío de los Ambersons.

El coro representa a los ciudadanos del pueblo en el que habitan los Ambersons, está integrado por un grupo de personas anónimas para el espectador, pero encarnados por actores que representarán los personajes más destacados de la historia.

Así, es posible distinguir de entre las personas que lo componen a Fanny Minafer, la tía de George, a Roger Bronson, el abogado amigo de los Ambersons, a la dama cliente de la modista, a la propia señora Johnson, quien protagonizará un tenso episodio con George Amberson en la Escena Nº 29.

Ahora, estos integrantes del coro personifican *tipos* que representan cualidades o atributos de la sociedad que entrarán en juego durante el relato –el cotilleo, los prejuicios, el consumo, la envidia, la hipocresía– a los que George deberá enfrentarse constantemente. Del mismo modo, en las escenas en las que se muestra el rápido cambio de la moda, los seres anónimos que se prestan para ilustrar la idea, son los mismos actores que encarnarán los personajes de la historia. Entre ellos es posible distinguir a Eugene Morgan mientras se prueba las últimas prendas que dicta la moda, a Isabel Amberson mientras pasea en un bote con su novio Wilbur Minafer, o al Mayor Amberson que luce un sombrero "tubo de chimenea", característico de la época. También ellos son estereotipos; Eugene Morgan representa la innovación, encarna el espíritu siempre atento a lo nuevo y a los cambios; Isabel Amberson, la abnegada y romántica amante que se debate entre lo que la sociedad le impone y el verdadero amor; el Mayor Amberson, cuyo sombrero "tubo de chimenea" es derribado por una bola de nieve, representa la tradición a punto de ser derrocada por la insolencia de un ser anónimo que no aparece en el cuadro.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 1 a Nº 16A

Si se considera la persona que informa al espectador de los acontecimientos ocurridos, este periplo de 16 escenas podría graficarse como sigue. Tres planos narrativos pueden ser definidos: 1_ el correspondiente al narrador extradiegético omnisciente (NEO), 2_ el del grupo de ciudadanos o coro (C), ubicado entre la extradiégesis y la intradiégesis y 3_ el de los personajes (P) de la diégesis.

Nivel narrativo	1ª parte	2ª parte	3ª parte
NEO escenas	**1 2 3 4 5 6** 11 15 **16**	48 53 54	
C escenas	**6 7 8** 11 14	20	
P escenas	**6 7** 9 **10** 11 12 **13**	**16A** 16B 16C 16D 16E 17 18 19 21 …. ……	55 56 57

Si se observa el gráfico, se puede apreciar el modo particular a través del cual el enunciador introduce al enunciatario/espectador en la intradiégesis.

Desde un plano absolutamente extradiegético, que corresponde a la información dada por el narrador omnisciente, se pasa al plano intradiegético (o de la diégesis) recién en la Escena Nº 6, en la que se manifiesta el primer diálogo entre Eugene Morgan y Sam, el mayordomo de los Ambersons.

El pasaje del primer enunciante –el creador Orson Welles– al segundo enunciante –el narrador externo– se produce con la imagen en negro, después de los dos primeros fotogramas con los créditos.

Hay un nivel *intermedio* que no es totalmente intradiegético ni extradiegético que corresponde a las intervenciones de lo que, en este trabajo, se denomina *coro*. Como se expresara anteriormente, es difícil imaginar un grupo de vecinos ubicados frente a la casa de los Ambersons reunidos exclusivamente para comentar acerca de las características de la mansión y de las peculiaridades del comportamiento de los personajes. Parecería, más bien, que este grupo de seres funciona como sucedáneo del narrador omnisciente.

Pero están en el espacio y en el tiempo de la historia, de la diégesis, con cuerpo y atuendos de la época y en lugares reconocibles por el espectador, iluminados por el mismo sol que alumbra a los personajes, a los espacios y a los objetos de la historia. Ambas situaciones hacen que se vean pertenecientes a un nivel intermedio, ni totalmente extradiegético ni totalmente intradiegético.

Un recurso del enunciante para introducir, poco a poco, en la historia, al espectador.

Esta paulatina inmersión en la diégesis, a través de una alternada intervención de diferentes narradores, está apoyada por el carácter de los personajes que han aparecido hasta la Escena Nº 6. Como se expresara anteriormente, los actores no encarnan todavía ningún personaje concreto sino, más bien, *tipos*, modelos que condensan atributos de la personalidad que desarrollarán, más adelante, los verdaderos personajes de la historia.

Todavía, estos tipos no pertenecen a la historia sino a un tiempo pretérito de la historia que la antecede y la prepara. Podría decirse también que estos *tipos-personajes* no pertenecen al tiempo cronológico sino que están en el tiempo *de siempre*, perduran en él mientras que integran una escala axiológica que lo atraviesa. Son verdaderos arquetipos.

La sucesión de pasajes de un nivel de narradores a otro muestra en qué medida el enunciador prescinde, paulatinamente, de la intervención del narrador omnisciente y del coro hasta hacerlos desaparecer por completo a partir de la Escena Nº 16. Sólo serán retomados, ocasionalmente, el coro, en la Escena Nº 20, y el narrador omnisciente, en las Escenas Nº 48, Nº 53 y Nº 54.

Paralelamente, el enunciador introduce el diálogo entre los personajes de la historia a partir de la Escena Nº 6. Con anterioridad, todo se había desarrollado en un silencio intradiegético.

La totalidad de este lapso, desde el comienzo del filme hasta la Escena Nº 16 A, pertenece al tiempo pasado. La voz del narrador extradiegético y del propio coro dan a las escenas el tono de un tiempo transcurrido que se manifiesta como un tiempo irrecuperable, totalmente perdido. A ello contribuye el tono de voz del narrador, lo nostálgico de su estilo y el conocimiento histórico que posee de los hechos. La música extradiegética, una melodía recurrente tocada en piano y que parece provenir de una caja de música que se abre junto con el inicio de la voz del narrador, refuerza la noción de un tiempo pasado, muy querido y valorado. Todo este tramo podría ser considerado, también, por su carácter de tiempo pasado, como un flash-back, un *racconto* que preludia la historia y la introduce. En ese caso, todo este tramo pertenecería al nivel de la metadiégesis.

Durante toda esta etapa preparatoria, el espectador no ha podido ingresar a la mansión de los Ambersons. La ha rondado, fisgado a través de las imágenes y de los comentarios, se aproximó y fue rechazado en dos oportunidades, todo lo cual acrecentó sus ansias por ingresar. Finalmente, ese ingreso es concedido en el comienzo de la Escena Nº 16 A.

Pero es un ingreso a hurtadillas, detrás de los Morgans, una fría noche de invierno próxima a la Navidad.

El inicio de la Escena Nº 16 A –el acceso de los Morgans a la mansión Amberson– marca un nuevo comienzo.

Para reconocerlo, es necesario analizar la secuencia en la que Eugene Morgan y su hija Lucy ingresan al Hall de la mansión después de atravesar el Porche y el Vestíbulo. La secuencia comienza con una imagen irreconocible, una mancha informe que, inmediatamente, se perfila como la de una figura de espaldas. Un gran bulto movido por el viento helado del invierno se define como la capa de una dama que avanza del brazo de un caballero. La cámara los sigue a una velocidad menor que la de la pareja lo que provoca que ésta se aleje paulatinamente del cuadro, hecho que facilita la definición de la imagen.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 1 a Nº 16A

El comienzo de la escena Nº 16 A es similar al comienzo del filme. De la oscuridad se pasa a la voz, y de la voz del narrador a la imagen visual. Aquí, la mancha que inunda la totalidad del cuadro y se conforma en la capa de Lucy Morgan surge de la nada, acompañada por el silbido del viento que parece empujar a los personajes en su entrada al Hall.
El espectador está en presencia de un nuevo comienzo.
En efecto, la escena marca el final de la etapa introductoria, en tiempo pretérito, y el comienzo de una segunda etapa, en tiempo presente. El espectador arriba, entonces, a la *diègesis plena* que hasta ahora se había insinuado como un juego entre el plano enunciativo y el plano enuncivo.



Escena Nº 16 Ab

Si la Escena Nº 1 es fundadora del nivel enunciativo, la Escena Nº 16 A lo es del nivel enuncivo, de lo *diegético* o de lo *genuinamente diegético, del tiempo presente de la diègesis*. El narrador extradiegético termina su discurso y *sale de escena*, deposita al espectador en la historia misma —*"Habían repartido invitaciones para un baile en su honor. Y ese fastuoso acontecimiento fue el último de los grandes bailes que se recordaban y del que todo el mundo tuvo que hablar"*. El narrador habla, desde el presente, de un tiempo pasado, lo que transforma a esta diègesis en una aparente metadiègesis. Todo el filme es una metadiègesis, una historia dentro de otra historia, desde el lugar que ocupa el narrador extradiegético. Ese lugar pretende ser el de la realidad y no el de la ficción.

La llegada de los Morgans está precedida por una panorámica nocturna de la mansión Amberson iluminada. Todavía, en esta toma, la voz del narrador omnisciente se hace sentir para explicar los motivos de la fiesta que dan los Ambersons. Inmediatamente, el silencio, sólo se siente el sonido del viento. En el cuadro fílmico, surge una imagen indescifrable que proviene del espacio fuera de campo y que, desde ese espacio, comienza a definirse lentamente. A medida que la imagen entra en el cuadro y se define, se *ingresa a la diègesis*. Mientras que todos los acontecimientos anteriores a la llegada de los Morgans son, para el espectador, pasado rememorado y elidido gracias a la intervención de un narrador extradiegético y de un *coro* que lo complementa y que intermedia la extradiègesis y la intradiègesis, el acceso de los Morgans es presente inaugurado. Pero un presente dentro de la historia que se narra.
La escena y los recursos manejados por Welles –tanto los que pertenecen al plano de la enunciación (del discurso) como los del plano de la historia– para conseguir el efecto de un nuevo comienzo, ahora en el tiempo presente de la historia misma, adquieren una relevancia destacada en el contexto del filme pues generan una *imagen* de profunda pregnancia expresiva cargada de fuertes contenidos. La imagen condensa tiempo y espacio significantes. Tiempo presente y espacio hasta entonces prohibido, finalmente traspuesto.

En el plano de la historia, la secuencia es un recurso para expresar un punto de inflexión en la línea de la vida de los Ambersons pues la escena está cargada de un fuerte contenido metafórico y profético.
Con los Morgans, llegan dos nuevos invitados a la fiesta en honor a George Minafer, pero llegan, también, los nuevos tiempos al seno de la poderosa familia Amberson, tiempos de renovación que conmoverán las conductas de todos los personajes involucrados, especialmente, de aquéllos que habitan la mansión. Así como se conmueven las lámparas colgantes del gran Hall por efecto de la ráfaga invernal que entra, junto con ellos, cuando les son abiertas las puertas del Vestíbulo, los Morgans conmoverán las vidas de los Ambersons, transformándolas radicalmente.

En el plano del discurso, los recursos –las figuras de la enunciación cinematográfica– que maneja Welles son por demás significativos y descansan, especialmente, en el movimiento de la cámara, la angulación, el fundido de la imagen y los planos de los personajes que acceden. También, es por ello que a partir de esta escena, adquiere mayor significación el metarrelato de la cámara. Hasta este momento y por efecto de esos recursos, el espectador se mantuvo pasivo y estático –atento escucha del narrador omnisciente y del grupo de ciudadanos–, un observador sorprendido ante el despliegue visual con que se lo informa en los escasos primeros diez minutos del filme. En ese breve lapso de tiempo, se le instruye sobre los primeros cuarenta años de la historia de la magnificencia de la familia Amberson. A partir de esta secuencia –el acceso de los Morgans a la mansión– se transforma en espectador activo y en observador migratorio que escudriñará los rincones de la mansión y de la vida de los personajes. Al él, le será permitido asistir a la intimidad de los Ambersons y presenciar los principales eventos que ocurran en la mansión. Desde una posición de observador externo y ajeno, pasará a ocupar el lugar de observador interno, profundamente involucrado con los avatares de los personajes.
En efecto, durante toda la etapa preparatoria –desde la Escena Nº 1 a la Nº 16A– las figuras discursivas con relación al movimiento de la cámara se caracterizan por la casi ausencia de movimientos, excepto algunos paneos que la cámara realiza desde puntos fijos en el espacio.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 1 a Nº 16A

Por efecto del travelling de avance que la cámara ejecuta mientras sigue, muy próxima, a los Morgans y entra con ellos a la mansión, el espectador adquiere movilidad. Junto con los Morgans, entra al Hall. Posteriormente, se desplazará por todo el interior, embelesado ante tanta fastuosidad.
La misma Lucy Morgan y su padre lo transportarán desde el fuera de campo, donde se encontraba hasta ahora, al interior del Hall al que ambos ingresan. Como un invitado más, acudirá a recibir a Eugene Morgan y presenciar su postergado y anhelado encuentro con Isabel Amberson.

En verdad, Welles repite el movimiento de travelling de avance de la cámara, ahora desde el interior del Hall y en sentido opuesto al de la escena inmediata anterior, pero sobre el mismo eje (Escenas Nº 16 Ab y Nº 16 Ac). De este modo sutil y sinuoso, altamente elaborado, el realizador hace partícipe al espectador del momento crucial del encuentro de Isabel Amberson y Eugene Morgan, pospuesto durante veinte años.
El camino que le hace recorrer a Morgan, tiene tres escalas. Desde la condición de extranjero recién llegado a la ciudad, pasa a ciudadano contemplativo de los Ambersons. Desde allí, le concede el acceso a la mansión e, inmediatamente, por obra de un corte brusco y un cambio de lugar en el espacio, lo transforma en uno de ellos. Desde la disyunción absoluta del comienzo, lo transporta a la plena conjunción con la figura que representa el centro temático del filme instalado en el baricentro de la planta principal de la mansión. Allí, de pie, las tres generaciones de Amberson saludan cortésmente a sus invitados.
El Mayor Amberson es quien creó la fortuna de la familia y la hizo dueña de la ciudad, su figura ya pertenece al pasado. Su imperio, gestado en ese tiempo pretérito, ha comenzado a declinar y se aproxima al ocaso. George Minafer, su nieto, es la nueva generación, la que representa el tiempo futuro, el porvenir. Isabel, madre e hija a la vez, es la generación del presente, escindida entre el pasado y el futuro. Permanecerá atrapada por las convenciones de su clase y de su condición familiar y no podrá aspirar a la vida futura plena y feliz que reclaman sus más profundos deseos.
Ese tríptico de antología se desarmará poco a poco, y sólo será Isabel quien permanezca, de pie, en su posición de anfitriona sacrificada cuando el Mayor se marche para reunirse a un grupo de invitados y a George le sea presentada Lucy Morgan, con quien iniciará un recorrido por la mansión y por la vida.
Pero antes del encuentro con los Ambersons, el espectador, transportado por la cámara, tendrá que sortear otros obstáculos. En su recorrido hacia el grupo, una infinidad de invitados ataviados para la fiesta se cruzan por delante del cuadro mientras entran y salen desde y hacia ambos márgenes. Poco antes de la conjunción definitiva, el último de los amigos del Mayor en presentarse sale del cuadro después de su saludo y atraviesa en diagonal el espacio que media entre éste y los personajes que están de pie.
Si el centro de la escena, hacia el cual se dirige el espectador con los ojos de la cámara, es el núcleo conformado por los Ambersons, Welles se encarga muy bien de expresar el espacio que media entre aquél y éstos a través del recurso del pasaje azaroso entre otros invitados.
Con esta estrategia, también consigue incrementar la inquietud y el anhelo del espectador por llegar a la meta. Éste experimenta ese cruce de personas como un impedimento en su desplazamiento de aproximación, además de percibir el desvanecimiento alternativo de los Ambersons y de Eugene Morgan que quedan ocultos por los cuerpos que se cruzan.
Como si estos recursos no fueran suficientes, el enunciador posterga la llegada de Eugene y el saludo a Isabel. Efectivamente, Morgan debe disminuir su paso mientras espera que el último invitado en saludar a los Ambersons gaste una broma a George y se separe del grupo dejándolo libre.
Finalmente, Eugene consigue saludar a Isabel y tomarle la mano. En ese preciso momento, el *travelling* de avance de la cámara se detiene frente a ambos. Para mostrar las expresiones del amor que aún perdura entre los dos antiguos amantes, Welles recurre a tomas breves con la cámara fija en plano medio corto o primer plano. Recién entonces, la imagen de ambos personajes luce diáfana.
El espectador se aproxima a ellos y a sus sentimientos, mientras asiste, alternativamente, a las miradas y a las palabras que ambos se intercambian. Los primeros planos son muy significativos, pues los personajes dicen más con sus miradas que con sus palabras.

Angulación

Otros recursos manejados por Welles, conjuntamente con el movimiento de la cámara, es el ángulo con el que ésta realiza la toma y el manejo de los diferentes planos. Todos ellos contribuyen a determinar el punto de vista en cada escena y en la secuencia. El picado y el contrapicado o el ángulo normal correspondiente al cuadro vertical colaboran para crear determinados climas y enfatizar algunas emociones y sentimientos específicos que son transmitidos por la imagen al espectador.
En esta etapa, predominan las tomas efectuadas con ángulos en contrapicado. A este ángulo se le asignan sentidos tales como la soberbia, la exaltación, el poder, la energía, el dominio, el orgullo, la fuerza, la decisión, la independencia y la vanidad. Si se analiza cada una de las escenas, se comprobará que la angulación de la cámara no contradice los efectos de sentido que tradicionalmente se le asigna a estas posiciones. Los ángulos de la cámara son combinados con los planos de cercanía o de alejamiento al personaje o al objeto para conseguir efectos de conjunción o disyunción entre el espectador y la situación que protagoniza el personaje.
El análisis detallado de las escenas puede arrojar las siguientes conclusiones. Las primeras cinco escenas son esencialmente descriptivas. Se enmarca la historia en un tiempo y en un espacio concretos. Se aportan datos acerca de las características culturales y especialmente del uso que se hacía del tiempo en una época apenas pasada. Ese mundo pretérito, pleno de acontecimientos valorados por el narrador a través de una mirada nostálgica, está representado por la imagen visual de un chalet pintoresco delante del cual ocurren sucesos propios de un mundo de ensueño.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 1 a Nº 16A

La cámara realiza una toma fija y frontal de ese chalet con un horizonte bajo y en contrapicado, pero que, dado el alejamiento considerable de la cámara al objeto, no provoca distorsiones excesivas en éste. El efecto resultante es el de que la imagen parece estar captada con un cuadro normal. Estas condiciones contribuyen a darle a la imagen visual cierto grado de neutralidad que no interfiere con el juicio del narrador extradiegético.
Dado que el chalet está ubicado frente a la mansión de los Ambersons sirve como telón de fondo para la escena de la serenata y el accidente de Eugene, en el jardín de la mansión.
Para estas tomas, la cámara no es movida de su implantación, sólo cambian las estaciones y la hora del día, hecho que contribuye a dar la sensación de serenidad, lentitud y armonía, casi rutinaria, con que transcurre el tiempo en la ciudad. Un tiempo que parece pasar inadvertido, pero que inexorablemente pasa.
Igualmente, las escenas correspondientes a las dos visitas frustradas de Eugene a Isabel son filmadas con una angulación normal correspondiente al cuadro vertical. Sólo se producen dos excepciones, el diálogo de éste con Sam, el mayordomo, en la puerta del Vestíbulo y la toma en picado de la retirada de Morgan después del segundo intento frustrado. En el primer caso, el diálogo con el mayordomo, la posición más elevada de éste en relación a Morgan provoca que su figura aparezca en contrapicado. La enfatiza y le otorga mayor autoridad y solemnidad a sus respuestas: —*"No señor Morgan, la señorita Amberson no está en casa"* —y, por segunda vez, —*"No señor, la señorita Amberson no está en casa para usted, señor Morgan"*.
El picado con que se toma la escena inmediata muestra a un Eugene Morgan humillado y sumiso que se retira de la mansión, tras su fracaso, en su precario automóvil, invento de su propiedad. La toma panorámica que capta parte de la mansión destaca su imponencia ante la pequeña figura de Morgan y su pequeño automóvil.
Por su parte, el grupo de vecinos que comentan los acontecimientos y complementan la información dada en la intradiégesis, siempre está tomado en contrapicado, hecho que enfatiza su arrogancia y afirma la autoridad de sus comentarios. Las escenas siguientes, hasta aquélla en la que aparece George niño, recurren al contrapicado para conferirle poder y convicción a los discursos pronunciados por el grupo de señores amigos de Wilbur e Isabel, el denominado coro de ciudadanos (Escena Nº 7f), y a las palabras proféticas de la señora Foster (Escena Nº 10).

Planos

Los planos de conjunto son utilizados para las descripciones generales que abarcan un universo temático vasto o, como en el caso de la retirada de Eugene Morgan de la mansión (Escena Nº 7e), para insertar al personaje en un contexto espacial que juega a favor del sentido de la situación que se narra: la inmensidad y opulencia de la mansión Amberson se impone, con su magnificencia, sobre el humilde y minúsculo artefacto en el que se traslada Eugene, por ejemplo.
Los primeros planos –ya sean planos medios, medios cortos o primeros planos– se utilizan en momentos en los que se pretende que la conjunción del espectador con un personaje o una situación sea máxima.
Los planos medios y medios cortos, con los que es captado el grupo de vecinos, otorgan a la escena el tono confidencial que el comentario o el chisme merecen.
En la Escena Nº 12, en la que George niño se pelea con el hijo del Pastor, la cámara se aproxima a los contrincantes lo suficiente como para involucrar en la lucha al propio espectador, quien, por observar muy de cerca, no tiene posibilidad de perder ningún detalle ni de escapar del tumulto.
En otras escenas, como la de la serenata, la cámara permanece fija en su puesto y es el personaje quien se aproxima mientras pasa de un plano figura a un primer plano. En esta escena, Eugene Morgan carga su contrabajo, pero pierde el equilibrio y se desploma por causa de su borrachera frente a la cámara, como si ésta fuese una barrera infranqueable e invisible que no le permite llegar hasta Isabel. El efecto del creciente contrapicado, debido a la proximidad cada vez mayor del personaje al plano del cuadro, enfatiza la pequeñez de Morgan cuando se desploma sobre el contrabajo.
Del mismo modo, en la Escena nº 11, el carro conducido por George niño se aproxima a la cámara estática desde la más lejana profundidad del encuadre para pasar, velozmente, por delante del espectador, casi rozándolo.
En todas estas secuencias, el punto de vista del espectador se confunde con el de la cámara que observa y en ningún caso se funde con el de alguno de los personajes.
Como consecuencia de la complicidad de la que lo inviste el narrador omnisciente al comienzo del filme, el espectador adopta *su* punto de vista, aunque todavía no conozca absolutamente *todo* sobre la historia. Este hecho lo ubica en una posición privilegiada, lo hace partícipe y conocedor del universo, de acontecimientos imprescindibles para comprender la historia que se relatará y que evolucionará con el filme. Obviamente que ese conocimiento no será totalmente objetivo, sino que estará teñido por el conjunto de facultades y valores de ese narrador omnisciente y de sus sucedáneos, el coro y los personajes.
La mirada del espectador, al igual que la de la cámara, evoluciona desde la *exterioridad* y la lejanía con respecto al objeto y al personaje –al principio de cada escena– a una de mayor *interioridad* y cercanía, a medida que la secuencia progresa. Ese pasaje se realiza sólo a través de los movimientos de los personajes y objetos que se aproximan al cuadro o mediante el movimiento de avance de la cámara que es producido por las posiciones cada vez más próximas al objeto, pero en tomas fijas, con la utilización del recurso del corte y el montaje.
Este manejo de los recursos expresivos, diferente a los utilizados en el comienzo de la Escena Nº 16 Ab, incrementará, por contraste, el gozo estético y la fuerza pregnante de esa escena cuando aparezca el primer *travelling* de avance del filme y el personaje surja del mismo cuadro –de la misma cámara o del espacio fuera de campo– al perfilarse su imagen por efecto del alejamiento y no del acercamiento como había ocurrido hasta entonces.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Como se expresara anteriormente, esa paulatina aproximación al tema central de cada escena se reitera en toda la cadena de escenas que componen esta primera parte del filme. De este modo, la secuencia de las dieciséis primeras escenas organiza una aproximación permanente al núcleo temático.
Esa aproximación se desarrolla en dos niveles, uno espacial y otro secuencial.
Espacial, pues su meta es el interior mismo de la mansión de los Ambersons. Secuencial, porque el espectador es transportado a través de las diferentes escenas hasta ese interior del espacio que representa también el *interior íntimo* de la familia Amberson. En este sentido, son significativas las Escenas Nº 6 y Nº 7 en las que, con Eugene Morgan, el espectador llega hasta el Vestíbulo de la mansión en donde conoce el orgullo y el rechazo de Isabel Amberson, circunstancia que se erigirá como uno de los detonantes de la historia, pues marcará el destino de sus personajes.
Las Escenas Nº 12 y Nº 13 también son esenciales dado que es por su intermedio que el espectador se interna en el conocimiento de la idiosincrasia de George Minafer, independientemente de lo que pueda haber aprendido por lo que le hayan contado el narrador omnisciente y el grupo de vecinos. Este conocimiento es el que le permitirá explicarse y valorar, en su debido momento, la transformación de la conducta del joven Amberson a lo largo de todo el filme, y su redención final. En todas ellas, la cámara se acerca a los personajes, confidente y generosa, de modo tal que el espectador pueda conocer directamente el fondo de la cuestión en la más cercana intimidad.
La Escena Nº 12 le mostrará cómo George es ofendido por el supuesto buen hombre con la peor de las ofensas que se le puede proferir a un niño, ser *"la desgracia de su madre"*.
La Escena Nº 13 le contará cómo el Mayor Amberson desestima, con una simple sonrisa, la reprimenda que los padres le confieren a su nieto. Al desautorizarlos, alimenta el orgullo de George por ser un Amberson.
El final de este primer fragmento del filme lo constituyen las Escenas Nº 16 Ab y Nº 16 Ac en las que, finalmente, el espectador accede al interior de la mansión de los Ambersons y participa, como un invitado excepcional, de los detalles del encuentro entre Eugene Morgan e Isabel Amberson y de la presentación de Lucy Morgan a George Minafer. Esta secuencia articula la primera con la segunda parte del filme y en ella Welles inaugura nuevos recursos expresivos que desarrollará en todo el resto del filme.

Escenas Nº 16 B a Nº 54

La segunda parte del filme se inicia con las secuencias de la Escena Nº 16 B correspondientes al baile ofrecido por Isabel Amberson en honor a su hijo y termina con la Escena Nº 54 en la que reaparece la voz del narrador omnisciente para informar al espectador acerca del proceso de transformación sufrido por George después de perder todos sus bienes materiales y a sus seres más queridos.
Todas las escenas pueden ser agrupadas de acuerdo al carácter de cada una de ellas.
Las Escenas Nº 16 y Nº 18 corresponden a secuencias que se caracterizan por estar inmersas en un clima festivo y gozoso, propio del tiempo de la Navidad, tiempo de tregua para situaciones enojosas y dolorosas que son propias de otras escenas.
En este sentido, la Escena Nº 17, hábilmente interpuesta entre la escena del baile (Escena Nº 16) y la del paseo por la nieve (Escena Nº 18), introduce, por primera vez, el aspecto sombrío y mortificador de la familia –hasta ahora mostrada como exponente del poder, del boato y de la felicidad– a través de dos discusiones que mantiene George con su padre y con su tía Fanny. Ambas discusiones desatan la ira de los mayores y revelan el fracaso financiero, hasta ahora oculto y disimulado, de Wilbur Minafer y el amor, no correspondido, de su tía Fanny por Eugene Morgan.

La Escena Nº 19, el velorio de Wilbur Minafer, cuya solemnidad y agobio contrasta con la alegría dominante de la escena precedente, articula la serie de escenas a través de las cuales se muestra el fortalecimiento y los posteriores altibajos de las relaciones amorosas entre Eugene e Isabel y entre George y Lucy y los sentimientos expectantes de Fanny Minafer (Escenas Nº 23 a Nº 25).
La Escena Nº 27, presenta la primera ofensa pública a Eugene Morgan por parte de George cuando, en el almuerzo ofrecido por los Ambersons a aquél, el joven e imprudente muchacho descarga sin tapujos su opinión acerca del automóvil. Al igual que la Escena Nº 17, el criterio de George genera entre los comensales diferentes reacciones que deben ser analizadas a la luz de la escena anterior (Escena Nº 26) en la que el Mayor Amberson, de regreso a su casa y en compañía con su hijo Jack, le confiesa a éste la dificultad que tiene para mantener el imperio que ha gestado, el cansancio y el desamparo en que se siente sumido.
La Escena Nº 28, en la que George discute con su tía Fanny acerca de una cruel revelación que ésta le hace sobre la relación amorosa entre Isabel y Eugene, es el eslabón de una cadena de escenas en las que se revela la compleja personalidad de Fanny y en las que ésta utiliza a su sobrino para inmiscuirse en la vida amorosa de Eugene. Esta cadena de secuencias comienza ya con la Escena Nº 22 en la que Fanny mantiene con su sobrino una conversación, al principio amigable pero luego ofensiva que termina por irritar a la mujer, quien se retira profundamente humillada de la cocina ante la presencia de su cuñado Jack y del sorprendido George. La cadena de encuentros conflictivos entre George y Fanny continuará en la Escena Nº 38 y concluirá en la Escena Nº 43 en la que Fanny, claudicante, comprenderá finalmente que habrá perdido a Eugene para siempre, para quien el único gran amor ha sido, por siempre, Isabel.
Las dos discusiones que George mantiene con su tía en la gran Escalera de la mansión (Escenas Nº 28 y Nº 35 respectivamente) tienen consecuencias diferentes. Mientras que la primera (Escena Nº 28) predispone el ánimo del muchacho, lo excita y provoca una serie de discusiones violentas entre George y distintos personajes –la señora Johnson (Escena Nº 29), Jack Amberson (Escena Nº 30) y Eugene Morgan (Escena Nº 31)– , la segunda (Escena Nº 35) provoca la determinación de Isabel de llevarse a su hijo a un largo viaje con la finalidad de alejarlo del ambiente enrarecido que ha generado en torno suyo.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

La Escena Nº 40, el último encuentro entre George y Lucy antes de que éste emprenda el gran viaje a Europa, reitera, en tono melancólico y desesperanzado, el diálogo de los jóvenes de la Escena Nº 25.
A partir del regreso de Isabel y su hijo a la ciudad (Escena Nº 42) motivado por la grave enfermedad de aquélla, se precipita el desmoronamiento de la familia Amberson. Isabel muere; al poco tiempo fallece su padre, y Jack se va a otra ciudad para aprovechar la oportunidad de un nuevo trabajo. La fortuna y la magnificencia de los Ambersons se esfuman, como la vida misma, y George y Fanny quedan en el total desamparo. Juntos deberán encontrar una solución para sus vidas, ahora con magras entradas económicas y despojados de la mansión (Escena Nº 51). Paralelamente, los Morgans disfrutan de una vida apacible y próspera aunque Lucy manifieste su añoranza por George (Escena Nº 50).
Las Escenas Nº 52 y Nº 53 confirman la transformación de George y demuestran su nobleza y solidaridad a la vez que su profundo pesar por tener que enfrentar la adversidad en soledad.
La Escena Nº 54 que cierra esta segunda parte del filme expresa la total conversión de George, quien pide perdón a su madre muerta por el daño que le ha causado por frustrar su relación amorosa con Eugene.
Vuelve la voz del narrador extradiegético del comienzo para pronunciar la sentencia que confirma la redención producida en el joven Amberson.

El esquema del conjunto de escenas de esta segunda parte permite visualizar la función que cumple cada una de ellas en el contexto del filme (véase cuadro diagramático – Cuadro 2, Capítulo 4).
Un primer grupo, a la izquierda, está constituido por las escenas gozosas, aquéllas que se desarrollan en un clima apacible, festivo y de concordia. Resultan ser una intermisión en las conflictivas vidas de los personajes.
El final de la Escena Nº 18, con el recurso del iris que lentamente se va cerrando sobre el grupo feliz de amigos que regresan del paseo, expresa la culminación de ese tiempo de dicha incondicional en el que todo se perdona y todo es motivo de alegría. Ese tiempo no volverá jamás.

En el extremo derecho, se encuentra el grupo de las escenas inmersas en profundo dolor provocado por la muerte de personas muy queridas o por la pérdida de bienes muy preciados. Estas escenas se incrementan sobre el final del filme.
La Escena Nº 19 –el velatorio de Wilbur Minafer–, colocada inmediatamente después de dos escenas dichosas, provoca un profundo contraste en el ánimo del espectador. Enfatiza el carácter festivo de las escenas precedentes e inaugura un período oscuro y doloroso en la familia Amberson, hasta ahora oculto y desconocido por el espectador.

Un grupo intermedio está compuesto por aquellas escenas en las que se desarrollan episodios conflictivos, propios de la vida de los hombres, disputas en las que se pone en juego la fortuna y el prestigio de los Ambersons, las pasiones y los amores frustrados y latentes de los personajes, los cambios tecnológicos y culturales, y en las que afloran, por debajo del manto de educación y protocolo, los instintos de poder, el egoísmo, la codicia y la manipulación de las personas y de los sentimientos ajenos.
En este grupo, la secuencia muestra cómo cada escena es causante de la siguiente y de qué modo las revelaciones de Fanny Minafer a su sobrino (Escena Nº 28) tienen un alcance devastador al precipitar el desenlace de casi todas las escenas siguientes.
Estas secuencias comienzan en un estado de aparente calma, en el que las pasiones parecen estar contenidas, y terminan con la exaltación del ánimo de los personajes que se manifiestan a través de discusiones de gran violencia.
Sin embargo, las dos últimas escenas que pertenecen a este grupo (Escenas Nº 51 y Nº 52) registran un proceso inverso, comienzan con los ánimos alterados de los personajes, trabados en disputas o en desentendimientos, y finalizan en armonía y comprensión mutua. Este cambio coincide con la transformación del espíritu de George Amberson, su redención y el comienzo de una nueva vida.

Un cuarto grupo de escenas corresponde a aquéllas en las que se brinda al espectador una información confidencial que concluye la idea desarrollada en la escena anterior o anuncia y justifica el comportamiento de los personajes en las escenas siguientes.
La Escena Nº 20, en la que los tres ciudadanos amigos del recientemente fallecido Wilbur Minafer sentencian que la ciudad sentirá su pérdida, expresa que la muerte de Wilbur es poco sentida por su esposa y su hijo, quienes en realidad nunca lo amaron ni lo reconocieron, hecho que reafirma el juicio emitido por la Sra. Foster en la Escena Nº 10 — *"No puede querer a Wilbur"*.
Sólo Fanny sentirá profundamente la pérdida de su hermano. Es así que su imagen sufrida, tomada en primer plano al finalizar la Escena Nº 19, se funde con la de los tres ciudadanos amigos de Wilbur para completar el grupo de los verdaderos dolientes.

La Escena Nº 21 muestra la mansión de los Ambersons en una noche de tormenta. De acuerdo a los acontecimientos que siguen, se comprende la inclusión de esta escena introductoria en la que el resplandor de un relámpago seguido por el estruendo de un trueno ilumina la mansión. Con ello, se anuncia el infortunio en que caerán los Ambersons a partir de entonces. Presagia, también, la violenta manifestación del estado de los ánimos enardecidos de los personajes en la escena que le sigue. Simultáneamente, el trueno y el relámpago presentan y anticipan el proceso de destrucción y regeneración que transformará al personaje principal, George Amberson.

La confidencia que hace el Mayor Amberson a su hijo Jack en la intimidad de su coche (Escena Nº 26) anuncia al espectador sobre el estado claudicante del principal miembro de la familia y su opinión con respecto a la conducta de su nieto. Introduce un elemento de juicio esencial para evaluar el comportamiento de los personajes en la escena siguiente en la que Eugene Morgan es invitado, especialmente, a compartir un almuerzo con la familia.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

El conjunto de escenas que se suceden a partir de la espera de Isabel por Eugene para ir a dar un paseo permite revelar, a través del contenido de la carta escrita por éste, el pensamiento de ambos amantes, el amor profundo del uno por el otro y el respeto mutuo por sus afectos y sus compromisos. La carta determina un punto de inflexión en la voluntad y la conducta de Isabel, quien toma la resolución de llevarse a su hijo a un largo viaje (Escenas Nº 32 a Nº 39).
La Escena Nº 41 posibilita al espectador conocer la gravedad de Isabel que desea volver de Europa para ver a Eugene por última vez.
La Escena Nº 42 muestra el regreso de Isabel y de George del largo viaje anunciado en la Escena Nº 40. Confirma la gravedad de Isabel, cuya enfermedad había sido anunciada en la escena anterior, y a quien su hijo debe trasladar en brazos desde la Estación del ferrocarril hasta el coche.

La Escena Nº 44 inicia una serie de episodios en los que los personajes reflexionan sobre su conducta, la consecuencia de sus actos o sobre temas tan profundos como el origen de la vida y del mundo (Escena Nº 48). Estas escenas insinúan las transformaciones del pensamiento de los Ambersons y de sus conductas. Son las escenas de la duda, de la moderación, del arribo al punto de la parábola a partir del cual el movimiento cambia de sentido y pasa a ser descendente.
Por último, la Escena Nº 54 cierra esta segunda etapa al expresar la total conversión de George Amberson. Para que no queden dudas al espectador de que esta transformación que tantos deseaban finalmente se ha producido, reaparece la voz del narrador omnisciente que amplía y reafirma la información ofrecida por la imagen y las palabras del propio George.

Análisis de los recursos enuncivos y enunciativos.

Una vez sintetizado el tema de cada escena de esta segunda parte, se procederá a analizar los recursos manejados por Welles, relacionados con las figuras de la enunciación cinematográfica: las figuras discursivas de la cámara y las formas enuncivas del relato.

En esta segunda parte del filme, existen algunas diferencias en el manejo de recursos expresivos por parte del director, tanto en el plano de los recursos relacionados con los movimientos de la cámara como con los vinculados directamente con el relato.
Como puede apreciarse en el Cuadro correspondiente a los Niveles narrativos, en esta segunda parte, la narración queda depositada, casi con exclusividad, en los actores, quienes son los únicos informantes de los acontecimientos.

El narrador extradiegético recién reaparece en las Escenas Nº 48, Nº 53 y Nº 54, con la excepción de la Escena Nº 20, en la que dos ciudadanos amigos de Wilbur Minafer expresan los sentimientos que la ciudad experimenta por la muerte de un compañero tan querido. Estos dos personajes funcionan como el grupo de vecinos que, en la primera parte, completaban la información ofrecida por el narrador omnisciente y por los propios actores. Sin embargo, el tono de su caracterización está, aquí, atenuado. Dos aspectos contribuyen a ello, y ambos son consecuencia de la angulación del plano medio corto en contrapicado con que son captados los dos personajes. Al estar tomados desde abajo y tan próximos a la cámara no se registra imagen alguna que permita ubicarlos en un entorno determinado pues lo único que aparece es el cielo de fondo. A su vez, el contrapicado, sugiere el punto de vista del difunto Minafer que, ya sepultado, observa desde su posición terrena a los amigos dolientes y los siente pronunciar su decreto. Estos aspectos contribuyen a que la escena y los personajes puedan ser considerados como pertenecientes al nivel intradiegético.

La forma de manejar el tiempo de la historia constituye otra diferencia con respecto a la primera parte.
Mientras que en la primera parte el tiempo es *lineal*, dado que la secuencia de escenas corresponde a la secuencia del tiempo (la escena que sigue a otra es posterior en el tiempo real de la historia), en esta parte se produce el recurso de *flash-back*. La Escena Nº 36, en la que Eugene Morgan escribe la carta para Isabel, relata una acción anterior a las que transcurren en las Escenas Nº 33 y Nº 34. En éstas, Jack Amberson, después de haber sido citado por Eugene (acción elidida), lleva y entrega a su hermana la carta reveladora. En esta secuencia, será la voz en over del propio Eugene Morgan que permitirá comprender la escena retrospectiva que altera la sucesión cronológica de la historia al conectar dos momentos diferentes y trasladar la acción al pasado.

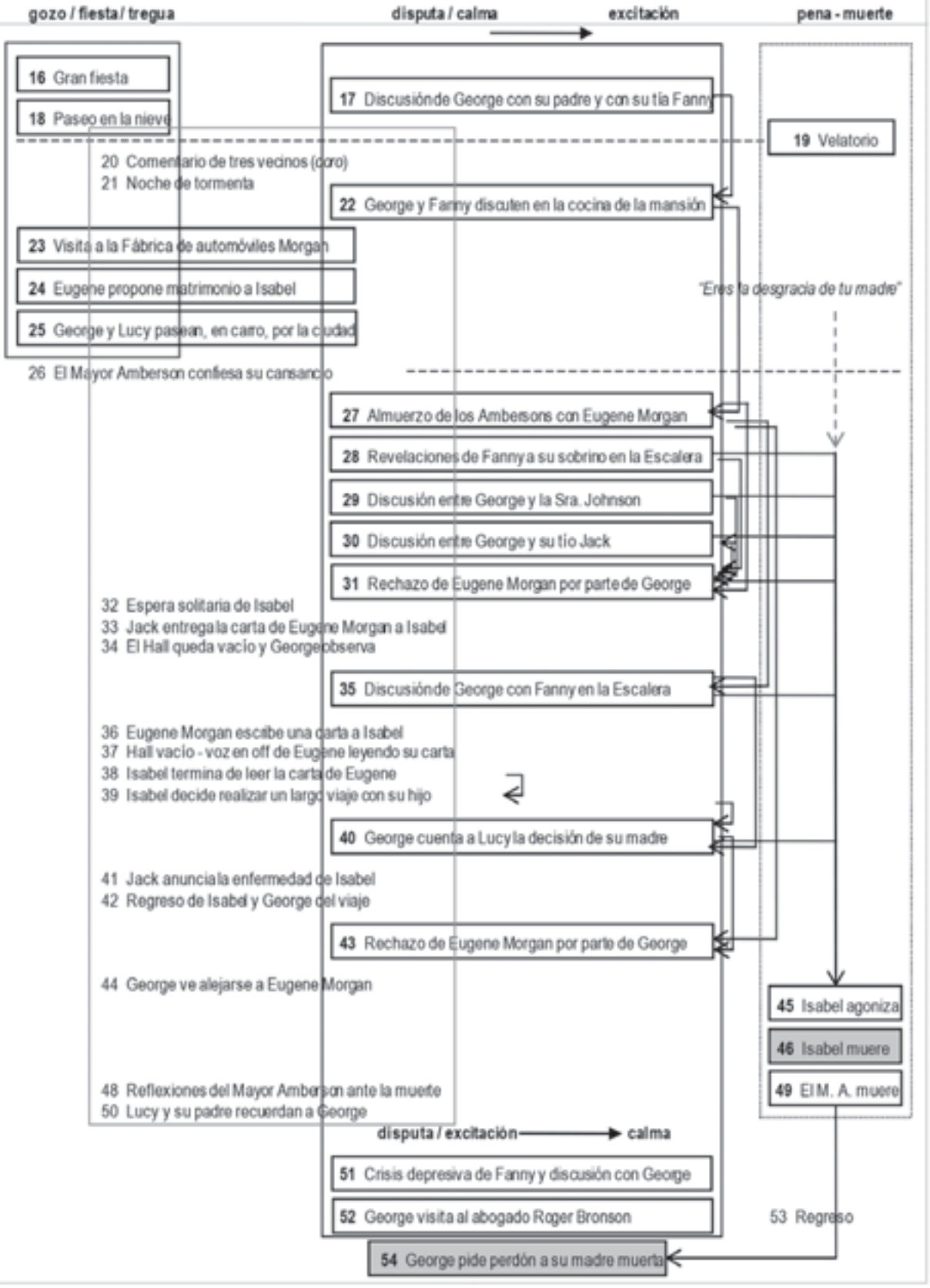
En lo temático, existe una diferencia sustancial que marca la disparidad de objetivos entre la primera y la segunda parte del filme.
Mientras que en la primera parte, el propósito fundamental es ingresar a la mansión Amberson y llevar al espectador a su interior espacial y familiar, en esta segunda parte, el objetivo es preparar y alcanzar la redención de George y transmitirlo al espectador.
La trama que desarrolla Welles es compleja y debe atender diferentes planos.

Por una parte, debe dar a conocer al espectador cómo encausa cada personaje sus sentimientos y pensamientos a través de las relaciones con otros personajes una vez que fuera planteado el tema principal en la primera etapa del filme: la relación entre Ambersons y Morgans, relación que se juega en dos niveles, el nivel amoroso y el nivel del poder.
En ese sentido, resulta difícil determinar cuán importante es la influencia de un nivel en el otro nivel y cuál es el grado de interferencia entre ambos, pues están en juego valores propios de la cultura de cada familia, además de los sentimientos que puedan dar origen a determinados comportamientos.

La relación amorosa entre Ambersons y Morgans se plantea a través de la relación entre dos parejas, Isabel y Eugene y entre la de sus respectivos hijos, George y Lucy, mientras que la relación de poder entre ambas familias, y lo que cada una de ellas representa, queda librado a la relación conflictiva entre George y Eugene como parte emergente de un conflicto más profundo entre el mundo y el *tiempo* que representan los Ambersons y el mundo y el *tiempo* que representan los Morgans.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

CUADRO DIAGRAMÁTICO – ESCENAS N° 16 A N° 54



ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Ambas relaciones, la amorosa y la de poder, se afectan mutuamente y desencadenan reacciones en los personajes cuyos comportamientos responden a los complejos resortes de sus sentimientos.
En el marco de estas vicisitudes, dos movimientos paralelos se producen: uno descendente, el que contiene la decadencia de los Ambersons manifestada por el Mayor en la Escena Nº 26, y otro ascendente, el que corresponde al auge de los Morgans que marca el triunfo de los *nuevos tiempos* por sobre los *viejos tiempos*, sentenciado por el juicio que expresa Eugene Morgan —*"No hay tiempos viejos. Cuando el tiempo ha pasado, ha muerto"*—(Escena Nº 16 D), sentencia que define, claramente, su idiosincrasia pujante frente a la conformista y nostálgica de los Ambersons.

Ambos mundos, ambas fuerzas, ya están instaladas en el interior de la mansión. En la Escena Nº 16 A se abrieron sus puertas, de par en par, para que el mundo de los Morgans ingresara al mundo de los Ambersons.
Las transformaciones que este ingreso irrefrenable provocará en el seno de la familia son las que provocarán la transformación de George, plenamente manifiesta en la Escena Nº 54 con que se cierra esta segunda parte.
En este sentido, el rol de Fanny Minafer retoma y concentra en sí el rol del *coro* de ciudadanos de la primera parte que informaba al espectador y completaba el testimonio dado por el narrador omnisciente.
Será la confidente de George, quien lo manipule y lo transforme en el ejecutor de sus planes para separar a Isabel de Eugene. Dominará a su sobrino con un comportamiento ambiguo y sagaz. Precipitará acontecimientos, hecho que permitirá elidir el tiempo de la historia. Su reprochable y ambiguo comportamiento posibilitará enaltecer, por contraste, la conducta de su sobrino, recta y transparente a la hora de expresar su transformación.

La escena final de la primera parte, la Escena Nº 16 A, bien puede ser considerada la primera de esta segunda parte. En realidad funciona como charnela entre una y otra dado su carácter inaugural y excepcional dentro de todo el filme. Es la escena con la que culmina el proceso de aproximación al interior de la mansión y en la que, finalmente, éste se concreta. Desde entonces, la cámara y el espectador con ella recorrerán los más intrincados rincones de la casa y de las almas de sus habitantes.

En cuanto a los recursos del lenguaje cinematográfico, estrena el movimiento de desplazamiento de la cámara y lo reitera en muchas secuencias como herramienta discursiva de la enunciación.
Su aparición en la Escena Nº 16 Aa es acompañada de otra figura que refuerza la pregnancia de la imagen visual del comienzo y que se relaciona con la toma en primer plano del personaje, ya no mediante la aproximación de éste a la cámara y viceversa, como había ocurrido hasta entonces desde el inicio del filme, sino por efecto de un doble movimiento, el de la cámara y el del personaje. Efectivamente, tanto los personajes como la cámara se desplazan en la misma dirección y sentido pero con velocidades diferentes. Como ya se explicó, el personaje *surge de la cámara* o del *fuera de campo* para concretarse y terminar de perfilarse delante del espectador, como consecuencia del alejamiento real del cuadro al objeto. El espectador se pregunta, ¿de dónde surgen los Morgans, quién es Lucy Morgan, hasta ahora desconocida? Ante el abolengo de los Ambersons, los Morgans, y en particular Lucy, no tienen un origen preciso. Justamente, llegan hasta allí como por obra de la ilusión que genera la imagen producida por el recurso del fundido y la transparencia.

Movimiento

Es interesante notar que en la primera parte, el movimiento de la acción –encarnado por el movimiento de la imagen visual– estaba comandado por George y se expresaba mediante sus desplazamientos vertiginosos en su carro tirado por un caballo a través de las calles de la ciudad sin una meta precisa. A ese accionar se referían los demás personajes y a él estaban sujetas sus conductas y sus comentarios. Contrariamente, los desplazamientos de Eugene sí tenían un destino preciso –Isabel Amberson– aunque siempre terminaban siendo frustrados.

En esta segunda parte, el movimiento estará liderado por Eugene Morgan y será George, quien vea frustrado sus desplazamientos arrebatados.
Estos movimientos del joven Amberson ya no serán respuesta a una fuerza vital desconocida que lo lleva a deambular por el mundo sin una finalidad precisa. En esta segunda parte, los movimientos de George serán provocados por dos fuerzas básicas de amor, el amor a su madre y el amor por Lucy Morgan. Paralelamente, se incrementará su odio por Eugene Morgan y por todo lo que él representa.
Conocedora de la naturaleza de su sobrino y de sus sentimientos, Fanny Minafer manipulará al muchacho y lo impulsará a actuar en estos tres sentidos, lo confundirá y provocará su ira. Ella misma terminará confundida y atrapada en las redes que pretendió extender para obtener el reconocimiento y el amor de Eugene Morgan.

El manejo de las figuras discursivas de la cámara, movimientos, planificación de planos y angulación se enriquece y se hace más complejo que en la primera parte como consecuencia de la diversidad de las situaciones que deben ser narradas y de la incorporación, en el enunciado, de nuevas figuras como el travelling simple o combinado con el movimiento de los personajes.

Debido a la complejidad del análisis de estas figuras, y a los efectos de mantener un orden que contribuya a darle claridad a la presentación, se realizará el estudio de cada escena por separado.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escenas Nº 16B a Nº 54

Escena Nº 16 B

Una vez presentados, George y Lucy inician un recorrido por la planta baja de la mansión hacia la Escalera. Subirán sus peldaños hasta el Salón de Baile en el segundo piso. Mediante un corte y montaje, la cámara, ubicada en un punto fijo, los muestra mientras suben la Escalera acompañándolos en sus cambios de dirección por medio de un breve paneo. Inmediatamente, ya en la segundo piso, la pareja es tomada en plano medio, frontalmente, mientras se desplaza por los salones repletos de invitados. Delante de ellos, la cámara se desplaza con movimiento de *travelling* de retroceso mientras se mantiene a una distancia constante de la pareja.

El desplazamiento de los jóvenes tomados del brazo crea la figura propia de una ceremonia religiosa –el casamiento de George y Lucy– que adquiere, en el contexto de la Escena Nº 16 –como se expresara en otras partes del trabajo– la manifestación de un presagio, un hecho que se cumplirá en el futuro.

La pareja es interceptada por numerosos jóvenes e invitados, todos ellos se desplazan en sentido contrario y saludan a George y a Lucy como viejos conocidos. La figura se reiterará más adelante, al promediar la Escena Nº 16 D.

El desplazamiento de George, ahora acompañado, si bien no tiene una meta precisa, tiene sí una finalidad, la de conocer a Lucy Morgan y cumplir el protocolo ordenado por su madre. A la vez, el joven desea mostrarle la magnificencia de la mansión de la que se siente ampliamente orgulloso, hecho que expresa claramente su personalidad ante la dama y el espectador.

George es el anfitrión, y como tal conduce a Lucy por los espacios de la mansión. No obstante, su recorrido está entorpecido por un flujo de personas que transitan en sentido contrario. La combinación del movimiento de retroceso de la cámara con el movimiento de avance de la pareja y el de los demás invitados que se cruzan en sentido contrario otorgan a la secuencia un dinamismo propio de la circunstancia festiva que se vive. Pero hay algo más, mientras que los demás parecen dirigirse de prisa a lugares concretos, como si tuviesen metas precisas y urgencia por lograrlas, los dos jóvenes lo hacen con displicencia entre aquéllos con quienes se cruzan. Es una marcha a *contracorriente* que tanto George como Lucy disfrutan.

Así es el comportamiento de George Amberson, a contracorriente de lo que el mundo exige a los jóvenes de su edad. Por ser un Amberson, él es una excepción. Welles obtiene ese efecto por medio de la conjunción del movimiento de los personajes y de la cámara. Los jóvenes que pasan en sentido opuesto al desplazamiento de la cámara (y del espectador) no sólo lo hacen rozándolos y empujándolos, sino que se cruzan por delante del cuadro provenientes del espacio fuera de campo como si de una descarga de meteoritos se tratase.

A diferencia de la Escena Nº 16 Ab que abre la secuencia de la fiesta con la llegada de los Morgans y en la que todo se conjugaba para que éstos accedieran al Hall de la mansión, en este caso, las imágenes que surgen del cuadro y se terminan de definir fuera de él por efecto del alejamiento contrapesan el desplazamiento de la cámara y de la pareja central y enfatizan la aridez del recorrido de George y Lucy. Anticipan, de este modo, lo intrincada que será su relación amorosa en el futuro.

Disyunción y conjunción simultáneas

Welles maneja la disyunción y la conjunción simultáneamente. La primera, con los invitados que provienen del espacio fuera de campo y se desplazan rápidamente hacia el fondo del cuadro, mientras pasan de primeros planos a planos figura como consecuencia del desplazamiento que realizan en sentido opuesto al desplazamiento de la cámara; la segunda, con el persistente acompañamiento de la cámara a George y Lucy, mientras mantiene una distancia constante.

El recurso permite la superposición de dos estratos de tiempo en la única figura del desplazamiento de la pareja por los salones del segundo piso. Por una parte, el tiempo de la evolución del amor entre ambos jóvenes, cuyo progreso coincide con la duración del filme. Por otra parte, el tiempo de la consumación de ese amor correspondido que nace en este preciso momento y cuya figura, la del matrimonio, se anticipa sutilmente, pues el relato finalizará antes de que este hecho ocurra realmente no obstante quede más que sugerido en la escena final del filme.

Durante toda esta secuencia, el punto de vista del espectador se confunde con el de la cámara. El espectador es un invitado privilegiado que, en calidad de observador invisible, sigue un episodio particular dentro de la fiesta.

Escena Nº 16 C

La escena comienza cuando los anfitriones, junto con Eugene Morgan, llegan a la mesa donde se sirve el ponche. Vuelve al recuerdo el episodio protagonizado por Eugene la noche de la serenata. El Mayor Amberson emite una observación que sugiere que su hija y Eugene aún siguen enamorados, y que si no hubiera sido por ese episodio Isabel se hubiese casado con Eugene, observación que ofende a Wilbur, aunque éste evita demostrarlo.

El propio Mayor inicia un movimiento alrededor de la mesa al que se suman los demás personajes.

El diálogo continúa con el tema del frustrado matrimonio entre Isabel y Eugene, hecho que todavía éste se reprocha aunque reconoce que, ante esa pérdida dolorosa, el único aliciente en su vida es su hija Lucy. En ese preciso momento, la cámara detiene su paneo y aparece Lucy del brazo de George por la derecha del cuadro. La cámara inicia otro movimiento de paneo, ahora desde la derecha hacia la izquierda mientras sigue a los jóvenes que son tomados en plano medio. El resto de los personajes los sigue hasta dispersarse. La cámara se detiene cuando George y Lucy se detienen en la mesa donde se sirven los chocolates.

Es indudable que en esta escena, la conjunción del espectador con George y Lucy se logra por el seguimiento de sus movimientos por medio de la cámara que siempre los toma en plano medio. El pasaje de otros personajes por delante de la pareja –el Mayor, Eugene y Jack– se produce sólo por un instante, y no entorpece el protagonismo que tienen los jóvenes en la escena.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

La angulación de la cámara, levemente inclinada hacia arriba, resulta casi imperceptible por producir imágenes muy similares a las registradas por un cuadro normal. Este aspecto contribuye a que toda la secuencia se desarrolle en un clima apacible, festivo y sin exaltaciones ni humillaciones visibles de algún personaje.
Igualmente, los movimientos de la cámara son *paneos* hechos desde ubicaciones fijas, con excepción del lento *travelling* de retroceso del comienzo que permite el ingreso al cuadro del Mayor Amberson en el momento en que se dispone a servir una taza de ponche. La estructuración de la escena en el espacio se realiza a partir de dos centros diferentes, la mesa del ponche y la mesa de los bombones.
Alrededor de la primera, se congregan los Ambersons y los Minafers con Eugene Morgan, antes de aparecer Lucy y George.
Alrededor de la segunda, George y Lucy se detienen y se liberan de los demás. El único movimiento de desplazamiento lo constituye el traslado del primer grupo de personajes desde la mesa del ponche hasta la otra mesa, movimiento provocado por el desplazamiento de la pareja de jóvenes.
También en esta secuencia, el punto de vista del espectador es el del invitado invisible que salta de un lugar a otro por efecto del montaje conducido por el narrador para no perder los episodios más significativos de la historia, episodios que éste seleccionó para que pudiera comprenderla.

Este aspecto explica por qué en el comienzo de la secuencia no aparecen los jóvenes que habían sido protagonistas en la escena anterior. El tema y la atención se trasladan a la observación que hace el Mayor con respecto al episodio de la serenata protagonizado por Eugene. Este hecho permite que el espectador comprenda que Morgan aún sigue enamorado de Isabel y que Wilbur Minafer es un ser pusilánime y educado, pues al ser ofendido por su suegro aparenta no sentirse conmovido. Ante la audaz aseveración de su padre, Isabel calla y se sonroja. Con su silencio confirma la veracidad de la sentencia. La única persona que hábilmente socorre a Wilbur es su hermana Fanny, quien demuestra amor y compasión por su hermano.

Escena Nº 16 D
En esta escena se retoma el dinamismo mediante el movimiento de los personajes y de la cámara. Ésta se limita a movimientos de travelling de retroceso sobre un eje que parte del lugar en el que Eugene y Jack departen acerca de Isabel. Eugene anuncia que sacará a bailar a Isabel, e inmediatamente inicia un movimiento de avance seguido por un *travelling* de retroceso de la cámara, más lento, lo que provoca que en un determinado momento la figura de Eugene sea tomada en un contrapicado leve que sugiere el grado de autoridad que su decisión impone. A Jack y a Eugene se suman Wilbur e Isabel. Mientras todos avanzan, Eugene e Isabel se separan del grupo para comenzar a danzar. La cámara los toma mediante un movimiento de *travelling* de retroceso, hecho que le permite captar la amplitud y profundidad del espacio en el que se desplazan los personajes. La conjunción lograda por la aproximación al cuadro de Eugene e Isabel es mitigada por la aparición de Lucy y George, quienes ingresan al encuadre desde una distancia media. Al aproximarse a la cámara hasta conseguir un primer plano, desplazan del encuadre a sus respectivos padres.
Por un momento, la cámara se detiene mientras que la pareja continúa aproximándose, hasta que también se detiene. En el momento de máxima conjunción de los personajes con la cámara, ante la pregunta de la curiosa Lucy, George confiesa que en el futuro desearía ser *"dueño de un yate"*. De inmediato, la pareja retoma la danza y se aleja rápidamente de la cámara hacia la profundidad del cuadro mientras ésta permanece detenida. Entran al cuadro otras parejas danzantes que atraviesan el encuadre en todos los sentidos, y la secuencia finaliza.

Al igual que en la escena anterior, los momentos de estatismo por parte de los personajes y de la cámara, se matizan con otros de dinamismo y movimiento combinado de los personajes con la cámara. A su vez, la música diegética aumenta y disminuye su nivel mientras alterna la danza con el diálogo y marca, de ese modo, el ritmo de los movimientos.

Escena Nº 16 E
El comienzo de la escena muestra a Isabel y Eugene mientras bailan en el Hall de la planta baja. La ausencia de invitados y el nivel de la iluminación anuncian que la fiesta ha terminado y que los únicos que quedan por retirarse son los Morgans. El final de la escena anterior, mientras Isabel y Eugene bailaban en el Salón de Baile, y el comienzo de esta escena, que los vuelve a tomar mientras danzan en soledad, sugiere que han estado así durante todo el tiempo de la fiesta. Los movimientos de la cámara y de los personajes son mucho más sobrios y lentos que en las escenas anteriores. Esta característica permitirá distinguir aquéllos momentos clave de la secuencia en los que la cámara realiza algunos movimientos muy precisos y destacados.
La cámara, fija en un punto interior de la Biblioteca, toma en plano figura a Eugene e Isabel mientras danzan embelesados frente al acceso al Comedor. No se percatan que por la Escalera descienden George y Lucy, quienes se sientan a observarlos. Entonces, un corte y montaje permite que la cámara se acerque a la pareja de jóvenes y, mediante un discreto *travelling* de aproximación, los tome en plano medio. Ambos dialogan sobre sus padres, y cuando George emite su juicio sobre Eugene, Lucy evita el tema y hace una observación elogiosa de Isabel. Eugene e Isabel continúan danzando. La cámara los capta desde un punto opuesto al del principio de la escena. La ubicación de la cámara permite afirmar que ocupa el punto de vista óptico de George y Lucy.
Un nuevo corte vuelve a tomar a los jóvenes, ahora en primer plano, mientras finalizan su diálogo sobre el baile. Un gesto de George para incorporarse es seguido por un nuevo corte de la cámara que se ubica en un punto algo más alejado que el anterior, pero siempre sobre el mismo eje de toma. La incorporación de los jóvenes y su desplazamiento sobre un plano frontal, desde la Escalera y en dirección al acceso, provoca un *travelling* combinado, primero un breve retroceso mientras los jóvenes se incorporan, seguido por un desplazamiento lateral mientras éstos se trasladan.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Finalmente, en un nuevo retroceso con un leve cambio de dirección, combinado con un casi imperceptible paneo vertical, la cámara se aleja de los jóvenes e incorpora al cuadro la imagen en primer plano de Isabel y Eugene, quienes son sorprendidos por la presencia de sus respectivos hijos, por la cámara y por el aplauso de Jack desde el espacio fuera de campo. En ese instante, se detienen y se separan apenas. Rápidamente miran hacia la derecha del cuadro, desde donde proviene la voz de Jack e, inmediatamente, hacia la izquierda, desde donde la voz de Lucy llama a su padre.

Esta incorporación sutil en el encuadre de los cinco personajes que se disponen sobre un plano vertical oblicuo con respecto al plano del cuadro genera una imagen de gran fuerza expresiva, hasta ahora no utilizada en el filme.

Ese intenso momento en que Isabel y Eugene son sacados de su embeleso por la doble presencia de sus respectivos hijos y del mayor de los hermanos Amberson es conseguido, en parte, por el especial movimiento de la cámara en su desplazamiento y paneo. Esta figura, que dura apenas un instante, adquiere un fuerte significado en el contexto de la secuencia, y, como todas las figuras de las escenas del Baile, un sentido premonitorio. Eugene e Isabel serán separados por dos fuerzas opuestas, la de los Ambersons que imponen su *protocolo* y la del amor filial que sus hijos requieren. Por ese motivo, su amor no podrá concretarse jamás.



Escena Nº 16 D

Otros recursos colaboran para enfatizar esta imagen que posee una fuerte belleza visual.

En primer lugar, la toma con la que son captados Eugene e Isabel, desde un horizonte bajo, en contrapicado y en un primerísimo primer plano, lo que acrecienta la magnitud y el poder de sus figuras.

En segundo lugar, la forma en que ingresan al cuadro, en forma sorpresiva y como consecuencia del movimiento de retroceso de la cámara, no por sus propios medios.

En tercer lugar, la interrupción brusca de la concentración del espectador que hasta ese momento estuvo puesta en el discurso y en el desplazamiento de Lucy y George.

Por último, la ausencia de la imagen visual del segundo extremo de la *trilogía* repentinamente conformada –Jack Amberson– quien permanece en el fuera de campo durante toda su intervención, sólo presente por su aplauso y su voz. Primera vez en el filme que Welles introduce la voz y el sonido en off.

El espectador es arrebatado de su estado de concentración y embeleso dedicado al mundo generado por George y Lucy, y trasportado, en un instante, a la presencia de otros dos mundos latentes en el espacio fílmico que son revelados de modo imprevisto.

Podría mencionarse también, como factor coadyuvante para lograr el efecto, el cambio sorpresivo del punto de vista, entendido éste en el sentido más amplio, como identificación del espectador con el *ver, sentir* o *pensar* de un personaje.

En efecto, la concentración con que observamos y escuchamos el diálogo de George y Lucy sobre sus padres nos predispone a incorporar el punto de vista de ellos. Vemos a Isabel y a Eugene desde la mirada de sus respectivos hijos.

El corte y montaje que introduce la imagen de Eugene e Isabel mientras bailan los muestra con la cámara apostada en el lugar donde están sentados los jóvenes, hecho que refuerza la predisposición de *verlos a través* de George y Lucy.

Cuando George y Lucy se incorporan, luego del brevísimo corte y montaje, y se trasladan desde la Escalera hacia el centro del Hall en las proximidades del Vestíbulo, el punto de vista del espectador sigue siendo el de Lucy y el de George, aunque esté ubicado en un punto del espacio desde el cual observa a los jóvenes. Este desdoblamiento del punto de vista del espectador, que por una parte ve a Isabel y a Eugene desde los ojos de Lucy y de George y por otra parte observa a Lucy y a George desplazarse a distancia de plano americano con el punto de vista de la cámara, produce que la conjunción con Eugene e Isabel, una vez que aparecen, se magnifique al extremo de llegar a adoptar el punto de vista de éstos, y con ellos sentirse sorprendido por la presencia de Lucy y George y por la aparición de Jack, cuya voz proviene del espacio fuera de campo.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Otro recurso interesante, ya utilizado al finalizar la Escena Nº 16 A que se suma al de la imagen visible, consiste en superponer el final del diálogo que mantienen George y Lucy durante su desplazamiento con el aplauso y el llamado de Jack, mientras la cámara toma por sorpresa a Isabel y Eugene. El espectador, solicitado simultáneamente por el diálogo de los jóvenes que se interrumpe instantes después de aparecer las figuras de Eugene e Isabel en primer plano, por el aplauso y la llamada de Jack en la banda sonora y por la propia imagen de los dos amantes aparecida sorpresivamente, se siente ante la imposibilidad de adoptar un único punto de vista que pertenezca a alguno de los personajes y permanezca estable por un mínimo de tiempo. En consecuencia, retoma inmediatamente su punto de vista de observador invisible en el espacio. La magia del momento se quiebra. Lucy comunica a su padre que desea retirarse y éste obedece. De inmediato se dirige al Vestíbulo y se separa de Isabel, quien desaparece del cuadro por efecto de un paneo hacia la izquierda que sigue la trayectoria de Eugene. Tras él corren, como atraídas por la fuerza de un poderoso imán, Fanny, Isabel y Jack que pasan ante el sorprendido y solitario George provenientes del espacio fuera de campo ubicado a la izquierda del cuadro. Luego, Jack regresa hacia donde está su sobrino e inicia un diálogo cuyo tema es la persona de Eugene Morgan.

Los otros cuatro personajes componen un grupo que cuchichea en el Vestíbulo. Mientras, la cámara, detenida a medio camino, revela el diálogo entre Jack y George sobre el origen de *"ese tal Morgan"*. Por último, los sigue hasta el Vestíbulo donde los primeros planos y la penumbra del ambiente confunde las identidades y los movimientos cuando los personajes se despiden.

Escena Nº 18

La escena pertenece al grupo de las escenas gozosas. Cierra el ciclo comenzado con las secuencias del *cambio de moda*, seguidas por otras tales como la noche de la serenata y el baile en honor a George, en las que todo discurre en un ambiente de fiesta y espíritu lúdico. No en vano, la escena se cierra con un iris que aprieta la imagen muy lentamente, como si quisiera retenerla para siempre y con ella, detener ese tiempo de dicha sin par.

Los recursos utilizados por Welles para describir esta verdadera fiesta de los sentidos se apoyan especialmente en la escenografía y en el movimiento de los personajes. En cuanto a la primera, la localización de la escena en las afueras de la ciudad le confiere a la acción el carácter bucólico y pintoresco que requiere. Al ubicarla fuera de la sombría mansión Amberson, le quita a todo el episodio posibilidades de dramatismo y formalidad.

El movimiento de los personajes está condicionado por el de los vehículos que intervienen, el carro con trineo conducido por George y tirado por el caballo Pendenis, y el automóvil conducido por Morgan.

El comienzo de la secuencia está planteado como una confrontación entre ambos medios de transporte.

Mientras el carro de George se desplaza fácilmente sobre el suelo helado, el de Morgan, en cambio, se encuentra atascado y sus ocupantes deben ser desalojados y permanecer en la intemperie a la espera de que Eugene haga funcionar nuevamente su máquina.

Para expresar esta contienda, Welles recurre a dos figuras de la enunciación muy determinantes, el movimiento de cámara y el montaje.

El movimiento de cámara se limita a paneos horizontales, desde una ubicación fija, que siguen los desplazamientos circulares del vehículo de George mientras recorre ampliamente los bosques nevados y despliega su dominio sobre el terreno y el paisaje, hecho que demuestra su aptitud para la ocasión.

El vehículo de Eugene, en cambio, atascado y sin poder desplazarse, con fallas en su mecanismo no responde a los sucesivos intentos de su inventor por hacerlo funcionar.

La cámara fija y las tomas también fijas de planos figuras y primeros planos del automóvil y del empeñoso Eugene que intenta hacerlo arrancar, permiten al espectador penetrar en el propio mecanismo de la máquina y expresan ese estatismo inesperado e irritante para su dueño y los ocupantes.

Para contrastar ambas situaciones –una de agilidad, eficacia y movimiento– y la otra, por el contrario, de ineptitud, estatismo y aturdimiento, Welles recurre al montaje paralelo. Alterna tomas del trineo de George, captado con los movimientos de paneo, con tomas del vehículo de Eugene, captado con la cámara inmóvil.

En un determinado momento, la simultaneidad en el tiempo de las dos secuencias del montaje, se produce también en el espacio. El carro de George encuentra al grupo que viaja en el automóvil de Eugene. Ambos grupos se saludan cuando se cruzan y George y Lucy continúan la marcha para perderse, un poco más adelante, en una colina nevada.

En un giro inesperado, el trineo vuelca mientras recorre la colina y los jóvenes caen del carro y ruedan por la ladera hasta un pequeño valle, un poco más abajo. Al verlos, Eugene, Isabel, Jack y Fanny abandonan el automóvil que había comenzado a funcionar y corren a auxiliar a los dos jóvenes accidentados.

La caída de George y Lucy es filmada con la cámara inmóvil ubicada en la parte más baja del terreno de modo tal que mientras ruedan abrazados ambos personajes se aproximan a la cámara. Cuando alcanzan la máxima conjunción frente a la cámara a través de un primer plano, George, que había permanecido abrazando a Lucy durante la caída, la besa apasionadamente, y ese episodio es visto por Eugene.

El campo y contracampo que alterna la imagen de los jóvenes y la de Eugene Morgan no incorpora, en ningún momento, el punto de vista subjetivo. El espectador mantiene su punto de vista como observador externo a la situación que se narra. En ningún momento lo confunde con el de Morgan o con el de George y Lucy. Esto se debe a que la distancia entre ambos es mayor que la distancia entre la cámara y los personajes, hecho que sugiere que el espectador, cuyo punto de vista coincidiría con el de la cámara, se encuentra entre Eugene Morgan y los dos jóvenes.

Avergonzados ante el descubrimiento de Eugene y la proximidad de los demás familiares, George y Lucy se incorporan y se separan inmediatamente. Lucy es ayudada por su padre a subir la cuesta y George lo hace por sus propios medios pero en dirección opuesta.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Para aumentar la confusión y el bochorno de la situación, la silueta negra de Fanny pasa frente a la cámara para dirigirse hacia donde George es recibido por su madre y su tío.
Una vez que los jóvenes son rescatados, todo el grupo se encamina desordenadamente hacia el automóvil de Eugene, su único medio de transporte para regresar a la ciudad, pues el caballo del carro de George ha huido y se llevó el sulky con él.
Significativamente, la unión de George y Lucy en la nieve, después de la caída, es interrumpida por la mirada complaciente pero vigilante de Eugene y por la inminente llegada de los otros.
Cada padre ayuda a su correspondiente hijo a ser rescatado del bajo al que han caído. Durante el ascenso, toman caminos opuestos y se separan. Después, todos se encaminan hacia el mismo objetivo, el automóvil, único medio que les permitirá salir de la embarazosa situación, pues la nieve y el frío se han transformado en una amenaza.
Durante la desordenada carrera al lugar donde quedó el automóvil de Eugene, el grupo se auxilia mutuamente a zanjar los escollos del camino. Al principio, la cámara los toma con primeros planos y con horizonte muy bajo, al extremo de impedir el reconocimiento de los personajes. Luego se aleja y los capta con horizonte elevado a una distancia de plano figura, lo que permite apreciar el entorno helado e inhóspito que los rodea. Su posición elevada, desde donde realiza los breves *paneos* que siguen los desplazamientos de los personajes, determina tomas en picado que expresan el abatimiento y la sumisión del grupo de paseantes a las circunstancias que están viviendo y la humillación, especialmente de George Amberson, por haber sido derrotado por el automóvil de Morgan y depender de éste para salir del lugar.
La misma figura de toma en picado de un solitario George, se repetirá momentos después, cuando Eugene le ordene que empuje el automóvil mientras el joven, sin ser ayudado por alguno de los viajeros, haga esfuerzos denodados por mover la máquina con todos arriba de ella al tiempo que respira los gases tóxicos de la combustión y soporta las burlas de sus propios tíos.
Durante toda la secuencia, el espectador mantiene el punto de vista de la cámara como observador externo de los acontecimientos. Es interesante destacar la movilidad de la cámara basada en breves movimientos de paneo y en una sucesión de tomas breves en picado, con diferentes puntos de vista. Estos recursos expresivos sugieren que la cámara, como los personajes, se mueven con dificultad entre los árboles del bosque y sobre la densa capa de nieve.

De ese modo, al principio, desde posiciones relativamente alejadas a los objetos y a los personajes, el espectador observa los acontecimientos a cierta distancia. Una primera aproximación al problema que vive Morgan con su automóvil lo lleva a ubicarse casi debajo del coche, como si fuera un mecánico que controla la máquina y verifica que los mecanismos estén en condiciones adecuadas.
Una segunda aproximación lo ubica muy próximo a George y a Lucy, caídos en el declive, y lo hace sentir comprometido al reconocer que se encuentra en la misma dirección que une a Eugene con los jóvenes que se besan, y, exactamente, entre ambos extremos.
Por último, Welles lo lleva a participar del rescate y lo pierde entre los personajes que, con un supremo esfuerzo, logran asir a los jóvenes y rescatarlos del zanjón. El esfuerzo es premiado con una nueva posición privilegiada que, desde la altura, le permite observar cómodamente cómo los paseantes corren, ansiosamente, hacia la máquina de Morgan.
Las dos tomas en leve picado de George, mientras intenta hacer arrancar el automóvil de Eugene, provocan que, por un instante, el espectador lo vea a través de la mirada burlona de sus tíos que lo azuzan a empujar mientras el pobre muchacho debe respirar los gases tóxicos que despide la máquina.
Contrariamente, en respuesta a estas dos tomas, las otras dos en contracampo captan a sus tíos en contrapicado mientras le gritan. Estas tomas sugieren la visión de George a través de su punto de vista. Junto a él, el espectador siente su misma humillación y vergüenza.

Escena Nº 19

En esta escena se distinguen dos partes bien marcadas.
En la primera, la cámara fija realiza una toma de la puerta de acceso al Vestíbulo de la mansión Amberson. Sobre la hoja izquierda, un crespón indica el luto de la casa. En silencio total, la sombra de un caballero que se aproxima se proyecta sobre la hoja derecha de la puerta cerrada. El caballero, aún fuera de campo, se quita el sombrero en señal de respeto. Inmediatamente aparece su figura que la cámara toma de espaldas. Sam, el mayordomo, abre la puerta para que el caballero y una dama ingresen a la mansión. Por medio de la silueta proyectada es posible reconocer a Eugene Morgan y a su hija Lucy.
De alguna manera, la secuencia reitera otra secuencia pasada –el comienzo de la Escena Nº 16 A– que mostraba el acceso de Eugene Morgan y Lucy a la fiesta ofrecida por los Ambersons. Sólo que en esta ocasión, el motivo es muy diferente, se trata del velatorio de Wilbur Minafer.
A diferencia de aquel otro acceso, ahora, al espectador que observa silencioso, no le es permitido entrar con los Morgans. Debe permanecer fuera mientras observa cómo el mayordomo cierra la única hoja abierta de la puerta tras las espaldas de Eugene.
Sin embargo, esta escena tiene una estructura similar a la mencionada anteriormente.
Al igual que en el comienzo de la Escena Nº 16 A, el espectador está ubicado frente a la puerta de acceso de la mansión mientras espera a los Morgans para entrar detrás de ellos. En un caso entra con ellos hasta el Vestíbulo, en el otro, sólo los ve entrar.
Pero, igualmente que en la escena del baile, y como lo muestra la escena inmediata posterior, por efecto del corte y el montaje, el espectador logra acceder a la mansión y, desde dentro, observar los acontecimientos.
En ambas escenas hay un notorio cambio de la ubicación de la cámara que, después del corte, se coloca en un punto diametralmente opuesto al que ocupaba anteriormente y en el espacio interior de la mansión, lo que no sólo provoca un drástico cambio de punto de

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

vista espacial —que convierte al espectador expectante en espectador privilegiado— sino también un cambio de la focalización de la narración.
El la tercera escena del baile (Escena Nº 16 Ac), el espectador era transportado desde las puertas del Vestíbulo al corazón mismo del Hall de la mansión. Desde un observador exterior que aspiraba a inmiscuirse en la familia Amberson se transformaba, por efecto del cambio de la ubicación del punto de vista, en un invitado especial o en un miembro más de la familia.
Ahora, con la cámara ubicada en la Biblioteca de la mansión, en la proximidad del féretro que contiene el cuerpo de Wilbur, sugerido apenas por la presencia de un ramo de flores en primer plano y por la adopción de un horizonte bajo, Welles intima al espectador a observar la secuencia desde el *punto de vista* de Wilbur Minafer. Para esto, refuerza el recurso de la ubicación de la cámara, lo que por sí solo hubiese sido insuficiente y hasta banal, con otros medios. Uno de ellos es el movimiento de la cámara que hace un giro de derecha a izquierda a modo de paneo mientras permanece fija en su ubicación, hecho que permite captar el otro recurso, el que recae en el tratamiento del movimiento y gestos de los personajes. Estos últimos, vestidos todos de negro, giran lentamente en torno al centro donde supuestamente está Wilbur Minafer, quien parece observarlos sin poder hablarles desde una posición de encierro.
Esa figura, la de la ausencia de comunicación entre los personajes que sólo consiguen dirigir miradas profundas y extrañas entre ellos y al féretro, en ausencia total de diálogo y en el más profundo silencio, es la figura de la misma muerte.
La angulación de la cámara, la otra figura de la enunciación que está presente, es manejada en contrapicado. De este modo, homologa las propiedades del recurso que expresan superioridad y poder a las figuras captadas –en este caso los personajes que permanecen vivos y en movimiento– y, por oposición, agobio y desamparo para aquél que los observa desde abajo.
El final de la Escena Nº 19 se funde con la Escena Nº 20 en un encadenado que prolonga, en el rostro en primerísimo primer plano de Fanny Minafer y en el de los dos ciudadanos, el tema de la muerte de Wilbur.
La cámara mantiene su posición con el horizonte bajo y la angulación de contrapicado para estas dos tomas fijas que transmiten solemnidad a la sentencia de los ciudadanos.
El único primerísimo primer plano de la secuencia es el de Fanny. Al espectador se le concede acceder a esta posición de proximidad privilegiada para observar con detalle los ojos humedecidos en el rostro doliente de la hermana del difunto. El detalle se logra mediante un corte y una aproximación de la cámara al rostro de Fanny que es captado en primer plano. Esta imagen exclusiva del único ser presente que llora, manifiesta que es Fanny la única persona presente que siente realmente la muerte de Wilbur Minafer.

Escena Nº 22

Aunque haya transcurrido el tiempo entre la muerte de Wilbur y esta escena, lapso sugerido a través de la conversación que mantienen Fanny y George, el sentimiento de congoja de la mujer por la muerte de su hermano se vuelve a manifestar en esta secuencia. Esta congoja se profundiza cuando Fanny constata que Eugene Morgan continúa enamorado de Isabel Amberson.
George y Jack confunden los sentimientos de Fanny al creer que el motivo de su pena es el desamparo económico en que la dejó su hermano al morir. En realidad, su angustia proviene de la certeza de que Eugene prefiere a Isabel y no a ella.
El movimiento de la cámara conserva la misma sobriedad que poseía en las tres escenas anteriores. Ubicada en un punto fijo en el espacio, la cámara se limita a realizar dos lentos movimientos de paneo, primero de izquierda a derecha, mientras sigue el desplazamiento de Fanny que toma asiento al lado de su sobrino y después de derecha a izquierda cuando, al final de la escena, es George quien pasa a ocupar el puesto que al principio ocupaba su tía.

El estatismo de la cámara y la moderación de su dos movimientos de paneo contribuyen a que el espectador se concentre en el diálogo entre George y su tía y en la forma sutil con la que George la ofende, sin proponérselo. La ofensa se consuma en dos oportunidades: por una parte, a través de la conducta egoísta de George que sólo busca saciar su apetito mientras devora los alimentos preparados por su tía sin elogiarla por su tarea; luego, cuando pretende ponderarla por sus habilidades culinarias, sólo consigue ofenderla, pues le hace ver que ése es el único mérito por el cual sería capaz de conseguir un marido.
Pero en realidad, Fanny cae en su propia trampa y obtiene su castigo de parte del impulsivo e inocente George.
No en vano, la cámara se ubica frente a la mesa repleta de los manjares preparados por Fanny y los toma en primer plano durante toda la secuencia. La comodidad de George es la comodidad de la cámara que solamente presencia el espectáculo y otorga el reposo suficiente para que la escena adquiera, a cambio, la fuerza y el impacto necesarios que destacan la sutil ofensa de George.
La mesa tendida es la trampa tendida por Fanny para sonsacarle a su sobrino sobre los movimientos de Eugene e Isabel durante los días en que ésta se ausentó de la mansión para asistir a la fiesta del final de cursos de su hijo.
Una vez que confirma la terrible noticia de que Eugene e Isabel se han visto durante el evento y que todos han estado juntos en la ciudad mientras ella permanecía sola en la mansión, Fanny se retira desconsolada y furiosa, impulsada por la dura broma de George.

Durante toda la escena, el punto de vista del observador coincide con el de la cámara. Confinado a una posición frente a la mesa servida por Fanny, observa, desde allí, maravillado, la opulencia de los Ambersons, también presente en la Cocina por la abundancia de alimentos y por la riqueza del espacio y del atrezo. En contraste con tanta abundancia de bienes materiales, el espectador experimenta la parquedad de bienes espirituales y sentimentales que la vida concede a la pobre Fanny; al igual que la conducta poco sensible de su sobrino. Experimenta, también y por primera vez en el filme, el cambio de actitud de George con respeto a su tía como primer síntoma de su transformación. La escena termina con una reflexión del muchacho que reconoce, de alguna manera, lo despreciable de su propio comportamiento.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Escena Nº 23

Esta escena podría considerarse análoga a la escena anterior. La cocina de la mansión Amberson, donde se elaboran los alimentos que son la fuente de vida para la familia es semejante a la cocina de los Morgans en la que se fabrican los automóviles que suministran su sustento. En un caso, la producción es artesanal, en el otro caso, la producción es industrial. Tal vez la misma en esencia, sólo que con otros utensilios y con otra dinámica. Ninguna se ofrece como regalo, tienen un objetivo, buscan una ganancia.

La escena comienza con el primer plano de la llamarada de una fragua, fuente de vida para la industria automotriz de esa época, así como la escena anterior comenzaba con un primer plano de alimentos primorosamente presentados y previamente cocinados por el mismo fuego.

Si bien el desarrollo de la Escena Nº 23 posee una dinámica superior, favorecida por el desplazamiento de los personajes y por el movimiento de travelling de la cámara, en contraste con el estatismo aletargado de la escena anterior, este movimiento conduce a un final de absoluta inmovilidad que replica el final de la Escena Nº 22. En el final de la escena Nº 23, Fanny confirma el amor que Eugene siente por Isabel. Esa evidencia se manifiesta al espectador por la conjunción de las miradas que se conceden Isabel y Eugene y la disyunción de la mirada de Fanny que, lentamente, pasa a observar un punto fijo fuera del cuadro. Esa mirada separa a Fanny de los otros dos y adquiere tal potencia que el espectador se identifica con su punto de vista al observar, con ella, ese punto fuera de campo a la derecha del cuadro que no es más que el centro de su sospecha y de su decepción. En esta ocasión, Fanny permanece en el encuadre, pero al igual que en la escena anterior, su mirada y su pensamiento escapan furtivos, así como antes había desertado, humillada, de la cocina.

Escena Nº 24

La Escena Nº 24 culmina la serie iniciada por la Escena Nº 22 a través de la cual se muestra el resurgimiento del amor entre Eugene e Isabel. En esta escena, ese amor se manifiesta al espectador sin más velos.

Welles la presenta a través de tres planos con la cámara fija que avanza, por efecto del corte y el montaje, hacia la pareja sentada a la sombra de un viejo árbol del parque de la mansión de los Ambersons. Desde un plano panorámico, que muestra la ubicación de los dos amantes en relación a la mansión, se pasa a un plano intermedio (plano medio) hasta llegar hasta la pareja con un plano medio corto. Recién en el segundo plano, cuando el espectador está lo suficientemente próximo a los amantes, Eugene propone a Isabel que le diga a su hijo que están enamorados. Isabel responde que hay tiempo, que pronto se lo dirá.

La escena se desarrolla en un clima de gran placidez. Ambos personajes están serenos y esa calma se transmite al espectador mediante el modo de resolver la aproximación paulatina a la pareja y la angulación de la cámara que permanece con un horizonte normal y cuadro vertical en las tres tomas.

Cabría preguntarse por qué razón Welles no utiliza el travelling para aproximarse a Eugene e Isabel.

La aproximación requiere de gran lentitud para no quebrar la calma que la escena exige. Si bien Eugene puede demostrar cierta impaciencia, su respeto por Isabel no le permite avanzar más de lo que ha avanzado. Isabel, por su parte, parece querer postergar el encuentro con George, tal vez por conocer el carácter y los sentimientos de su hijo, o por considerar que no ha pasado suficiente tiempo desde la muerte de su esposo.

Si se hubiese recurrido al travelling, seguramente la escena hubiera tenido que prolongarse mucho más de lo conveniente, y se hubiese exagerado el tono apacible que realmente requiere la secuencia. Hubiese sido preciso que la cámara iniciara su aproximación desde una posición mucho más cercana a los personajes.

Pero, indudablemente, era necesario comenzar con una toma panorámica en la que apareciera, aunque fuese una parte, la mansión Amberson junto con la pareja debajo del árbol. Isabel y Eugene no están en cualquier lugar mientras hablan a escondidas de sus hijos, están en el parque de la mansión pero alejados de ésta lo suficiente como para tener la intimidad indispensable que exige la ocasión.

El acercamiento debe ser reposado pero breve, porque breve también es el tiempo que les queda a Eugene e Isabel para vivir ese amor. La última toma, muy próxima a Isabel, permite al espectador escuchar la respuesta a la pregunta de Eugene, que es casi un susurro. El encadenado de las tres tomas que se suceden mediante breves fundidos de la imagen semejan el suave y lento travelling que no pudo realizarse. Este recurso robustece el modo apacible con que se produce el acercamiento a los dos personajes.

Escena Nº 25

Como se vio con las Escenas Nº 22 y Nº 23, también esta escena podría ser considerada análoga o reflejo de la anterior.

George y Lucy pasean en el carro conducido por el joven Amberson por las calles de la ciudad. La cámara los toma en el preciso momento en que George solicita una respuesta a Lucy acerca de su propuesta de matrimonio. El diálogo evoluciona y termina en discusión debido a la presunción de George de que Lucy actúa de acuerdo a los intereses de su padre los que, obviamente, George no comparte.

A diferencia de la escena anterior, ésta requiere dinamismo y movimiento. La prudencia y la paciencia con que Eugene trata a Isabel nada tienen que ver con el trato brusco y atrevido con que el impaciente George maneja la situación con Lucy. Tampoco la reacción de la muchacha es madura y calmada como la de Isabel. El dinamismo de la escena está logrado, especialmente, por el movimiento relativo de la cámara y la ubicación baja del horizonte. La cámara realiza un movimiento de *travelling* mientras acompaña el desplazamiento del sulky conducido por George, pero, en lugar de mantenerse a una distancia constante del sulky de George, modifica su velocidad en relación a la del carro lo que provoca una permanente variación de su posición relativa con respecto a la de éste. De ese modo, la cámara y el carro con los personajes inician un diálogo que se relaciona con el que mantienen George y Lucy.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

La posición baja del horizonte sugiere la de un observador que sigue los movimientos del carro mientras camina.
Debido a que el punto de vista del espectador coincide con el de la cámara –el espectador ve y escucha a través de ésta lo que hacen y dicen los personajes– el diálogo entre el carro con los personajes y la cámara es transferido al espectador. Éste parece que intentase subir al carro para ver mejor y escuchar la conversación entre George y Lucy, pero por momentos, parecería que el carro se le escapara.
Según sea el tema que trata la conversación entre los jóvenes y según sea el grado de aspereza de las palabras de George, la relación entre la cámara y el carro varía, así como varía la relación entre el espectador y los personajes, desde posiciones casi frontales hasta posiciones de fuerte escorzo perspectivo.

Escena Nº 26

Por el contrario, el clima cansino que Welles confiere a esta escena, necesario para dar a conocer el pensamiento del Mayor Amberson, contrasta con la escena anterior. La cámara conduce al espectador al interior de la volanta en la que viajan el Mayor Amberson con su hijo Jack, quienes son tomados a una distancia constante de plano medio corto. La cámara realiza un falso *travelling* mientras sigue el desplazamiento del carro y de los personajes.
La edad de los personajes y la confesión que realiza el Mayor a su hijo acerca de su cansancio y desacuerdo con la conducta de George, requieren de la escena un ambiente más íntimo y solemne que el de la escena anterior, acorde con la gravedad de la confesión del Mayor a su hijo. La sentencia pronunciada por el Mayor, directa y sin ambigüedades, no exige respuestas ni admite retorno. El Mayor se siente rendido ante las exigencias de un imperio que él mismo construyó y que ya no puede dominar ni sostener. Un imperio cuyo fin vislumbra próximo pues no hay un heredero que sea capaz de mantenerlo.

Escena Nº 27

La estrategia seguida por Welles en esta escena consiste en insistir con tomas fijas. Excepto el breve paneo vertical que sigue a George cuando se incorpora para despedir a Eugene, la secuencia carece de movimientos de la cámara.
No obstante, a medida que el diálogo se enfoca hacia el tema del advenimiento del automóvil, la cámara –y con ella el espectador– comienzan a transitar el espacio mediante el cambio de ubicación y de planos, cada vez más próximos a los personajes. Desde una visión panorámica del Comedor y de los personajes sentados alrededor de la gran mesa, se pasa a los primeros planos de Eugene y de George. El avance progresivo es manejado a través de sucesivas tomas fijas con planos cada vez más próximos a los dos personajes mencionados. Al principio, la conversación entre los seis comensales aborda temas diversos, algunos superficiales. La cámara los acompaña mientras los toma en grupos o aisladamente según la intervención que tengan en la conversación.
Cuando el Mayor introduce el tema de la fabricación de automóviles, y Morgan toma la palabra para explicar su parecer con respecto al tema, George interviene, desde el espacio fuera de campo con un juicio que resulta ofensivo para Eugene. A partir de ese momento, la tensión del diálogo por el tema tratado y por la intervención de George provoca que la cámara tome solamente a ambos personajes en plano medio. A medida que Eugene progresa en su reflexión sobre el invento del automóvil y concuerda, en cierto modo, con la opinión de George, la cámara lo toma en plano medio corto y luego en primer plano, no sin antes intercalar otro plano medio corto de George que lo escucha con respeto y atención.
Toda la secuencia está filmada con la misma altura de horizonte de la cámara que coincide con la mitad del pecho de los personajes, apenas por encima de la superficie de la mesa, pero lo suficientemente alto como para ver las manos de Eugene. A medida que se aproxima a Morgan, en las dos tomas yuxtapuestas por el corte y el montaje, la cámara debe modificar su angulación y se inclina levemente hacia arriba en un moderado contrapicado.
El recurso no podía ser más acertado. Por un lado, la imagen de Morgan –tomado levemente desde abajo– confiere autoridad y aplomo a su reflexión sobre las consecuencias futuras del advenimiento del automóvil. Por otro, la figura contradice los efectos de sentido propios del contrapicado puesto que Morgan ha sido humillado y, según los códigos de la angulación, debería haber sido tomado en picado.
Hay dos aspectos que permiten comprender el uso del recurso que hace Welles en esta ocasión y lo que quiere transmitir al espectador. En primer lugar, consigue expresar que la ofensa sufrida por Eugene sea minimizada por su sincero discurso que confirma el juicio de quien le ofendió, al extremo de darle la razón a George, ante el asombro de los demás. En segundo lugar, su enojo por sentirse censurado por el joven Amberson lo encausa sobando una cuchara que toma de la mesa mientras profiere su discurso, acto casi inconsciente que jamás haría un caballero respetuoso como él. Este escape le permite mantener la digna y erguida posición de quien, si bien ha sido amonestado, entiende que su conducta es la correcta. De ese modo, sin quebrar el protocolo que exige la reunión con la familia Amberson, Eugene responde ante la intervención de George. Con buenos modales, se excusa y se retira. El momento de máxima tensión es superado por Morgan con cortesía, pero sin dejar de manifestar su tristeza y dolor.

El movimiento de la cámara no podía ser otro. Debía responder con la misma sobriedad a la mesurada conducta de Eugene y de los demás comensales que permanecen inmóviles y en silencio, incluso a la de George, quien respetuosamente se pone de pie para despedir a su contrincante. La cámara retoma, ahora desde el ángulo opuesto, la visión panorámica mientras Eugene sale del Comedor acompañado por Jack, El Mayor y Fanny. Una vez más, en esta escena, el espectador presencia los acontecimientos con los ojos de la cámara que lo autoriza, desde una posición privilegiada ubicada en el *centro mismo de la mesa*, a participar de la contienda como un comensal invisible. Gracias a ella, el espectador aprecia las reacciones del ánimo de los personajes que, aún permaneciendo inmóviles, se manifestarán mediante mínimos gestos de sus rostros y manos.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Escena Nº 28

La escena comienza cuando George sale del Comedor inmediatamente después de haber sido amonestado por su tío Jack..

Mediante un corte y montaje, la cámara sale del Comedor y se ubica del otro lado de la puerta, en el Hall. Desde allí, se ve salir a George ofuscado por la reprimenda de su madre y de su tío Jack como consecuencia de su comportamiento durante el almuerzo.

Fanny lo está esperando, lo llama con voz susurrante y le da su aprobación por haber respondido a Eugene del modo como lo hizo. De esa forma se gana la confianza y el favor de su sobrino. En una maniobra que parece querer evitar a su tía, George cambia drásticamente la dirección de su desplazamiento y se encamina hacia la Escalera. Su tía le sigue y lo envuelve con sus elogios.

Poco a poco, mientras suben la Escalera, Fanny atrapa a su sobrino con una conversación por ella planificada. Le hace creer que el motivo por el que lo apoya en su actitud contra Eugene es otro muy diferente al que argumentó George minutos antes durante el almuerzo.

De ese modo, introduce el tema en el que ella desea involucrar a George. Lo pone en conocimiento de la relación amorosa entre su madre y Morgan y finge sentirse sorprendida cuando el muchacho se muestra confundido ante su revelación. Las palabras de Fanny sorprenden a George, quien ni siquiera sospecha de la consistencia del amor entre su madre y Eugene.

Una vez atrapado por la intriga generada por Fanny, George desea saber realmente de qué se trata *"lo que la gente murmura"*. Presiona a su tía para que le confiese quién ha desatado semejante comentario sobre su madre y, al imaginar una posible sospechosa, sale de escena mientras se encamina a casa de la señora Johnson.

El proceso durante el cual Fanny atrapa a su sobrino y lo envuelve con su ardid genera un clima de progresivo suspense en George y en el espectador. Ese proceso tiene dos etapas. La primera comienza inmediatamente después de que George sale del Comedor. Con sus adulaciones, Fanny logra ganarse la atención y la confianza de su sobrino. La segunda etapa se inicia al pie de la Escalera, después de detenerse por un instante y ser Fanny quien tome la delantera en el ascenso.

En ambos intervalos, Fanny comanda el desplazamiento de su sobrino. Primero, lo *empuja* desde atrás y luego, lo *arrastra* hacia la parte superior de la Escalera mediante el manejo hábil de sus ponzoñosas palabras.

Una tercera etapa se concreta cuando, desde fuera de campo, la voz de Fanny sentencia, —*"...que alguien te lo hubiera dicho"*, —a lo que George pregunta sorprendido —*"Que alguien me hubiera dicho qué?"*, —*" Lo que la gente murmura de tu madre"* —responde Fanny sin tapujos.

George, de pie en el segundo peldaño, frente al gran vitral de las Tres Virtudes Teologales, permanece inmóvil en el encuadre por un instante mientras su inquietud se acrecienta.

A partir de entonces, George, movido por la gran curiosidad que despertó la respuesta de su tía, sube por sí solo lo que resta del camino para llegar donde ella está y exigirle una explicación. Una vez allí, su tía continúa con el enredo, mientras incrementa el suspense en que está envuelto George.

Desde esa estación, desde el segundo descanso de la Escalera, ambos inician un último ascenso hasta llegar al tercer rellano donde se desencadena la ira de George ante la revelación de Fanny.

La cámara acompaña a los personajes con movimientos que combinan paneo y *travelling*. Un primer y rápido paneo permite captar la salida de George del Comedor que se dirige con determinación en dirección a la Biblioteca.

Cuando éste cambia el sentido de su recorrido al tiempo que trata de evitar el diálogo con su tía, la cámara inicia un lento *travelling* de avance para seguir a los personajes en su desplazamiento hacia la Escalera, con la misma velocidad que éstos. Eleva apenas su plano de horizonte de modo de conseguir la altura adecuada para que las tomas de los personajes sobre la Escalera se hagan con angulación normal. Cuando éstos se detienen un instante, antes de comenzar el ascenso, la cámara continúa avanzando, lo que le permite aproximarse todavía más a George y a Fanny.

El movimiento de *travelling* de avance y ascenso combinados provoca que el cuadro se disponga de modo frontal con respecto al primer tramo de la Escalera y tome a los personajes de espaldas y con angulación cero.

Sin perder su posición frontal al gran vitral, la cámara continúa su ascenso y se aproxima, lentamente, a los personajes hasta el momento en que éstos, ya sobre el segundo tramo de la Escalera y ahora de perfil con respecto al plano del cuadro fílmico, se separan. George se detiene y Fanny prosigue subiendo mientras continúa con su alocución.

La cámara se detiene lo que provoca que Fanny salga del cuadro por la derecha y quede George solo en el encuadre contra el margen izquierdo. En el instante en que la imagen a contraluz de George, quien mira ansiosamente hacia donde está su tía, adquiere una gran fuerza expresiva, Fanny redobla la intriga y lanza el señuelo que atrapa al joven —*"o que de algún modo lo hubieras averiguado ya"*. Como atraído por una fuerza invisible, el joven Amberson es impulsado hacia arriba —*"¿Que hubiera averiguado qué?* —interroga George, al tiempo que comienza a desesperar.

Hasta ese momento, el punto de vista del espectador ha sufrido una serie de transformaciones provocadas por la combinación de los movimientos de la cámara, el de los personajes y el sentido del diálogo.

Al comienzo de la secuencia, el espectador observa cómo George sale ofuscado del Comedor. Debido a la inmediatez de los acontecimientos ocurridos durante el almuerzo, el espectador aún sigue *viendo* a través de los ojos de George.

La interferencia de Fanny, que plantea un nuevo problema, lo devuelve a su posición de observador externo mientras los dos personajes se dirigen a la Escalera.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

A medida que comienzan a subirla, y como consecuencia del diálogo que inicia Fanny, el espectador adopta el punto de vista de la mujer y se compenetra con sus sentimientos de abandono y desdén por parte del sobrino. Se hacen presentes la imagen de su rostro bañado por las lágrimas del final de la Escena Nº 19 y su salida, mortificada, de la Escena Nº 22, víctima de la burla de George. Por un momento, al espectador le embarga un sentimiento de piedad por la pobre mujer.

Pero en el instante en que sale del cuadro, y George queda solo, de pie en la mitad del peldaño, el espectador se compenetra con la duda del joven y adopta su punto de vista, suplicante por una respuesta que aclare la duda planteada.

Cuando la voz de Fanny vuelve a hacerse sentir desde el fuera de campo, el espectador, que conoce más que George acerca de la relación entre su madre y Eugene, comprende el ardid de Fanny y vuelve a observar los acontecimientos desde el *exterior*, como observador invisible. Pero este exterior ya no es el mismo que el del principio de la secuencia.

Si bien el espectador abandona rápidamente el punto de vista de George, no puede desligarse de su problema. Siente, con él, la ansiedad por saber a dónde lo conducirá la trampa de Fanny y cuál será su desenlace. Se sumerge en la incertidumbre y la tensión con las que se carga la situación y, por conocer la verdad de lo que realmente ocurre entre Eugene e Isabel, acoge en su corazón un creciente desprecio por Fanny. Ahora, la imagen que viene a su memoria es la del final de la Escena Nº 23, en la que la mirada furtiva de Fanny la muestra a la vez como una mujer desconsolada y una fría calculadora.

A medida que tía y sobrino siguen subiendo y se detienen alternativamente mientras se traban en una tensa discusión, la cámara detiene su movimiento de ascenso y aumenta la inclinación del cuadro de modo tal que las últimas tomas las realiza en contrapicado. La figura reitera la de la Escena Nº 12, en la que George niño, trabado en fuerte pelea con el Pastor, es tomado por la cámara desde un horizonte muy bajo y con un fuerte contrapicado.

Al igual que en esa secuencia, el efecto conseguido por Welles es el de involucrar más aún al espectador que *observa* azorado el desenlace final. Pero también, al no permitirle acceder a la altura de los personajes y detenerlo en una posición inferior, Welles enfatiza el sentido oculto de lo que Fanny sabe, ya no en relación al amor entre Isabel y Eugene –asunto que el espectador conoce– sino en relación a *lo que la gente murmura* acerca de ese amor. Y esto sí es una novedad, tanto para George como para el espectador.

Este desconocimiento lo sitúa, entonces, en inferioridad de condiciones con respecto al conocimiento de Fanny, sea éste verdadero o falso, hecho que justifica la angulación y reafirma el contrapicado con que observa la figura dominante de la mujer.

Simultáneamente, con el aumento del ángulo de inclinación del cuadro, la cámara describe un movimiento envolvente y de paulatina aproximación a los personajes que permite aumentar la conjunción con éstos y con el tema de su discusión.

Cierra el espacio al circunscribirlo solamente al espacio dentro del encuadre, lo que aumenta el carácter asfixiante de la atmósfera en la que se termina de desarrollar el diálogo. Prescinde del espacio fuera de campo en el que quedaron Jack e Isabel, espacio que termina por desaparecer y olvidarse. Restringe el diálogo a la intimidad profunda entre el espectador y los personajes, quienes, ya alejados del Comedor, incrementan el volumen de sus voces y se profieren gritos de reproche y de súplica. Termina por completar, al final de la secuencia, una figura en espiral que va rodeando al espectador y encerrándolo poco a poco.

Cuando el grado de conjunción es máximo, lo suelta como el golpe de un látigo, lo desenrosca y lo transporta violentamente, junto con la desesperada mirada de Fanny, a lo de la señora Johnson, en la escena siguiente.

Escena Nº 29

Si bien en la toma final de la escena anterior se impone la imagen de Fanny que grita sola y desesperada en el descanso de la Escalera mientras su mirada sigue a George que desciende rápidamente para dirigirse a lo de la señora Johnson, el espectador no adopta su punto de vista. Invadido de curiosidad y desasosiego por la reciente revelación, sigue la mirada de la mujer y sale, mentalmente, con George a buscar la verdad.

La adopción del punto de vista de George por parte del espectador es confirmada por la toma de apertura de la Escena Nº 29 que lo transporta frente a una puerta cerrada de la casa de la señora Johnson, ubicada de modo frontal al plano del cuadro. Detrás de ésta, la propia señora Johnson se deja ver lentamente, mientras la abre para permitir pasar a George. Entonces, la cámara inicia un decidido movimiento de travelling de avance hacia el interior de la casa que se muestra femeninamente ataviado, sin la solemnidad ni el lujo del interior de la mansión de los Ambersons.

Pero pronto llega el desconcierto. Durante el desplazamiento hacia el interior que realiza el espectador junto con la cámara y con la mirada de George, éste aparece en el cuadro por la izquierda, se adelanta a la cámara y se ubica exactamente delante de ésta, de modo tal que el espectador queda solo, mientras camina detrás de las espaldas de George. En ese preciso momento, retoma el punto de vista de observador invisible que había dejado en la escena anterior. La sensación que experimenta es la de un desdoblamiento, como si él fuese George, y se viera a sí mismo proyectado en la imagen visible del joven que avanza de espaldas, decididamente, hasta el interior de la casa.

Con esta figura recurrente, Welles incorpora el espacio fuera de campo en el cuadro y en la mente del espectador que siente y presiente que tiene a alguien o algo, siempre, detrás suyo. Es entonces cuando la señora Johnson le dice, desde el espacio fuera de campo —*"Es un placer verle por aquí"*. Su voz en *off* proviene de atrás del espectador y desde *la izquierda*, por lo que éste siente que transita el espacio entre la señora, ubicada detrás suyo, y George, que sigue delante. El efecto conseguido por el recurso es similar al de la Escena Nº 16 E, cuando Eugene e Isabel son sorprendidos mientras bailan por los aplausos de Jack que está fuera de campo y a la derecha del observador y por el inmediato llamado de Lucy desde el fondo del encuadre.

Cuando George se detiene, la cámara también lo hace a una distancia de plano medio, y con la cámara, también lo hace el espectador, quien se siente un personaje más, inmerso en el espacio, por efecto de la presencia de la señora Johnson en el espacio fuera de campo.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Es entonces cuando se comprende cabalmente el recurso utilizado por el director al *desdoblar* la figura de George y su punto de vista en el comienzo de la escena. De ese modo, el recurso hace posible que el espectador sea consciente del espacio que tiene detrás suyo desde el principio de la secuencia y que se sienta inmerso, desde el inicio, en el espacio escénico. Observador silencioso, pero incluido en el espacio.

Cuando George gira para encarar a la Sra. Johnson y dirigirle la palabra desde una distancia media en el centro del cuadro, el espectador adopta, repentinamente y por un instante, el punto de vista de la señora, quien aún está fuera de campo pero se presiente muy próxima al espectador en el espacio.

Recién cuando ésta reaparece por la izquierda del cuadro, de espaldas a la cámara, y le habla a George, el espectador retoma el punto de vista de observador invisible.

Welles reitera, por segunda vez, el recurso utilizado con George. De ese modo, obliga sutilmente al espectador a adoptar sucesivamente el punto de vista de los personajes cuya ubicación alternativa en el campo y en el espacio fuera de campo provoca la inclusión del observador silencioso en el mismo espacio en que éstos se encuentran. La reiteración del recurso termina por fijar en el espectador la sensación de estar incluido en el espacio.

Por lo tanto, cuando al ver aparecer a la Sra. Johnson, el espectador retoma el punto de vista del observador invisible, ya es tarde. El juego planteado por Welles lo ha introducido plenamente en el espacio y lo ha involucrado decididamente con la acción.

A partir de este momento, la secuencia se desarrolla en dos fases.

La primera contiene la serie de desplazamientos y paradas de los personajes hacia el interior del espacio, hacia el *fondo* del cuadro.

Es la señora Johnson, quien sigue complaciente a George en los pequeños desplazamientos que éste realiza mientras busca el lugar adecuado desde donde formular la pregunta que no se atreve hacerle. La cámara, y con ella el espectador invisible, sigue los pasos de los personajes hasta cierto límite a partir del cual se detiene.

Un último desplazamiento provoca que la señora sobrepase la posición que ocupa George y llegue más al fondo del espacio, mientras se aleja de la cámara.

A partir de ese lugar, es la señora Johnson, quien toma la iniciativa y el liderazgo de los desplazamientos, y es George, quien la sigue, imperativo, en busca de una respuesta.

El manejo del espacio intermedio entre el observador invisible (la cámara) y la escena propiamente dicha (personaje que emite el discurso), es dinámico y alternativo. Dinámico, puesto que el personaje que habla permanece inmóvil cuando el otro se traslada a un puesto más alejado de la cámara (primera fase) o más próximo (segunda fase) o, por el contrario, el personaje que habla lo hace durante su desplazamiento mientras el otro, en silencio, permanece inmóvil.

Alternativo, porque ambos personajes alternan sus desplazamientos, primero hacia la profundidad del cuadro y luego, desde la profundidad hacia la cámara y hacia la salida de la casa.

De ese modo, en ningún momento los dos personajes quedan situados en un plano frontal (paralelo al cuadro fílmico) sino que, en todo momento, uno de ellos se interpone, alternadamente, entre el observador invisible y el otro personaje sobre un plano en escorzo.

Aún después de que el espectador hubo adoptado el punto de vista del observador invisible, a partir de la reaparición de Johnson en el campo visual y durante el proceso de avance de los personajes hacia la cámara, Welles se encarga de mantener la presencia del espacio fuera de campo –efecto que había conseguido en el principio de la secuencia– a través del manejo de la iluminación.

En efecto, la proyección de sombras que provienen de objetos ubicados en el espacio fuera de campo sobre los cuerpos de George y de la señora Johnson contribuyen a hacer sentir al espectador que está inmerso en el espacio escénico, pues estas sombras funcionan como mensajes que envían los objetos que las provocan y que el espectador no puede ver directamente, sino solamente presentirlos a través de un efecto visual.

La angulación de la cámara transita desde una posición neutra, propia del cuadro vertical, a una posición de contrapicado, al final de la secuencia, debido a la gran proximidad de los personajes al cuadro. Los primeros planos de los personajes aumentan la conjunción del espectador, lo involucran plenamente y le otorgan mayor autoridad y trascendencia al desenlace de su discusión. La escena que comienza en un tono amistoso termina en un clima de fuerte controversia.

Todo ese proceso, que conduce al espectador desde un sentimiento de fuerte y contenida expectativa –punto de vista de George– a una sensación de desalentadora y enojosa desilusión y humillación, es apoyado por la reunión de estos recursos, movimiento de la cámara, angulación, alternancia del cambio del punto de vista y manejo de la luz, como recursos de la enunciación que potencian los recursos propios de la diégesis.

Escena Nº 30

La escena muestra la discusión entre George y su tío Jack, quien le reprende por haber ido a lo de la Sra. Johnson en busca de una respuesta acerca de la intriga que sembró su tía Fanny (Escena Nº 28).

Significativamente, la secuencia se abre con la toma, en primer plano y contrapicado, del grifo de la bañera del que brota un grueso chorro de agua caliente. El chisme se difunde, incontenible, como ese chorro de agua que fluye rápidamente en la tina de Jack.

Durante la discusión entre George y Jack, Welles resuelve la primera parte de la secuencia con una sola toma fija que se abre inmediatamente después de que la cámara capta a Jack, en plano medio corto, metido en la bañera, mientras reprende a George por su comportamiento con la Sra. Johnson.

Dado que los personajes se encuentran frente a frente, pero a una distancia significativa, la escenografía recurre a un gran plano espejado dispuesto detrás de George, de modo tal que éste queda situado entre el espejo y la cámara.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

El punto de vista de la cámara y el escorzo con respecto al espejo es tal que éste refleja la imagen de Jack en la bañera mientras se baña y discute con George. De ese modo, en una sola toma fija y en el mismo encuadre, la cámara puede captar el debate entre tío y sobrino sin recurrir al montaje de tomas breves o voces fuera de campo. El recurso permite captar la figura de George en un primer plano y la de Jack en plano figura, dentro de la bañera, reflejado en el espejo.

Aunque de forma virtual, el espejo recoge el espacio que media entre ambos personajes que se encuentra fuera de campo. Lo coloca *delante* del espectador y lo hace visible en el cuadro fílmico.

El efecto conseguido por Welles es semejante al de la escena anterior. Al traer al cuadro el espacio que el espectador no puede ver por tenerlo detrás suyo, éste, transformado en observador invisible de los acontecimientos, siente estar dentro del baño, entre George delante y Jack a sus espaldas, en medio de la discusión.

Este hecho determina que el punto de vista del espectador, que por efecto de la segunda toma de la secuencia se había identificado con el punto de vista de Jack, no se asocie, a partir de ahora, ni con el de Jack ni con el de George –aunque éste aparezca en un plano privilegiado con respecto al de aquél– y pueda mantenerse *neutral* con respecto a los puntos de vista de uno y de otro. De ese modo, es posible analizar los argumentos manejados en la disputa con cierta objetividad.

Mientras George abandona su puesto frente al espejo al promediar el diálogo y se desplaza hacia donde está su tío, la cámara permanece fija. Una vez que George se encuentra frente a Jack, la cámara *se desplaza* hasta la bañera mediante la generación de una nueva toma.

El resto de la escena es resuelta por medio del plano y contra-plano. Tomas breves y con angulaciones precisas del cuadro que simulan el punto de vista de cada interlocutor. De ese modo, Jack es tomado en picado, visto desde arriba por George, y éste en contrapicado, visto desde abajo por Jack.

Durante las cuatro tomas finales, y por efecto de las angulaciones de la cámara, el espectador adopta, alternativamente, los puntos de vista de uno y otro personaje, lo que le permite comprender, finalmente, que la disputa no tiene posibilidades de ser resuelta.

La diferencia entre la ubicación y la apariencia de ambos personajes, George vestido correctamente y de pie, y Jack desnudo y sentado en la bañera, parece aumentar la distancia entre dos puntos de vista irreconciliables. A la vez, permite reconocer cierto debilitamiento de la autoridad de Jack si se compara las condiciones en que se hace esta discusión con aquéllas en las que tío y sobrino mantuvieron en el Comedor (Escena Nº 27). En esa ocasión Jack estaba de pie junto a la gran estufa de leña. Su imagen, aunque más pequeña que la de George debido a la lejanía, se imponía por sobre la del humillado muchacho que permanecía en silencio. Ahora, atrapado en la bañera y captado en picado por la cámara, vocifera enardecido mientras censura la conducta de George que aparece en contrapicado y en primer plano. Sus palabras no parecen tener ningún efecto en el joven más que para volver a enfurecerlo como en aquella ocasión.

Escenas Nº 31 a Nº 35

La secuencia comienza con una toma que muestra la llegada de Eugene Morgan en su automóvil a la mansión Amberson. La cámara capta el espacio desde el portón del jardín de los Ambersons hacia la calle, .

Inmediatamente, le sigue una toma en contrapicado, también desde el jardín pero más próxima al edificio y en sentido contrario, nos revela que la llegada de Morgan está siendo observada por George desde la ventana de una de las Salitas de espera que flanquean el acceso a la mansión. El contrapicado de la toma asigna autoridad a la figura del joven a la vez que presagia un desenlace nefasto.

Le sigue una toma desde dentro de la Salita hacia la ventana que muestra a George de espaldas y en primer plano mientras observa a Morgan que se acerca al Porche de la casa. Una nueva toma en contrapicado desde el jardín muestra la actitud seria y enojosa del joven a la vez que predispone el ánimo del espectador para la discusión que se producirá a continuación.

Una nueva escena ubica al espectador en el Vestíbulo mientras observa la puerta cerrada de la cancel y escucha el diálogo que se produce detrás de los cristales traslúcidos entre la mucama que acude a abrir la puerta en respuesta al llamado de Eugene y George que la exonera de hacerlo.

Sin cambiar su posición, y durante la misma toma, la cámara capta a George que abre la puerta, atraviesa el Vestíbulo (captado por un movimiento de paneo) y abre la puerta del Porche detrás de la cual aparece Morgan.

La exposición de las intenciones de Eugene, la revelación del motivo por el cual se encuentra en la mansión y la actitud de franco rechazo de George por Morgan que lo impulsa a despedirlo, se filma mediante tomas breves con la cámara estática y con montaje de campo y contra-campo. En las tres primeras tomas que alternan los rostros de ambos personajes, la cámara se mantiene por detrás del personaje que da la espalda. Las cuatro últimas tomas son hechas en plano y contra-plano, con planos más próximos a cada personaje y la adopción, por parte de la cámara, del punto de vista del personaje que queda fuera de campo.

El diálogo finaliza con el despido de Morgan y el violento cierre de la puerta que hace George en su propia cara. La violencia es tal que Morgan queda sin habla y de pie, por un instante, delante de la puerta cerrada.

Cuando finalmente Eugene Morgan se retira, George regresa al Hall, deshace el camino realizado previamente en el Vestíbulo y desaparece detrás de la puerta cancel. La cámara reitera su movimiento de paneo horizontal pero en sentido inverso al que había realizado anteriormente para seguir el desplazamiento de George Amberson hacia el Hall.

Con excepción de las cuatro últimas tomas del diálogo entre los personajes, el espectador mantiene su punto de vista de observador invisible. Ha sido transportado desde el umbral del jardín, donde vio llegar a Eugene Morgan entusiasta y optimista, hasta las proximidades de una ventana en la cual George le mostró, de cierta distancia, su recelo y hostilidad por la visita esperada. Una brevísima toma desde la espalda de George mientras observa por la ventana le confirmó que, a quien observaba George desde la

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

ventana era a Eugene Morgan.
Desde el jardín, fue transportado al Vestíbulo, donde presenció la iniciativa de George y le siguió, de muy cerca debido a lo exiguo del espacio, hasta la puerta de acceso. Allí fue testigo del áspero diálogo entre ambos hombres al tanto que se ubicaba, alternativamente, en el Vestíbulo y en el Porche. Finalmente, quedó aislado en el Vestíbulo cuando George cerró la puerta tras de sí.

La secuencia se desarrolla sobre el límite de los espacios interiores y exteriores de la mansión, en esa sutil frontera equipada de esclusas que se cierran cada vez que Eugene Morgan intenta traspasarlas.
Este juego sucesivo de pasajes del espacio exterior al interior, en cuyo proceso se ve envuelto el espectador como observador invisible, demuestra la libertad que se ha ganado a lo largo de la narración. Desde un comienzo, en el que no le era permitido ingresar al interior de la mansión Amberson, hasta este momento en el que se le concede la aptitud de ubicarse en los mejores puestos para atender el desenlace de los acontecimientos más íntimos.
Pero esa libertad tiene un límite, por lo menos con respecto a la posición de George en estos sucesos. La última escena de la secuencia deja en claro que en esta eventualidad, a ese observador invisible se lo confina al Vestíbulo y, desde allí, se le cierran las puertas de acceso a una mayor intimidad de los Ambersons. Tal es la ofuscación de George, y tal es su dolor.

Escena Nº 32

Para volver a ingresar a la mansión, el observador deberá hacer un rodeo y entrar desde la ventana de la Sala.
La escena siguiente a la discusión de George con Eugene Morgan muestra a Isabel Amberson mientras espera a Eugene pacientemente sentada en la Sala de la mansión. La cámara la capta desde el exterior, a través de una de las ventanas que se abren al jardín, tras las cortinas de encaje, elegantemente ataviada, erguida en la butaca y silenciosa.
La imagen que surge de un lento fundido con la última imagen de la escena anterior –la puerta cancel cerrada violentamente por George– se superpone con un desvanecimiento paulatino a la creciente nitidez de la otra. La superposición sugiere una Isabel prisionera en su mansión detrás de la puerta que su propio hijo cerró y de los velos y cortinas que no le permiten salir y ocultan la vergüenza por un aparente desprecio. Ella misma tiene el rostro cubierto por una toca de fino tul, como si fuera una novia que antes de ser desposada es abandonada por su futuro marido.
Inmediatamente, la cámara se instala en el interior de la Sala, muy próxima a Isabel, en el preciso momento en el que se levanta para acudir al Hall, al ser sorprendida por los pasos de Jack, su hermano.
La secuencia no explica si Isabel escuchó la discusión entre su hijo y Eugene Morgan y esperó, educadamente, pero conmovida por la conducta de George, a que éste o algún miembro de la familia la rescatase de su melancolía y le diera una explicación por lo ocurrido. O si, por el contrario, es inconsciente de lo sucedido y todavía espera a que Eugene Morgan se haga presente mientras mira fijamente hacia la ventana, y desde donde la observa la cámara en silencio.
El repentino cambio de su atención, ahora hacia el centro del Hall, introduce súbitamente a la cámara en la Sala mediante un corte y montaje, en el momento preciso en que Isabel, dándole la espalda, se incorpora para dirigirse al Hall donde está su hermano. Sin ser visto, el observador silencioso la sigue en su desplazamiento ayudado por un paneo de la cámara.
Imprevistamente, después de otro corte y montaje, la cámara se ubica en el segundo descanso de la Escalera (Escena Nº 33), y observa, en fuerte picado, el centro del Hall en el que aparece Jack, recién ingresado a la mansión, al que se le une, después de un instante, la propia Isabel.
Este rápido alejamiento de la cámara, que permite una toma panorámica del Hall (Escena Nº 34) ahora ataviado con una enorme alfombra, cumple una doble finalidad. El espectador pronto comprende que esa posición de la cámara es estratégica para la narración.
Por una parte, mantiene la expectativa del espectador acerca del posible desenlace que tendrá la presencia de Jack Amberson, quien, desde un punto alejado del Hall, informa a Isabel que trae noticias de Eugene. Una vez reunidos, ambos hermanos se encierran en la Biblioteca, hecho que reitera el final de la Escena Nº 31, al dejar nuevamente afuera al espectador.
Por otra parte, mediante un paneo vertical y sin variar su ubicación, permite tomar a George ubicado exactamente en el descanso opuesto medio nivel más arriba y, prosiguiendo con el movimiento vertical, posibilita captar a Fanny en el descanso superior, justamente sobre George.
Esta revelación silenciosa provoca que el espectador, identificado con el observador invisible y con el punto de vista de la cámara, se sienta, ahora, observado y en compañía de estos dos personajes preocupados, al igual que él, por saber lo que ocurre detrás de la puerta de la Biblioteca.
Desde esa posición, y sin tener que recurrir al montaje, la cámara articula mediante un movimiento de paneo vertical dos escenas que se desarrollan en lugares distintos de la mansión, pero que se vinculan fuertemente por el interés intrínseco del suceso.
Pronto, el espectador advierte que su posición es privilegiada con respecto a la de George y a la de Fanny. Mientras él puede ver el Hall desde el segundo descanso de la Escalera, los otros dos personajes no pueden hacerlo, sólo pueden presentir lo que ocurre por las voces de Isabel y de Jack. Pero éstos se han encerrado en la Biblioteca y es imposible escucharlos.
Este detalle provoca que Fanny inicie el descenso para ganar una posición más favorable no obstante afirme —*"Me parece que sé lo que está pasando"*.
Inmediatamente, George la sigue en su descenso hasta llegar al descanso donde está la cámara. Se coloca de espalda al observador invisible en el preciso momento en el que su tía llega al descanso donde estaba él antes de descender. De este modo, ambos quedan enfrentados, pero en distintos niveles.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Fanny retoma su última afirmación —*"Le está contando lo que le hiciste a Eugene"*. Afirmación que revela al espectador que George ha confesado a su tía lo ocurrido antes de encarar directamente a su propia madre, o que Fanny lo ha estado espiando durante la discusión con Morgan.

Cuando George ordena a su tía que vuelva a su habitación, ésta responde —*"No pensarás entrar ahí"* —ante lo cual George reitera el mandato.

La sospecha y el temor de Fanny por que su sobrino vaya a la Biblioteca la lleva a tratar de detenerlo de cualquier modo.

Rápidamente, mientras aprovecha la sorpresa y la indecisión de George debido a la brusquedad con la que formula sus órdenes, desciende los peldaños que la separan del sobrino y alcanza a tomarlo por la fuerza con la intención de detenerlo.

Súbitamente, mediante el corte y montaje, la cámara salta y se ubica unos peldaños más arriba que el rellano desde donde se precipitó Fanny para detener a su sobrino. Al hacerlo, deja libre el lugar que ocupará ésta cuando alcance su objetivo.

Desde esa ubicación, la toma se hace en picado profundo debido a la estrechez de la caja de la Escalera. La cámara toma el momento en el que tía y sobrino se traban en lucha mientras tratan de imponerse uno sobre el otro respectivamente.

Cabría preguntarse por qué Welles no filmó esta secuencia desde el lugar que ocupaba la cámara antes del corte y prefirió saltar a la parte superior de la Escalera.

La respuesta podría ser, tal vez, el hecho de que si hubiese mantenido su ubicación, el espectador invisible hubiese debido presenciar la disputa entre Fanny y su sobrino desde muy cerca, en contrapicado, como presenció la lucha entre George niño y el Pastor (Escena Nº 12), involucrándose demasiado en un discusión que no es, ahora, el centro del problema. También se reiteraría el mismo punto de vista de la última secuencia de la Escena Nº 28. Para nada debía mostrarse la autoridad y dominio que Fanny continúa ejerciendo sobre su sobrino, puesto que este atributo suyo ya es conocido por el espectador. Por otra parte, mientras que en esa escena es suficiente la palabra de Fanny para manejar a George, ahora no son suficientes sus gritos mientras le ordena que no baje a la Biblioteca; es necesario detenerlo por la fuerza. Tampoco la figura de George hubiese merecido, en esta ocasión, un tratamiento similar al que recibió en aquella escena, puesto que más que osadía y vigor, lo que demuestra el joven es indecisión y cierto arrepentimiento por el comportamiento que mantuvo con Eugene. Seguramente, teme por las consecuencias que tendrá su conducta en los sentimientos de su madre.

La toma, en fuerte picado, no contradice el efecto de sentido que esta angulación posee. Efectivamente, resulta humillante para ambos adultos el comportamiento que demuestran ante una situación que alcanza el sentimiento profundo de otras personas.

El observador invisible –el espectador— contempla el desenlace entre Fanny y George como si éstos fuesen dos chilquillos que pelean por un juguete. La escena, aún dentro de su dramatismo, resulta patética, y todo lo ocurrido entre Fanny y George es visto por el espectador desde una posición de superioridad.

Por otra parte, ya no es necesario articular, a través de una única secuencia, lo que ocurre en la Biblioteca entre Jack e Isabel, con lo que ocurre en la Escalera entre George y Fanny.

Si la cámara hubiese permanecido allí donde estaba en la Escenas Nº 33 y Nº 34, y con ella el observador invisible, éste hubiese visto salir a Jack de la Biblioteca y dirigirse hacia algún lado. ¿Hacia dónde hubiera ido Jack? ¿Hubiese vuelto a salir, hubiese ido alguna dependencia de la planta baja o hubiese subido a su habitación?

Cualquiera de esas posibilidades hubiera obligado a Welles a filmarla, y al espectador a presenciarla, hecho que hubiese desviado la acción hacia un detalle sin relevancia para la economía de la narración.

Por el contrario, el espectador se entera a través de Fanny que Jack sale de la Biblioteca, y deduce que dentro ha quedado, sola, Isabel. De ese modo, la atención del espectador no se desvía del tema que lo preocupa desde el comienzo de la Escena Nº 33, saber cuál es la noticia que Jack trajo a Isabel de parte de Eugene.

Cuando los dos personajes regresan al puesto del que habían partido, una vez que Fanny convence a George de no acudir al encuentro con su madre, la cámara permanece inmóvil en su misma posición y los personajes continúan siendo captados en picado, George unos escalones más arriba que su tía. Si bien ésta le ha convencido de no molestar a su madre, el espectador sospecha de la veracidad de sus intenciones y de los argumentos que le da a su sobrino a través de su discurso, pues a Fanny le conviene que Eugene Morgan termine su relación amorosa con Isabel Amberson.

Fanny ha perdido autoridad ante George y ante el espectador que, ahora, la observa desde una posición superior.

Escenas Nº 36, Nº 37 y Nº 38

Tras un fundido de imagen, desde el cuadro totalmente en negro, aparece Eugene Morgan sentado en su escritorio, frente a la cámara, mientras termina de escribir una carta. Al finalizarla, deja la pluma sobre el escritorio y toma otra hoja, ya escrita, que comienza a leer.

La banda sonora inicia una música perteneciente a la extradiégesis y a continuación, la profunda y solemne voz *en over* de Morgan informa al espectador el contenido de lo que termina de escribir y que *lee con su pensamiento*.

La nota está dirigida a Isabel y es el resultado de una inteligente y cuidadosa reflexión que Eugene realizó sobre su relación amorosa después de ser despedido por George.

La cámara inicia un lento movimiento de *travelling* de retroceso para alejarse lentamente de Morgan que continúa sentado detrás de su escritorio mientras lee la carta para Isabel. Mediante el corte y el montaje, la narración continúa con una toma fija del Hall de la mansión Amberson desde la misma ubicación de la Escena Nº 33. En la banda sonora continúa la voz de Eugene que lee su propia carta. A diferencia de la toma de la Escena Nº 33, esta toma del Hall es hecha con el cuadro girado sobre su mismo plano, como si quien observara la escena estuviese con la cabeza inclinada hacia la izquierda.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Mediante otro corte y montaje, la cámara se sitúa en la penumbra de un espacio cerrado y apenas iluminado por la luz que entra por una ventana. Una silueta femenina, sentada contra la ventana, se vale de la poca luz que entra por ella para leer la carta que escribió Morgan. Recién entonces, comprendemos que se trata de Isabel que está en la Sala, después de que su hermano le entregara la carta escrita por Eugene. Poco después, ella se incorpora muy lentamente, y, sin dejar de leer la carta, se aproxima a la cámara hasta que ésta inicia un movimiento de *travelling* de retroceso para acompañarla en su desplazamiento.

Resulta interesante detenerse a analizar los recursos utilizados por Welles en estas tres escenas.

Así como la estratégica ubicación de la cámara en la Escalera, a media altura entre el Hall y el descanso donde se encontraba George, permite articular la toma de Jack e Isabel cuando entran a la Biblioteca con la de George y Fanny que inician su discusión, mediante un plano-secuencia (Escena Nº 35), ahora es la Escena Nº 37 la que permite, mediante una nueva toma del Hall y de la puerta cerrada de la Biblioteca, relacionar la Escena nº 36 con la Nº 38.

En efecto, además de la voz de Eugene que relata su mensaje a Isabel desde la banda sonora, discurso que se inicia al promediar la Escena Nº 36 y continúa sin interrupción hasta la Escena Nº 38, para vincularlas mediante la voz *en over*, la sugestiva toma *inclinada* del Hall y las puertas cerradas de la Biblioteca, permite comprender que es Isabel quien está leyendo la nota de Eugene.

Debido a la escasa iluminación del espacio y al fuerte contraluz con que está filmada la escena, el rostro de Isabel sólo puede intuirse, puesto que no se ve con claridad.

La Escena Nº 37 permite relacionarla con el episodio en el que Jack la condujo a la Biblioteca y cerró la puerta tras de sí.

También se comprende que si esto es lo que ha ocurrido, la Escena Nº 36, que en el discurso está a continuación de la Nº 33, constituye un flash-back. Se muestra a Morgan que escribe la carta (Escena Nº 36) que *más tarde* llevará Jack a su hermana (Escena Nº 33) que espera a Eugene en la Sala de la mansión.

Podría objetarse esta conclusión sobre la alteración del tiempo del discurso en relación al tiempo de la historia si se considera que Isabel sólo recibió, por intermedio de Jack, una respuesta provisoria de Eugene y la promesa de una explicación formal a través de un documento escrito que le enviaría en el futuro.

En ese caso, bien podría haberlo escrito Eugene poco tiempo después de lo ocurrido en las Escenas Nº 33, Nº 34 y Nº 35.

Dado que la penumbra del ambiente donde Isabel lee la carta no permite identificarlo como la Biblioteca, ésta podría haberlo hecho en cualquier otro lugar de la mansión.

Pero entonces, ¿cómo justificar la inclusión de la Escena Nº 37 si no es para permitir que el espectador relacione la escena siguiente con la última en la que vio encerrarse en la Biblioteca a Jack y a Isabel? ¿Acaso Isabel permaneció encerrada en la Biblioteca mientras Eugene escribía la carta que luego iría a buscar Jack para entregársela a su hermana? Todo eso parece poco probable.

Volviendo a la hipótesis del principio, de que la Escena Nº 36 compone un racconto y, dado que engaña al espectador en cuanto a la secuencia temporal, resulta ser una analepsis. La muy breve escena que le sigue, en la que vuelve a mostrarse el Hall y las puertas cerradas de la Biblioteca, sugiere al espectador que allí dentro continúa Isabel encerrada mientras lee la nota que la voz de Eugene relata desde la banda sonora.

Tal vez, la inclinación con que se hace la toma evita que el espectador la confunda con la Escena Nº 34 y lo obligue a distinguirla de aquélla, al tiempo que le hace *sentir* que se trata de *otro momento*, es decir, de que el tiempo ha pasado. En ese tiempo intermedio, tuvo lugar la disputa en la Escalera entre George y Fanny (Escena Nº 35), escena que termina sin aparente continuidad narrativa, mediante un fundido a cuadro totalmente negro.

Por primera y única vez, Welles utiliza en el filme el recurso de la figura de la analepsis. Su manejo es sutil, pero su efecto es potente.

Por primera vez en el filme, el espectador es consciente de que se le ha concedido el privilegio de saber más que a Fanny y que a George, a quienes la existencia y el contenido de la carta de Eugene les son ajenos.

Cuando el espectador toma conciencia de este aspecto, entiende que el otro sentido profundo de la Escena Nº 37 es el ambiguo manejo del punto de vista y de la focalización. Porque ¿quién es el que mira detrás de los barrotes del pasamano de la Escalera con una visión distorsionada, casi delirante. ¿George o Fanny? ¿O solamente el observador invisible que se ha instalado a esperar que alguien o algo le informe de lo que está ocurriendo dentro de la Biblioteca? Cualquiera sea la focalización, en este caso, la inclinación de la imagen sugiere que algo se termina de quebrar para siempre: esto es, la posibilidad de restaurar el amor entre Eugene e Isabel.

Escena Nº 39

En esta escena se informa al espectador sobre dos asuntos. En primer lugar, que George ha leído la carta que Eugene escribió para su madre. En segundo lugar, que Isabel ha decidido realizar un viaje con su hijo para alejarse de la ciudad por un tiempo.

Dos figuras del movimiento de cámara son esenciales para comprender la secuencia, la angulación y el lento travelling de aproximación del final.

El comienzo muestra a George que se dirige, resueltamente, desde su dormitorio al de su madre. Se lo toma a una distancia de plano figura. Mediante un paneo de izquierda a derecha, la cámara sigue su desplazamiento, desde lejos, oculta en la penumbra, tras los barrotes del Hall del primer piso.

Con un corte y montaje, el espectador se encuentra repentinamente en el interior del dormitorio de Isabel, enfrentado a la puerta de acceso y a una distancia prudente de ésta. Isabel está sentada frente a su cómoda, y autoriza a George a pasar al interior. Éste accede y permanece de pie mientras responde afirmativamente a la pregunta de su madre. Sí, ha leído la carta de Eugene.

El espectador sabe, entonces, que sólo a él se le fue concedido conocer el mensaje que Morgan enviara a Isabel y que ésta leyera en la Biblioteca.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Se inicia un diálogo entre la madre y el hijo. Intercambian sus opiniones acerca de Eugene Morgan, del amor que siente por Isabel y el que siente Isabel por Eugene.
Al comienzo del diálogo, que transcurre con serenidad, es George quien parece imponerse a su madre al darle su punto de vista, y demostrarle su disgusto con respecto a los acontecimientos recientemente ocurridos. También le hace ver su aflicción por los comentarios que la gente hace sobre la relación de su madre y Morgan.
Resignado y dolorido ante la confesión de su madre acerca del amor que siente por Eugene Morgan, George confirma que ambos siempre estuvieron enamorados.
Al iniciar la escena, una toma general a la distancia de plano figura de George e Isabel informa al espectador sobre la ubicación de los personajes en el espacio escénico. Inmediatamente, Welles resuelve el diálogo entre madre e hijo mediante el recurso del campo y contra-campo, con planos medio y medio corto.
La cámara, situada entre George e Isabel, mantiene constante su plano de horizonte de modo tal que mientras Isabel permanece sentada y mira a su hijo es tomada en leve picado. George, por el contrario, permanece de pie, y cuando la cámara lo toma, lo hace en contrapicado.
Durante la primera mitad del diálogo, George es quien impone su punto de vista. Interroga a su madre y le implora una respuesta.
La angulación de la cámara expresa este predominio de George sobre su madre, quien se somete con humildad a las solicitudes de su hijo.
Al promediar el diálogo, y a medida que Isabel responde serenamente con la verdad de sus sentimientos, George se deja caer en la cama de su madre agobiado por la verdad que le revela Isabel. Ésta, por el contrario, se eleva con profundo amor y comprensión por su hijo.
La cámara, que ha permanecido en el mismo lugar y con la misma altura de horizonte durante el campo y contra-campo restante con que cubre el final del diálogo, ahora toma a Isabel, enaltecida y liberada de su carga por su propia confesión, en contrapicado, y a George, abrumado por la revelación de su madre, en picado.
Si bien las figura de la angulación no son consecuencia del movimiento de la cámara sino del de los personajes, el efecto de sentido dado por el picado y contrapicado no contradice los códigos que tradicionalmente éstos poseen con respecto a los sentimientos que provocan en el espectador.
La segunda parte del diálogo, en la que Isabel decide llevar a George a un viaje, se inicia cuando la cámara, desde el lugar que ocupaba al principio de la secuencia, acompaña con un breve travelling de avance el desplazamiento de Isabel hacia George, quien aún permanece sentado en la cama.
Mientras Isabel lo abraza y consuela, la cámara se aproxima a los personajes hasta una cierta distancia, la suficiente como para permitirle al espectador escuchar, en un susurro, la determinación de Isabel de realizar un viaje con su hijo.
La posición de la cámara, sus movimientos, los movimientos y expresiones de los personajes hacen suponer que el espectador nunca abandona el punto de vista de la cámara, el de observador invisible y silencioso que ha logrado inmiscuirse en el dormitorio de Isabel. Desde allí, presencia el diálogo íntimo entre madre e hijo, incluso durante la secuencia del campo-contracampo, pues las miradas de George e Isabel se mantienen sobre una dirección oblicua con respecto al cuadro, especialmente la del joven que parece dirigirse hacia su propio interior desde el momento en el que escucha la verdad por las palabras de su propia madre.

Escena Nº 40

El encuentro casual de George y Lucy en la misma calle que una vez recorrieron en el sulky del joven (Escena Nº 25) es el comienzo de un diálogo que éstos mantienen mientras recorren juntos un tramo de la avenida.
Es George, quien al cruzarse con Lucy desvía su camino y cambia el sentido de sus pasos para poder estar con la joven y decirle que él y su madre harán un largo viaje.
Las intenciones de George son las de conmover a Lucy con su confidencia y lograr de ella una respuesta de amor.
Lucy finge no conmoverse ante la noticia del viaje de George y se muestra indiferente, lo que provoca el desánimo y la ira del muchacho.
La escena se filma, casi en su totalidad, mediante una sola toma en la que la cámara, mientras mantiene fija la altura de horizonte y la distancia a los personajes, los acompaña en su desplazamiento con un movimiento de *travelling* de retroceso.
La posición hierática de George y Lucy, y la distancia constante de la cámara, sumadas al movimiento uniforme del desplazamiento, contrastan con los efectos logrados en la Escena Nº 25 en la que la cámara parecía coquetear con el sulky de George.
Si bien la cámara capta a los personajes en contrapicado, éste no es tan pronunciado como el de la Escena Nº 25 en la que los personajes parecían, por momentos, inaccesibles y huidizos. Tal era el sentimiento de Lucy, que quería escapar de las preguntas de George, y el del propio Amberson que jugaba con la timidez de la muchacha al provocarla para que le diera una respuesta.
Ahora, por el contrario, se trasluce cierta distancia y respeto entre ellos, cierta madurez por parte de George que, con una mayor humildad, parece suplicarle a Lucy que le responda a su amor.
La solemnidad de la situación, que para ambos es vivida como una situación límite, no da lugar a ningún tipo de juego más que el del orgullo que maneja la joven al mostrarse indiferente ante los requisitos de George. Pero Lucy finge sus sentimientos; su indiferencia no es más que una máscara que oculta su pena y su desazón ante la noticia del viaje de George.
El travelling que acompaña el desplazamiento de los dos jóvenes recoge y refleja la trascendencia del momento; circunstancia dura para ambos porque según sus decisiones, serán sus vidas futuras.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Hay otro aspecto que permite relacionar la Escena Nº 25 con la Escena Nº 40.
Mientras que en la primera, todo parecía ser más fresco y más liviano, pues el amor entre los jóvenes recién había nacido y se insinuaba promisorio, ahora que el tiempo ha pasado y las historias de ambos se han cargado de acontecimientos poco afortunados, la relación entre George y Lucy se ha hecho más densa y más enrarecida.
Welles expresa esta espesura de historias dentro de la historia a través de la escenografía que acompaña a los personajes durante su breve recorrido. De este modo, dispone cinco planos ante el cuadro que funcionan como estratos de tiempos diferentes que se superponen para generar esa capa densa que contiene todas las historias (se considera que el quinto plano corresponde al del propio cuadro, al del espectador que observa).
El plano más profundo se expresa por el reflejo de la acera de enfrente a la que circulan George y Lucy. Esta acera, que está fuera de campo y que había servido de fondo al recorrido de la Escena Nº 25, es traída al cuadro fílmico por el reflejo en los vidrios de las tiendas y negocios del espacio dentro de campo.
Ese reflejo trae a la memoria del espectador aquel tiempo más feliz en el que todavía parecía que hubiese tiempo para solazarse con los sentimientos y los coqueteos. Un tiempo luminoso en el que todavía se veía brillar el cielo.
Ahora, ese tiempo es sólo un pálido reflejo fragmentado, una realidad virtual que en cualquier momento podría desvanecerse. Su debilidad sólo le permite mostrarse fugazmente, como un fantasma, como algo realmente inaccesible, intocable, sólo visible indirectamente ante una mirada atenta. El plano de la fachada real que se expresa por la multiplicidad de comercios aporta el tiempo presente, la complejidad de la vida que tiene necesidad de variedad de distintas actividades y funciones.
Es un plano sólido, variopinto, al cual es posible penetrar para obtener diferentes experiencias y gratificaciones. La película de Gastón Méliés "Ghosts in the circle x camp" de 1912, que aparece anunciada en el cine Bijou, aporta una fecha posible para ese presente de George y Lucy.
El primer plano, el de los modestos objetos de equipamiento –buzones, postes, grifos o los propios transeúntes que se cruzan– contribuye, como en otras escenas, a complejizar la visión del espectador y a expresar, con ello, la complejidad y la gravedad que han adquirido los acontecimientos de la historia que fueron evolucionando desde instancias de regocijo y promisorio futuro a episodios de tristeza y desaliento. Promueven la aparición de ese espacio que media entre el observador y la cosa observada que provoca que el espectador se sienta incluido en el espacio. Pero también, lo distraen del arduo diálogo que mantienen los dos jóvenes. Sugieren que en ese espacio y en ese tiempo existen otras vidas y otros mundos, además del de George y del de Lucy, que tienen prisa y destinos diferentes.
La existencia de otros mundos que pasan indiferentes junto a los dos muchachos, a quienes no saludan ni reconocen siquiera, expresa el desamparo y la soledad en que se encuentran George y Lucy ante el problema que los agobia.
Entre esa espesura de capas, el plano de los personajes se desliza imperturbable, ensimismado en el problema no resuelto de una relación amorosa.
La cámara mantiene su distancia a los personajes y su angulación en leve contrapicado mientras George y Lucy conversan y se desplazan.
Durante el encuentro, existe cierta dignidad y soberbia contenida en los dos jóvenes, y ese aspecto justifica el hecho de que sean tomados en leve contrapicado, aunque ambos se sientan acongojados por la imposibilidad de concretar y manifestar mutuamente su amor. Precisamente, es el amor propio, el orgullo que cada uno posee, lo que mantiene esa dignidad protocolar y la distancia invisible que los separa, aunque marchen como tomados del brazo.
Recién al final de la secuencia, cuando se despide para siempre de Lucy, George desciende a la calzada y la cámara lo toma con angulación cero. Con ello, expresa el grado de turbación y decepción del joven Amberson. También, la expectativa del observador invisible, se ve defraudada.
Por unos segundos, mientras la pareja caminaba con paso seguro por la acera, el espectador ansiaba escuchar una respuesta de Lucy que detuviese el viaje de George y generase la aparición de una posible solución para la compleja situación que vive el joven.
Al detenerse en la esquina y separarse de Lucy, sin haber obtenido una respuesta a su demanda, George se dirige a la cámara dándole la espalda a Lucy mientras finge determinación. Al no recibir ninguna señal de ella, gira, y volviéndola a encarar, esgrime un último recurso para conmoverla. Entonces sentencia que su adiós *"es un adiós para siempre"*.
Ante la indiferencia de Lucy, George cambia bruscamente de dirección y sale del cuadro por la izquierda.
Este cambio de dirección refuerza la angulación cero con la que George es captado al descender a la calzada. A la vez, complementa el recurso que expresa la gran incertidumbre y el agobio que experimenta el joven.

Escena Nº 41

Es una secuencia que permite informar al espectador acerca del precario estado de salud de Isabel. Lo hace a través de Jack Amberson, quien conoce la gravedad de la enfermedad de su hermana por haber estado con ella en París.
La escena se desarrolla en la casa de Eugene Morgan y su hija, a quienes Jack da la información.
El movimiento y la angulación de la cámara se mantienen en un nivel de gran sobriedad.
La primera escena es filmada con un movimiento de corto *travelling* de aproximación al acceso de la mansión de los Morgans que toma a Jack y a Lucy cuando se disponen a entrar.
La segunda escena es hecha con una única toma fija de modo de centrar la atención en la noticia que trae Jack, y sobre todo en la gravedad que ésta posee.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Escena Nº 42

Por el contrario, la llegada de George e Isabel a la estación del ferrocarril y su traslado al coche que los llevará a su casa expresan el movimiento propio de una situación de emergencia. El dinamismo espasmódico de las dos primeras tomas hechas en plano-secuencia se logra por la combinación del movimiento irregular de paneo que describe la cámara con la variación brusca de la distancia de los personajes y del coche que se aleja del plano del cuadro.

La segunda parte de la secuencia se realiza con la cámara fija ubicada casi *dentro* del coche que traslada a Isabel, quien es acompañada por George, Jack y Fanny. Lo exiguo del espacio de la cabina y la cantidad de personas que la ocupan transmite al espectador una sensación de encierro. Junto con Isabel, el observador invisible siente que le falta el aire.

El recurso utilizado por Welles para transmitir esta sensación no descansa en la angulación del plano sino en el manejo de la iluminación y de los primeros planos con que son tomados los personajes. Todo ello obliga al observador invisible a compenetrarse con el punto de vista de Isabel y sufrir con ella el encierro, la angustia y el apremio por llegar a la casa.

En efecto, en medio de la oscuridad total de las siluetas en primer plano de los acompañantes, y hundido en el fondo del pequeño interior del coche, el único rostro iluminado totalmente es el de Isabel que ocupa casi el centro del cuadro y sobre el que recae toda la atención de nuestra visión.

El único posible escape al exterior, la ventana visible del automóvil, está bloqueada por imágenes grises de la ciudad que *pasa* velozmente, muy próxima a los viajeros. Imágenes de edificios, exageradamente distorsionadas por una perspectiva imposible, que parecen desplomarse sobre los personajes y el espectador, y que los encierra aún más.

Escena Nº 43

La escena muestra la visita que Eugene Morgan realiza a la mansión Amberson con la intención de ver a Isabel que agoniza.

Comienza con la llegada de Morgan que es recibido por Sam, el mayordomo, en el Hall de la mansión.

La cámara lo capta de pie mientras espera ser atendido por George. Toda la escena es filmada en una sola toma.

Ubicada frontalmente a la puerta cancel que separa el Hall del Vestíbulo, la cámara inicia un lento movimiento de *travelling* de avance según una dirección perpendicular al plano de la puerta para aproximarse a Eugene.

Una vez que Sam le hubo anunciado a George que Eugene se hizo presente, éste se dirige al pie de la Escalera donde le espera el joven. La cámara lo sigue, ahora, con un movimiento de *travelling*, mientras se desplaza junto con Morgan, paralelamente al plano de la fachada principal. Cuando llega al pie de la Escalera, se reúne con George que lo espera. Allí Eugene le confiesa que ha venido a ver a Isabel.

George le responde que no podrá hacerlo, y, ante la insistencia de Eugene, argumenta que por orden del médico Isabel necesita tranquilidad.

Eugene persiste en su propósito y comienza a subir la Escalera por la que, instantes antes, había comenzado a descender Fanny. Cuando ésta llega al peldaño en que está detenido Morgan, apoya la sentencia de George al tiempo que argumenta que Isabel está muy grave y que no debería recibir la visita de nadie.

Al finalizar su argumento y por un instante, la incertidumbre invade a Eugene hasta que intenta continuar con su propósito. Como para que no existan dudas con respecto a la decisión de los Ambersons, desde lo alto, la voz autoritaria de Jack pronuncia la segunda confirmación de las palabras de George. Recién entonces, Eugene desiste de subir a ver a Isabel y se retira de la casa.

La secuencia repite, por cuarta vez en el filme, el rechazo a Eugene Morgan por parte de los Ambersons.

Se trata, pues, de una escena en la que, nuevamente, se pone en juego el poder de los Ambersons frente al poder de los Morgans.

Como locación para la acción, Welles selecciona, en esta oportunidad, otro espacio *frontera* de la mansión.

Así como las otras escenas del *rechazo* habían sido filmadas en el Vestíbulo (Escenas Nº 6, Nº 7, Nº 31), esclusa por excelencia de la casa a nivel de la Planta Baja, esta escena es filmada en la Escalera, una suerte de umbral entre los sectores más públicos de la mansión –organizados en la Planta Baja– y los más privados del Primer Piso.

La Escalera ha sido el espacio de la duda y de la disputa, también de las revelaciones (Escenas Nº 28, Nº 33 y Nº 35). En esta oportunidad, la Escalera le ofrece al realizador el escenario adecuado para expresar la lucha de poder entre ambas casas, ahora de un modo enmascarado por la persuasión.

De todos modos, la secuencia no deja de ser violenta para Eugene Morgan y para el espectador, quien adopta su punto de vista.

Los recursos de la enunciación son combinados con los recursos de la diégesis para transmitir esa sutil lucha de poderes que termina con un nuevo triunfo de los Ambersons.

El comienzo de la secuencia, que se inicia con la imagen potente pero serena de Eugene de pie frente al ventanal de la cancel y el lento acercamiento de la cámara hasta tomarlo en plano medio, favorece la identificación del espectador con el propósito del personaje. Morgan se presenta, humildemente, a ver por última vez a quien fue y es el amor de su vida.

Parecería que el momento culminante de una vida todo lo trascendiera y lo perdonara. La última voluntad de quien va a morir debería superar cualquier orgullo o pasión que intentase contrariarla. No obstante, Eugene Morgan encontrará, nuevamente, una barrera infranqueable, también en esta circunstancia.

Pero la responsabilidad de plantear un escollo para Eugene no recaerá solamente en George, como lo fuera en ocasiones pasadas.

Por una parte, el joven Amberson ha perdido prestigio ante Morgan debido a su comportamiento obcecado y aparentemente caprichoso.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Por otra parte, es necesario introducir en la historia la transformación paulatina que se viene gestando en George, una especie de conversión profunda que hará cambiar su comportamiento con respecto a Morgan y a lo que él representa.
La sola voluntad de George ya no es argumento para que Morgan acepte el rechazo, ni George reconoce en su propia palabra la autoridad y el derecho que antes reconocía. Ahora necesita apoyarse en otras autoridades. La primera es la palabra del médico que ha ordenado *tranquilidad* para su madre.
Las otras voces que apoyan el dictamen de George aparecen cuando Morgan intenta, por segunda vez, pasar por delante del muchacho y subir la Escalera para ver a Isabel. Primero es Fanny, y luego Jack, quienes refuerzan la sentencia de George.

Es interesante analizar cómo son reguladas las tres intervenciones en el tiempo y en el espacio pues es allí donde se aprecia la perspicacia de Welles al aplicar el recurso del movimiento de cámara y la angulación combinados con la posición que los personajes ocupan en el espacio.
La primera intervención, la de George, se realiza al pie de la Escalera, de pie en el mismo nivel que Eugene Morgan.
No obstante, Eugene insiste y sube dos escalones hasta superar la altura de George que permaneció de pie en el nivel en que estaba.
Hasta ese momento, Eugene demuestra cierto dominio ante George al desafiar su mandato y continuar con su propósito. A su vez, George demuestra cierto ablandamiento de sus sentimientos con respecto al amor de su madre por Eugene.
Es entonces cuando Fanny, que había descendido hasta el mismo peldaño donde está parado Eugene, interviene y apoya a su sobrino, lo que genera cierta turbación y duda en Morgan.
En ese momento, el plano capta la cabeza de George que surge apenas del margen inferior del cuadro. Exactamente sobre la cabeza de George está la mitad del torso y la cabeza de Fanny que, entre sollozos, dice a Morgan —*"No creo que debas subir ahora"*.
La figura resultante de la superposición de la imagen de Fanny con la de su sobrino genera un personaje virtual que está a la misma altura que Eugene en el espacio escénico, significando con ello que la autoridad de su palabra iguala a la de Morgan.
Es como si George hubiese crecido de estatura y adquiriese la altura y el *prestigio* necesarios para detener a Morgan por medio de la ayuda de su tía.
Cuando la figura así conformada está por debilitarse, aparece el cuarto personaje que por su posición privilegiada decidirá el final del intento de Eugene.
Efectivamente, para que no le quede ninguna duda de la inviabilidad de su propósito, Jack, emplazado en el segundo descanso de la Escalera, precisamente frente a Morgan, pero muchos escalones por encima de éste, emitirá la última sentencia —*"Fanny tiene razón, Gene, —¿por qué no vuelve a su casa?"*.
Cuando se escucha la voz de Jack, aún su imagen está fuera de campo. Entonces, para tomarlo, la cámara realiza un súbito paneo combinado hacia la derecha y hacia arriba. Al volver a quedar fija, después del movimiento de paneo, sólo la figura de Jack y la de Eugene quedan en el encuadre. Pero, repentinamente, la posición de Morgan ha cambiado. Ahora es él, como ocurría antes con George, quien apenas asoma por el borde inferior del cuadro mientras que Jack, de pie, arriba y en el centro, impone su sentencia.
La angulación de la cámara, que de una posición de cuadro vertical desde el comienzo de la secuencia pasa a un fuerte contrapicado para tomar la figura de Jack más arriba, refuerza la potestad de sus palabras.
Una vez que Eugene Morgan da señales de desistir de su propósito, George Amberson pasa entre Eugene y su tía, y comienza a subir lentamente la Escalera hacia la planta alta.
Por el contrario, Eugene, nuevamente vencido, desciende los pocos peldaños que había ganado en su intento y se va para siempre de la mansión. La cámara lo sigue hasta el final de la escena.
Patéticamente, Fanny intenta con su llanto llamar la atención de Morgan y dirigir sus sentimientos hacia ella, pero sin conseguir una respuesta. Su llanto, incrementado a medida que Eugene se retira, tiene el tono ambiguo que siempre tuvo el personaje. Fanny ¿llora por Isabel o llora porque Eugene no la reconoce?
Es interesante notar que el único personaje que permanece en el cuadro durante toda la secuencia es el de Eugene Morgan, hecho que contribuye a reforzar la concordancia del espectador con su punto de vista.

Escena Nº 44

La Escena Nº 44 se estructura en tres tomas.
La primera es una toma desde el exterior de la mansión. La cámara está ubicada en el jardín, muy próxima a la fachada de la casa.
Mientras permanece fija, la cámara capta con fuerte contrapicado la imagen de una ventana del primer piso de la mansión Amberson. Detrás de las cortinas, asoma George Amberson que mira hacia la calle, iluminado por la tenue luz del interior.
La segunda toma, también con la cámara fija pero ahora desde dentro de la mansión, registra el momento en que Eugene Morgan atraviesa el portón del jardín y sube a su coche en medio de la oscuridad de la noche, luego de su intento de ver a Isabel por última vez.
Simultáneamente, a la imagen lejana de Morgan se superpone el reflejo del rostro pensativo de George en el cristal de la ventana por la que el joven observa la retirada silenciosa de Eugene. La cámara se ubica entre el joven y el cristal para poder captar ambas imágenes que se encuentran en diferentes niveles, a la vez que debe adoptar una altura de horizonte que la obliga a tener una angulación en picado. La imagen de Morgan aparece lejana y tomada desde arriba como al final de la Escena Nº 7 en la que se retiraba, agobiado por el rechazo de Isabel, en su primer automóvil.
La angulación de la cámara y la lejanía de su silueta reiteran la figura del agobio por el rechazo y por la imposibilidad de ver a Isabel por última vez.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

La tercera toma, con la cámara ubicada entre el cristal de la ventana y el rostro de George, capta el momento en que éste, mientras mira hacia la lejanía alejarse a Morgan, es solicitado por la enfermera que cuida a su madre.
Lentamente, sorprendido por el llamado de la nurse, George gira y se aleja de su ubicación junto a la ventana mientras se dirige hacia el fondo del encuadre con dirección al dormitorio de su madre. Recién entonces, la cámara realiza un paneo hacia la derecha para seguir el desplazamiento de George que se aleja del cuadro.
Las tres escenas deben ser leídas como continuación de la escena anterior. Resultan ser tres escenas clave para comprender la transformación que se está produciendo en el ánimo del joven Amberson.
La primera toma, en contrapicado, muestra a George en una posición similar a la que tenía su tío Jack en la Escena Nº 43. Reafirma la autoridad de George y el triunfo sobre Morgan con respecto a su propósito de no dejarle ver a su madre.
La segunda toma, por el contrario, marca un cambio en el ánimo de George. Ya no se le ve como un triunfador. Su imagen, reflejada en el cristal y superpuesta a la pequeña figura de Morgan en la lejanía, manifiesta una señal de duda por su reciente comportamiento y de cierta compasión por el vencido; tal vez, cierto arrepentimiento.
Si se atiende a la angulación de la cámara, se observará que ésta es en leve picado.
Inmediatamente, la tercera toma, continúa el picado de la anterior y George es captado desde arriba con un horizonte que sobrepasa, ligeramente, la altura de su cabeza.



Escena Nº 44

Las tres tomas de la Escena Nº 44 constituyen también un recurso que permite al espectador dejar el punto de vista subjetivo de Eugene que había adoptado en la Escena Nº 43 y recuperar el punto de vista de observador invisible.
El pasaje no es directo sino que describe una ruta sinuosa.
La primera toma de la Escena Nº 44 articula el pasaje del punto de vista. Por estar hecha desde el exterior y hacia la mansión simula el punto de vista de Eugene que nuevamente vencido se retira definitivamente de la casa, no sin antes echar, mientras atraviesa el jardín, una mirada de soslayo a la ventana por la que se asoma George Amberson.
El espectador imagina la mirada triste de Morgan que siente perdida la última oportunidad para volver a ver a Isabel.
Pero, inmediatamente, la segunda toma contradice lo que hizo suponer la primera. También, George Amberson se encuentra atribulado por las consecuencias de su reciente comportamiento.
El débil reflejo del rostro de George, tomado en primerísimo primer plano por la cámara ubicada entre él y la ventana, parece expresar duda y arrepentimiento.
La posición especial de la cámara, que no capta ninguna parte real del cuerpo de George, induce al espectador a adoptar, por un breve momento, el punto de vista del joven y a sentir, con él, la congoja y la duda, aunque la angulación no favorezca una conjunción absoluta con el muchacho.

Nuevamente se revela la habilidad de Welles para conseguir este efecto de cambio de punto de vista y de focalización del espectador.
Si el realizador hubiese recurrido a tomas en campo y contra-campo –plano a través de la ventana de la imagen lejana de Eugene y contra-campo del rostro de George en primer plano– el efecto hubiese sido otro.
Posiblemente, el espectador hubiese retomado el punto de vista del observador externo pues, no obstante la toma anterior le insinuara que quien miraba por la ventana era George, podría quedarle dudas de que así fuera. Podría haber supuesto que había otro personaje que observaba la salida de Morgan, por ejemplo Fanny, el último personaje visible de la escena anterior, o Jack, para verificar la obediencia de su amigo.
Al superponer ambas imágenes en una –observador y objeto observado– no deja dudas a la interpretación. Quien ve la partida de Eugene es George y el espectador lo ve irse junto con él, al mismo tiempo que ve la expresión de su propio rostro y comprende sus más profundos sentimientos.
La visión simultánea del exterior y del rostro de George sugiere que la mirada del joven es hacia fuera y hacia dentro, al mismo tiempo. George ve alejarse a Eugene, pero ve también en su propio interior. Esta doble visión lo fascina y lo mantiene concentrado en una profunda introspección.
La tercera toma, ahora sí del rostro real de George que rápidamente gira para atender el llamado de la enfermera que lo saca de su visión introspectiva, devuelve el punto de vista del espectador al del observador invisible, ubicado en el interior, entre el cristal de la ventana y George.
Al volver a verlo en franco picado, siente compasión por el joven y comprende su soledad y abatimiento.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

De este modo, Welles configura un recorrido complejo pero rico del punto de vista del espectador, mientras lo hace transitar, conjuntamente con los personajes, por sus sentimientos más íntimos.
El cambio estratégico del punto de vista de la cámara le hace franquear el débil velo del cristal de la ventana y lo lleva del exterior al interior.
Así, la escena se juega en el borde, en la frontera entre ambos espacios –exterior e interior– tal es la condición que siempre mantuvo Morgan con respecto a los Ambersons, una condición de ambigua aceptación que lo retuvo siempre sobre los límites de la mansión, entre el *afuera* y el *adentro*.

Escena Nº 45

El llamado de la enfermera, —*Su madre quiere verlo*, —desde el fondo del encuadre frente a la puerta del dormitorio de Isabel, saca a George de su concentrada visión. Abandona su puesto junto a la ventana, y se dirige al dormitorio de su madre. La escena lo muestra mientras se desplaza lentamente y se pierde en la penumbra del fondo del cuadro.
La Escena Nº 45 está filmada en plano-secuencia.
Mediante un corte entre ambas escenas consecutivas (Escenas Nº 44 y Nº 45), la cámara se traslada del ventanal del Hall de la planta alta al interior del dormitorio de Isabel.
Ubicada allí, recibe a George cuando abre la puerta y entra en silencio.
El cambio de ubicación de la cámara en el espacio está hecho de tal modo que el espectador se apodera del punto de vista de Isabel.
Para conseguir esta nueva conjunción del espectador con la situación de Isabel, Welles integra una serie de recursos que se apoyan en el diálogo y en el tiempo que destina a finalizar la tercera secuencia de la Escena Nº 44.
En efecto, el tiempo mediante el cual George se alejó del plano para dirigirse al dormitorio de su madre favoreció para debilitar la conjunción con el personaje que el espectador poseía desde el comienzo de la escena.
El llamado de la enfermera saca a George y al espectador del problema suscitado con Morgan, con el que ambos estaban profundamente compenetrados hasta ese momento. Ahora, los predispone para el próximo acontecimiento. Después del llamado de la enfermera que dice a George, *"su madre quiere verlo"*, la secuencia se desarrolla en absoluto silencio. En la banda de sonido queda flotando la sentencia de la mujer que lleva la atención del espectador al personaje y al dormitorio de Isabel.
De ese modo, cuando comienza la Escena Nº 45 con la cámara ubicada en el interior del dormitorio de Isabel, el espectador ya está preparado para asumir el punto de vista de Isabel Amberson que agoniza. Cuando George abre la puerta y entra, ya no es más el observador invisible de la escena anterior, sino la propia Isabel, quien espera ansiosa a su hijo.
A esta adopción del punto de vista contribuye la angulación de la cámara, cuyo horizonte bajo sugiere el de una persona tendida en una cama.
El siguiente movimiento de paneo de la cámara, que sigue el movimiento de George cuando se arrodilla junto a su madre para tomarlo en primer plano, termina por consolidar la conjunción del espectador con Isabel que aparece en el cuadro por la izquierda.
Su imagen se destaca en la profunda penumbra del dormitorio. Su cabello rubio, muy claro, y su camisón de seda y encaje blanco, iluminados con cierta intensidad, provocan la sensación de que su figura ocupa la casi totalidad del cuadro.
Sólo el rostro de George, a un lado de su madre, permite la conjunción final con los dos personajes y con el sentimiento de amor profundo que ambos se profesan.
La sombra de la cortina descorrida por la enfermera, que cae sobre el rostro de Isabel y oscurece el cuadro fílmico, señala el final del último encuentro entre la madre y el hijo.
—*Es necesario que descanse* —ordena la nurse mientras corre la cortina desde el espacio fuera de campo. La sombra que cae sobre el rostro de Isabel posee un significado más profundo y definitivo.

Escena Nº 46

La muerte de Isabel es anunciada por Fanny Minafer, pero anticipada por el presentimiento del Mayor Amberson.
La última imagen de Isabel que agoniza en su cama se transforma, por medio del fundido de la imagen, en la figura del Mayor Amberson, quien, recostado en la cama del dormitorio de su nieto, se despierta agitado de lo que parece haber sido una pesadilla premonitoria.
El Mayor se incorpora y mira fijo hacia un punto en el vacío. Como si acabase de constatar la dolorosa realidad de la muerte de su hija, sale de la habitación precipitadamente en el preciso momento en el que entra Fanny para abrazar a George. Mientras lo abraza con fuerza, entre sollozos le dice —*"Te quería Goerge, ella te quería"*.
La cámara filma a los personajes en primer plano, en el estrecho espacio del umbral de la puerta.
Los cuerpos del Mayor y de Fanny se chocan al salir uno e ingresar el otro como expresión de la ansiedad que los embarga.
Nuevamente, el espectador recupera su punto de vista de observador invisible ante la imposibilidad de enfocarse en uno u otro personaje debido a la confusión que provoca la sorpresiva colisión entre Fanny y el Mayor.
El instante final en que Fanny abraza a su sobrino es visto y vivido por el espectador como observador invisible.
El pasaje desde el punto de vista de Isabel, que poseía en la escena anterior, a esta nueva situación se realiza a través del Mayor Amberson. Al fundir la última imagen de Isabel con la de su padre, agitado por un extraño y fatídico sueño, sin perder todavía la conjunción con aquélla, el espectador se siente profundamente sorprendido por la angustia extraña por la que atraviesa el anciano, que siempre apareció apacible y aplomado.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

A medida que el Mayor se incorpora y se aproxima a la cámara, la conjunción con éste es cada vez mayor. El espectador adopta su punto de vista, poseído por la incertidumbre de lo que acontece. Junto con el Mayor, presiente lo ocurrido y con él se traslada a la salida del dormitorio de George para confirmar lo que supone que ha sucedido.
El extraño choque con Fanny, que llega justo en ese momento, denuncia la angustia y la urgencia del hombre por ver a su hija, mientras presiente lo peor. El Mayor desaparece inmediatamente detrás de Fanny que accede trabajosamente para abrazarse con su sobrino.
Al perderse la imagen del Mayor y ser suplantada por la fuerte presencia de Fanny abrazada a George, el espectador retoma el punto de vista de observador silencioso que presencia, desde muy cerca, el profundo dolor de los Ambersons y, en particular, el rostro doliente de Fanny.

Escena Nº 47 y Nº 48

Ambas escenas son, en realidad, parte de una secuencia casi indisoluble que inaugura por tercera vez al filme. Un tercero y último Génesis.
Una serie de recursos se conjugan con estas dos escenas para determinar lo que podría ser llamado el *principio del fin*.
Después de una hora y diez minutos de haber comenzado el filme, el cuadro queda totalmente negro y reaparece la voz del narrador extradiegético mientras pronuncia —*"El mayor Amberson se vio sumergido en los pensamientos más profundos. Comprendió que todo lo que le había preocupado durante su vida, todas sus compras y sus edificaciones, transacciones y operaciones comerciales, todo era una pequeñez comparado con lo que le esperaba ahora"*.
Mientras el narrador pronuncia estas palabras, de entre la negrura más profunda surge lentamente el rostro del Mayor iluminado por la luz intermitente del fuego. La imagen es frontal, y la toma corresponde a un plano medio corto. A medida que el narrador prosigue con su alocución, la cámara comienza a acercarse al rostro del Mayor hasta tomarlo en primer plano.
La secuencia de ambas escenas retrotrae al comienzo del filme cuando, de un cuadro totalmente en negro, la voz y la música extradiegética inauguraban la imagen sonora antes que la visual (si bien se podría objetar que el cuadro en negro ya constituye, de por sí, una imagen visual). La diferencia con este nuevo comienzo la constituye el tono que ha alcanzado la historia.
Si bien en aquel *primer* comienzo se añoraba un tiempo pasado mejor que el que se iba a narrar a través de una historia aún desconocida, en este *tercer* comienzo, lo ya narrado de esa historia se ha encargado de confirmar que aquel tiempo era realmente mejor, por lo menos para la familia Amberson.
En el primer comienzo, el narrador enumeraba los logros del Mayor Amberson que habían llevado a su familia a la magnificencia.
En este otro comienzo, el narrador expresa que todos esos logros que desvelaron la vida del gestor de esa grandeza no le sirven para nada ahora que va a morir. En ese *país desconocido* adonde el se dirige, ni siquiera sabe si le reconocerán como un Amberson.

La semejanza con la primera escena del filme, que se encuentra en un plano extradiegético y que sólo ilustra lo que el narrador relata en tiempo pretérito, hace suponer que esta imagen del Mayor pertenece, también, a la extradiégesis y que podría ser considerada como la ilustración metafórica de su propia muerte, y el fuego que se refleja en su rostro, ser el fuego que lo consume en esa, su otra vida. No obstante, la sorpresiva voz en off de Jack, su hijo, quien le solicita una escritura que no existe, y el breve diálogo que se genera entre el hijo y el padre devuelven al espectador absorto –y al abismado Mayor– al plano de la diégesis y de la realidad. Sólo este detalle es el que recompone el nivel, el espacio y tiempo precisos de la narración en que se desarrolla la escena.
Aunque las reflexiones hechas en voz alta por el Mayor Amberson con las que continúa después de responder a su hijo devuelven al espectador al plano de la metáfora.
—*El Sol, la Tierra salió del Sol. Con que, de todas maneras, habremos estado en la Tierra* —continúa el monólogo del anciano.
El largo fundido de la imagen del Mayor Amberson en la oscuridad total del cuadro en negro, confirma, cualquiera sea la interpretación que se le pueda dar a sus palabras, que su presencia ya pertenece a otro plano de la existencia.
De todos modos, la aparición del narrador extradiegético después de haber desaparecido por mucho tiempo, reintegra al espectador a la realidad del filme. El filme es la narración de una historia y como tal todo él pertenecería al nivel de la metadiégesis.

Escena Nº 49

Jack se despide de George en la Estación de Ferrocarril de la ciudad. Su tren está próximo a partir y sus palabras son las últimas que le dirige al muchacho antes de dejarlo para siempre.
La escena está filmada en una sola toma con la cámara fija. Los personajes son captados en plano medio corto.
El nostálgico monólogo de Jack delante de su sobrino es una confesión sobre el fracaso de su vida sentimental (y tal vez, de la totalidad de su vida) de sus sentimientos hacia George y del paso del tiempo y de la vida que es el tema fundamental y estructurante del filme.
—*"La vida y el dinero se escapan como bolitas de mercurio de entre los dedos, y cuando se han ido no sabemos qué diablos hemos hecho de ellos"*, afirma Jack en un momento de su monólogo.
El punto de vista de Jack redobla lo que el narrador extradiegético ha expresado desde el principio del filme, el tiempo pasado no vuelve, y siempre parece ser mejor que el tiempo presente. Y este presente ya es tiempo pasado.
Como el dinero, el tiempo se escapa, es inasible, y sólo se es consciente de que lo tuvimos una vez que se ha marchado.
El apremio con que se vive la despedida de Jack, puesto que su tren está por partir, es la urgencia con que debe vivirse la vida para no dejar escapar el tiempo, pero también es la presteza que exigen las decisiones y las acciones futuras.
El espectador asiste a este monólogo que encierra sabiduría, desde la posición privilegiada de observador invisible. En silencio, como permanece George durante la alocución de su tío, atesora las palabras de Jack como una enseñanza suprema.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Cuando el silbato del tren anuncia su partida, Jack se despide rápidamente y se marcha corriendo hacia el andén como si quisiera recuperar el tiempo perdido. George queda solo mientras lo ve partir. La cámara lo toma de espalda, mientras la figura de su tío se aleja del cuadro hasta desaparecer en el fondo de la perspectiva. La disyunción con Jack aumenta a medida que éste se aleja. Paralelamente, se incrementa la conjunción con George, ubicado casi en el centro del encuadre, captado en plano medio. Entonces, la compenetración del espectador con George es máxima, y con él experimenta el sentimiento de pérdida y de soledad.



Escena Nº 49

Un breve paneo de la cámara hacia la izquierda permite acomodar el encuadre para no perder la imagen de Jack mientras se aleja y mantener, a la vez, la imagen de George, quien, con un leve giro, se pone de espaldas al cuadro mientras se adelanta lo suficiente para que la tenue luz que proviene del gran ventanal ilumine el perfil izquierdo de su rostro y de su abrigo.
La distancia a la cámara es tal que su figura permite distinguir, en la manga izquierda de su sobretodo, la banda negra que expresa el luto por la reciente muerte de su madre.
El espectador no puede, entonces, sentir más que compasión por esa figura despojada del afecto de sus seres más queridos que presencia, de pie, otra pérdida, la de su tío, quien, como un ladrón que huye con el botín, lo deja solo en la brumosa Estación.

Escena Nº 50

Mientras George, quien siempre estuvo rodeado de afecto y de seres queridos ve alejarse a su tío, en el parque de la mansión de los Morgans, Eugene y su hija dialogan serenamente.
La secuencia contrasta con las anteriores en muchos aspectos, formales y de sentido.
A la oscuridad de las escenas anteriores, filmadas todas en espacios interiores y sombríos, se opone la claridad y el brillo del jardín de los Morgans, ataviados con ropas claras y livianas.
La gozosa compañía de Lucy y su padre contrasta con la soledad en la que ha quedado George.
Al contrario de la imagen de Jack y George, de espaldas a la cámara, como si mirasen al pasado y huyesen hacia él en busca de lo que se ha perdido y que ahora se añora, la imagen de los Morgans avanza de frente, plácidamente, entre macizos de flores, hacia un futuro promisorio.
La cámara acompaña esa marcha pausada pero firme que significa el progreso de los Morgans y la dicha mutua que se dispensan mientras recorren la vida.
El movimiento de alejamiento que domina la escena anterior es símbolo de disolución, de pérdida irremediable, de separación perdurable.
El movimiento de avance que caracteriza esta secuencia expresa el fruto, la ganancia en la vida y la consolidación de los vínculos y de los afectos.
Pero hay una alteración con respecto a los tiempos y a los espacios si se consideran ambas escenas en su continuidad narrativa.
Es costumbre ver y pensar el tiempo futuro en el espacio que se tiene *por delante*, y el tiempo pasado en el espacio que se tiene *detrás*, el *por-venir* lo vemos delante, y aquello que pasó quedó *atrás*, a nuestras espaldas.
Cuando Jack se aleja, mientras corre para alcanzar el tren (Escena Nº 49), el espectador siente que va en busca de ese tiempo pasado que él tanto añora según lo manifestó en su reflexivo monólogo, para cuya recuperación le queda ya muy poco tiempo; por eso la prisa y la angustia. Aunque esté corriendo hacia su futuro, hacia adelante, paradógicamente, corre hacia atrás, hacia el fondo del cuadro. El fondo del cuadro hacia donde él se dirige representa el espacio donde está ese tiempo pasado cuyo rescate es para Jack la única forma de vivir el futuro. Hacia ese espacio mira George, estupefacto, cautivado, fascinado, sin poder moverse siquiera.
Con su tío, George también ve alejarse su pasado feliz. Con él, quisiera marcharse a una nueva tierra para, desde el futuro, recuperar su pasado.
Contrariamente a la suerte de su tío, su futuro está a sus espaldas, aunque le pese. Deberá girar sobre sí y regresar a su pasado desolador para, desde allí, recuperar su vida.
El recurso utilizado por Welles que interpone la recia espalda de George entre la imagen huidiza de Jack y el plano del cuadro provoca el efecto de que el espectador vea con George –pero no *a través* de George– la partida de Jack. De ese modo, el espectador mantiene su estatus de observador invisible. El espectador no se marcha con Jack sino que permanece con George, sujeto a él. Será quien lo reciba cuando éste vuelva a retomar su vida. Y junto a George, vivirá las últimas vicisitudes de la historia que narra el filme.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Al permanecer en el espacio fuera de campo de George, detrás de sus espaldas y hacia donde él deberá volver necesariamente, pues le está vedado avanzar hacia Jack, se reserva el lugar de observador del tiempo futuro del único Amberson que aún queda en la ciudad, y a quien está aguardando en ese preciso instante.

Con él, también el espectador deberá girar sobre sus espaldas para regresar al lugar desde donde saltará al tiempo futuro de George y desde donde sólo le será posible rescatar el tiempo pasado, ya no para ser absorbido por éste, como lo fue Jack, sino para que el tiempo pasado lo impulse a encontrar el tiempo futuro y el destino de su vida.

Con esto, Welles nos transmite la noción dura pero real de que es necesario regresar, morir de alguna manera, para poder seguir viviendo una vida actualizada y no una vida detenida, absorbida por el tiempo pasado y por los recuerdos.

Ese movimiento de péndulo, cíclico, entre el exterior y el interior de sí mismo, entre el pasado y el futuro que permite nutrirse para reanudar el viaje, movimiento que se hizo visible a través de los repentinos e inexplicables viajes en carro de su niñez y de su juventud por toda la ciudad, fue permanente; George lo experimentó durante toda su vida.

Por el contrario, Lucy y su padre vienen del pasado para encontrar su futuro. Su movimiento es en el sentido contrario al de Jack.

Del fondo del cuadro se aproximan lentamente pero con paso firme y sin prisa, mientras saborean cada instante de sus vidas.

Se detienen por un momento y retoman la marcha, pero sin mirar nunca hacia sus espaldas.

El espectador los ve acercarse y proseguir su camino hasta desaparecer detrás suyo en tanto que salen del cuadro en un primer plano.

Mientras que la salida del cuadro de Jack se produce por el desvanecimiento de su imagen después de empequeñecerse hasta ser irreconocible y ausente, la imagen de los Morgans, por el contrario, permanece consistente aún después de haber desaparecido.

El paulatino aumento de sus figuras, a medida que se acercan al cuadro, no sólo incrementa la conjunción del espectador con los personajes, sino que también acrecienta su prestigio y permanencia.

Es interesante notar que en ambas escenas el tiempo futuro está en espacios opuestos para unos y para otros.

Para Jack Amberson, el tiempo futuro está hacia el interior y el fondo del cuadro fílmico, hacia *delante* del espectador y hacia allí se dirige esperanzado.

Por el contrario, para los Morgans, el promisorio tiempo futuro está hacia delante suyo, hacia *detrás* del espectador y hacia allí se dirigen seguros y calmados.

Si se conjugan ambas secuencias se comprenderá hacia dónde se dirige George y cuál será la magnitud de la disyunción de su vida de ahora en adelante con el tiempo y la vida que vivirá su tío y con la que él mismo ha vivido hasta ahora.

También será posible comprender por qué Welles realizó la toma de la Escena Nº 49 desde las espaldas de George.

De ese modo, provoca que el espectador vea *con* George y no *a través* de George el alejamiento de Jack. Pues lo importante no es, solamente, ver irse a Jack sino, al mismo tiempo, ver quedarse a George.

Esa doble imagen, del tío que huye y del sobrino que permanece, es la imagen del desdoblamiento final de los Ambersons. El último de los Ambersons que se va, se lleva consigo la magnificencia, el orgullo y todo aquello que hasta ahora había representado y sostenido a la familia. El nuevo Amberson que se queda, será el primero, el fundador de una nueva estirpe.

Escena Nº 51

La escena permite mostrar las reacciones de Fanny y de George ante las circunstancias adversas por las que deben atravesar.

Fanny ha perdido todo, y se lo ha ocultado a George, en parte por orgullo y en parte para no mortificar a su sobrino.

Éste reacciona ante la nueva revelación de su tía y le explica que no puede considerarla en sus planes futuros por razones económicas.

Ante esta respuesta, Fanny cae en una profunda depresión y se desploma en el piso junto a la caldera desconectada de la calefacción.

George, conmovido por la desgraciada Fanny, la toma en sus brazos y la saca de la Cocina. Con prisa y con fuerza la lleva hasta la Sala. Finalmente, Fanny se calma y atiende a las promesas de su sobrino, quien le asegura que no la abandonará.

Para cumplir su promesa, George deberá renunciar a su trabajo y conseguir otro, mucho más arriesgado, pero con una mejor remuneración.

La escena tiene tres primeros momentos de intensa angustia y uno final en el que la tensión generada se distiende poco a poco.

Los tres primeros corresponden a la revelación de Fanny de que ha perdido todo su capital, a la depresión que sufre Fanny ante la suposición de que su sobrino la abandonará y a la acometida de George para sacar a su tía de la depresión en que ha caído.

El último momento expresa la devolución a la calma y a la esperanza de la angustiada Fanny Minafer por parte de George.

Las figuras de la enunciación manejadas por Welles combinan la angulación, la velocidad de desplazamiento de la cámara y los planos de toma para contribuir, junto con el desempeño de los actores, a regular la tensión de cada momento y a administrar la atención del espectador.

La escena comienza con la llegada de George a la Cocina donde está su tía de pie. Aparentemente, continúan allí una discusión ya iniciada y, por el tono de voz de George, de características violentas.

La cámara los capta con angulación normal (cuadro vertical) y a una distancia de plano medio corto.

La conjunción con los personajes es considerable, y desde el comienzo de la secuencia el espectador entiende que el diálogo entre tía y sobrino contiene una gran tensión. Ésta se incrementa a medida que progresa la secuencia hasta llegar a un punto culminante cuando Fanny se desploma en el piso sobre la caldera de la calefacción.

Entonces, la cámara realiza un movimiento de paneo vertical que acompaña el desplome de Fanny, de modo tal que no deja de captarla con cuadro normal durante su sentida alocución.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Mediante el corte y el montaje, realiza dos tomas de George, quien le ordena que se levante, tomas que alternan con la imagen de Fanny que continúa con su obsesivo monólogo sin atender el mandato de su sobrino.
Las dos tomas de George son hechas en contrapicado. Con este recurso, se inicia una mayor conjunción del espectador con la desesperada Fanny cuyo horizonte está muy próximo al suelo. Podría decirse que éste ve a George con los ojos de Fanny desde su posición claudicante, y siente con ella la imposición y dominio de la figura del joven que le exige que se ponga de pie.
Inmediatamente, una nueva toma registra a Fanny desde un horizonte más alto y en leve picado. Cuando la cámara se aleja de la mujer, la toma incorpora parte del cuerpo de George, de espaldas.
La imagen del joven erguido y de la mujer arrinconada, en el ápice de su depresión y de su histeria, contribuyen a aumentar la compasión del espectador por Fanny.
La angulación de la cámara, mientras toma a Fanny en leve picado, colabora a expresar la humillación y el abatimiento de la mujer y su innegable sumisión a las circunstancias adversas.
Desde esa posición, la cámara capta cuando George se agacha para levantar a su tía y sacarla de la Cocina para hacerle reaccionar.
Con un súbito paneo hacia arriba, deshace la figura que había realizado antes, cuando acompañara la caída de Fanny, y retoma la posición erguida del horizonte de George y la angulación cero correspondiente al cuadro vertical.
En esa posición, se inicia la tercera parte de la secuencia con un prolongado travelling de retroceso que sigue el desplazamiento de los dos personajes, desde la Cocina a la Sala, mientras atraviesan el Comedor y el gran Hall de la mansión. Durante el desplazamiento, la cámara mantiene su cuadro normal y la toma en plano medio corto de ambos personajes.
A medida que atraviesan los diferentes espacios, puertas y umbrales, la histeria de Fanny se aplaca poco a poco hasta que, momentos después de ingresar a la Sala, tía y sobrino recobran la calma necesaria para encontrar una solución al incierto futuro que les aguarda.
Poco a poco, los personajes cambian la dirección de su apresurado recorrido, amortiguan sus pasos y se encaminan hacia el gran ventanal de la Sala. Cuando esto ocurre, la cámara hace más lento su desplazamiento aunque mantiene la dirección del recorrido, lo que produce un alejamiento gradual, según una dirección oblicua de los dos personajes y, en consecuencia, una paulatina disyunción.
Para que éstos se mantengan dentro del encuadre, la cámara combina el lento final del movimiento de *travelling* de retroceso con un paneo hacia la izquierda.
La gradual disyunción de los personajes coincide con una paulatina disminución de la tensión de sus ánimos.
El espectador, que durante el *travelling* de retroceso había sido empujado hacia atrás por el ímpetu de George y los gritos de Fanny, retoma su posición de observador invisible, más calmado y atento al razonamiento que el joven realiza para considerar la situación de su tía y satisfacer sus requerimientos.
La intensa experiencia vivida y la calma recobrada, le permiten empezar a comprender la nobleza de George Amberson, cualidad que confirmará en la escena siguiente. De este modo, la máxima angulación –tanto en picado o contrapicado– se combina con la máxima velocidad de desplazamiento y la menor distancia del cuadro a los personajes para expresar los momentos de mayor tensión y angustia.
Por el contrario, la angulación normal, la ralentización del desplazamiento y el mayor alejamiento de los personajes se conjugan para conceder mayor calma a la secuencia de la escena.
La banda sonora juega un rol significativo. Cuanto mayor es la proximidad de los personajes al cuadro y la tensión del diálogo que mantienen, ambos personajes se vocean ásperamente.
A medida que recuperan la calma, sus voces se suavizan junto con el alejamiento al plano del cuadro y la deceleración de los movimientos.
No es casual la inclusión de esta escena a continuación de la anterior. Al apacible y lento desplazamiento de los Morgans, se sucede el rápido y compulsivo recorrido de los Minafers. El primero está guiado por la aceptación gozosa del devenir de la vida, el otro, por la urgencia que requiere el hecho de poder sobrevivir con un mínimo nivel de dignidad.

Escena Nº 52

Después del episodio con su tía Fanny, George decide rechazar el trabajo que le había ofrecido el abogado Roger Bronson, amigo del Mayor Amberson, ocupación que le permitiría continuar la carrera de abogacía además de tener un sueldo semanal y alojamiento gratuito.
Para contemplar los deseos de su tía, necesita percibir un salario mayor que le posibilite afrontar los gastos de ambos.
El único recurso disponible para él es tomar un trabajo de alto riesgo como conductor de un vehículo transportador de productos explosivos.
Para comunicar su decisión a Bronson, le visita al otro día de la discusión con Fanny, en su oficina.
El abogado lo recibe con alegría en tanto cree que George ha decido tomar el puesto que le ofreciera, pero su decepción es mayor cuando el joven le confiesa su decisión.
No obstante, Bronson decide ayudar a George y le promete que hará todo lo posible por conseguirle ese trabajo que tanto necesita.

La escena constituye un eslabón más de la secuencia de episodios que expresan el cambio que se está produciendo en George.
El hecho de acudir al estudio del abogado para renunciar a su ofrecimiento y solicitarle nuevamente ayuda requiere, por parte de George, de una gran generosidad y de una gran humildad. Es generoso al contemplar las necesidades de su tía y se muestra humilde al solicitar ayuda a Bronson. Su conducta es recta y noble, plantea sus pensamientos sin tapujos, como lo ha hecho siempre, ahora con prudencia. La secuencia se estructura en tres partes.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

La primera, narra la llegada de George al estudio de Bronson. La segunda, muestra el planteo del joven al abogado. La tercera, narra la reacción de Bronson y la formulación de su promesa.
Los movimientos de los personajes y de la cámara son similares a los producidos en la Escena Nº 29 que se desarrolla en lo de la señora Johnson, con la diferencia de que en esta oportunidad George se muestra sereno y seguro de su decisión.
Por el contrario, quien demuestra cierto nerviosismo y agitación es el abogado, sorprendido por el planteo del joven Amberson.
Al igual que en la Escena Nº 29, el movimiento de los actores es *en encadenado*. El movimiento de uno revela la presencia del otro y viceversa, a la vez que el desplazamiento de uno se combina con la detención del otro.
En la primera parte, la cámara permanece estable en un punto mientras describe un movimiento de paneo hacia la derecha. Recién cuando Bronson va a tomar asiento en su escritorio, realiza un muy corto travelling de avance hacia los dos personajes.
Para expresar la euforia que la llegada de George provoca en el abogado, la secuencia es provista de un gran dinamismo, no obstante el discreto movimiento de paneo de la cámara.
Welles combina el único movimiento de giro de la cámara sobre el eje vertical y su ubicación en el espacio con el movimiento de los actores de modo tal que éstos, en sus desplazamientos, modifican notoriamente la distancia de sus cuerpos al plano del cuadro.
Cuando George ingresa al despacho de Bronson, la cámara ya está dentro del recinto. Una secretaria, ubicada en el exterior del despacho, abre la puerta y permite el acceso de George, a quien no se le ve la cara sino la parte superior del torso pues la cámara tiene un horizonte muy bajo.
George accede muy próximo al plano del cuadro. Su proximidad es tal que por un instante el cuadro fílmico permanece en negro, ocupado casi totalmente por la chaqueta oscura del traje del muchacho.
Debido a que el pasaje de George es más rápido que el movimiento de paneo, la chaqueta, en primerísimo primer plano, sale por el margen derecho del encuadre y despeja la superficie del cuadro que capta, un poco más atrás, en plano medio corto, a la figura de Bronson que grita eufórico, y le da la bienvenida.
Inmediatamente, Bronson se aproxima a George para palmearle el hombro en señal de saludo. Al hacerlo, se aproxima también a la cámara que lo toma en contrapicado pronunciado. Su figura, así distorsionada, adquiere más autoridad e intimida al espectador.
El lento paneo hacia la derecha permite que ingrese nuevamente al cuadro la figura de George en primer plano, mientras Bronson se aleja de la cámara para dirigirse a su escritorio. Sin poder verle aún el rostro a George, éste gira dando la espalda a la cámara y vuelve a ocupar prácticamente todo el plano. Bronson desaparece detrás de George para reaparecer nuevamente por la derecha. Con su desplazamiento, obliga al joven a girar para poder encararlo cuando aquél tome asiento en su escritorio. Entonces, la cámara realiza un breve y casi imperceptible travelling de aproximación.
Aunque el movimiento de la cámara sea lento y muy moderado, la secuencia posee una gran agilidad.
Ese atributo de movilidad está dado por el recurso de aproximación y alejamiento permanente y pronunciado de los personajes al plano, el movimiento en cadena que éstos realizan, y por el modo de aparición por desenmascaramiento y desaparición por ocultamiento alternativos de uno y otro personaje.
Sin realizar paneos verticales, y con el horizonte siempre bajo, la cámara funciona en coordinación con el movimiento de George y de Bronson, quienes, al aproximarse y alejarse reiteradamente del plano, acentúan por momentos la angulación en contrapicado con la que está filmada esta primera secuencia.

Una vez instalados los personajes en sus respectivos lugares –Bronson, sentado en su escritorio y George, de pie frente a la ventana– el estatismo de la segunda parte en la que George explica, con serenidad, los motivos de su visita y su necesidad de tomar otro empleo, se contrapone con la euforia de la primera parte.
Esta segunda parte es filmada con el cuadro fijo mientras los personajes dialogan. La distancia de éstos al plano del cuadro es la que corresponde a la de plano americano, por lo que la angulación de la cámara es casi nula. De este modo, la angulación cero de la cámara resulta la adecuada para transmitir la objetividad y neutralidad con las que George realiza su discurso.
La tercera parte comienza cuando Bronson se incorpora una vez que George le hubo planteado sus problemas.
Entonces, se inicia un trabajo combinado de movimientos de los personajes y de la cámara que deshace el trabajo realizado en la primera parte.
Bronson se desplaza en zig-zag hacia y desde el cuadro. Con su movimiento, arrastra a George, quien, aunque menos inquieto que el abogado y con mayor sobriedad, demuestra ahora cierta inseguridad frente a la reacción de aquél.
Los movimientos continúan siendo encadenados, pero ahora en sentido inverso a los de la primera parte.
Nuevamente, el dinamismo de la secuencia se logra por el movimiento de los personajes, especialmente por el de Bronson, quien, a través de la permanente búsqueda de un lugar fijo desde donde encarar a George, demuestra su inquietud por los acontecimientos y su deseo de encontrar una solución al problema planteado.
Se reiteran los acercamientos y alejamientos a la cámara, pero las angulaciones, siempre en contrapicado, son menos acentuadas que las de la primera parte.
Más bien, en esta tercera parte, se destaca la alternancia izquierda-derecha del lugar que ocupan George y Bronson entre los márgenes del encuadre. Ese movimiento alternativo, sobre planos frontales al cuadro, se produce simultáneamente con el desplazamiento de acercamiento al cuadro de ambos personajes sobre un plano oblicuo que atraviesa la profundidad del espacio escénico, plano que había servido de apoyo, en la primera parte, al desplazamiento encadenado, pero en sentido inverso, desde la puerta de acceso hacia el escritorio de Bronson.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 16B a Nº 54

Los rápidos cambios de conjunción y disyunción con los personajes promueven las variaciones de puntos de vista.
El espectador alterna el punto de vista de observador invisible con el punto de vista de Bronson y el de George.
Mientras que durante la primera parte se siente compenetrado con la expectativa silenciosa de George y aguarda respetuosamente el momento propicio para plantear el problema, durante la tercera parte, en cambio, trata de encontrar una solución junto con el afanoso Bronson, y con él trabaja la situación desde su punto de vista de empleador despreciado, pero amigo comprensivo.
En la segunda parte, el espectador parece volver a adoptar el punto de vista del observador invisible al tomar cierta distancia de los dos hombres y presenciar su diálogo, casi desapasionadamente.

Escena Nº 53

La escena narra el regreso de George a su casa por última vez.
Si se considera la secuencia temporal, se supone que George está regresando a su casa del despacho del abogado Bronson.
Reaparece la voz del narrador extradiegético que conoce el pensamiento y los sentimientos de George y se lo trasmite al espectador. Por él se sabe que George regresa a la mansión Amberson por última vez, lo que hace suponer que ya no vivirá más allí.
Las únicas imágenes de la Escena están constituidas por tomas de una cámara que avanza lentamente con el horizonte normal de un peatón que mira hacia arriba y observa con nostalgia los edificios por delante de los cuales pasa durante su recorrido.
El largo camino se expresa por las múltiples imágenes que se suceden en encadenado continuo logrado por medio de lentos fundidos.
Sin duda que el espectador ve la ciudad transformada y se le aparece casi irreconocible a través de la mirada de George. Junto con él siente el agobio que le provoca ver esa ciudad desconocida, tan diferente a la que conoció de niño.
La visión de los edificios desde abajo, en contrapicado pronunciado, contribuye a transmitir la sensación de desazón y opresión que siente George ante la imponencia de las ahora extrañas construcciones.
El lento fundido de las múltiples imágenes expresa el *interminable* trayecto que recorre George hacia su casa y contribuye a agudizar esa atmósfera agobiante..
La sucesión de fábricas y edificios de renta, grises y descuidados, retrotraen al espectador a aquella imagen inicial que inauguraba el filme —el simpático chalet— que surgía de la profunda oscuridad de un tiempo pasado, junto con la voz del narrador extradiegético y las pintorescas torres nevadas de las afueras de la ciudad de la escena del paseo por la nieve; imágenes que nos hablaban de un mundo basado en otras fuentes de producción.
La angulación de la cámara no permite registrar ninguna persona que circule por esa ciudad que parece desierta además de extraña.
Ya nadie saluda o regaña a George, como si ya nadie le conociera o le pudiera reconocer, como si ya a nadie él le importara.

Escena Nº 54

El fundido en negro del final de la escena anterior se une con el cuadro totalmente en negro del comienzo de esta escena.
La voz del narrador extradiegético continúa su monólogo e informa al espectador que ésta será la última noche que George pase en su casa. —*"Mañana se mudaban, mañana todo habría desaparecido"*.
Después de un breve silencio, comienza a hacerse visible una imagen, la oscura cabellera de George surge en el cuadro fílmico, cada vez mejor perfilada, gracias al *travelling* de retroceso que realiza la cámara.
A medida que la cámara retrocede y se eleva apenas mediante un paneo vertical, se distingue la figura de George que de rodillas, junto a la cama vacía de su madre, pide perdón.
La voz del narrador retoma su alocución y explica al espectador que finalmente se ha producido la transformación de George.
—*"George Amberson había llegado a la verdadera madurez, se había convertido en un hombre auténtico"*.
La sentencia del narrador no hace más que confirmar lo que se venía comprobando desde algunas escenas anteriores a través de la conducta de George con respecto a los duros acontecimientos por los que tuvo que atravesar.
A medida que el narrador y la música extradiegéticos completan la imagen de la conversión del joven Amberson, la cámara continúa alejándose del muchacho hasta tomar la casi totalidad del ámbito en el que George dice su plegaria.
Con un lento fundido a cuadro totalmente negro, la música alcanza el ápice de su majestuosa melodía y cierra la escena con gran solemnidad.
La escena marca un nuevo comienzo. El fin de una etapa y el inicio de otra en la vida de un George Amberson transformado.
Welles recurre a la misma figura estética del principio del filme: el cuadro totalmente en negro y la voz del narrador que reafirma la conversión producida en el muchacho.
No obstante, hay una diferencia con aquel inicio del comienzo del filme. Ahora, la imagen del episodio ciudadano es sustituida por la de George.
George no aparece completo como aparecían el chalet pintoresco de enfrente a la mansión Amberson y el tranvía tirado por caballos. Su imagen se ha formando desde la oscuridad absoluta, desde la ausencia de una forma precisa.
Como si se tratase de un verdadero nacimiento, lo primero que aparece en el cuadro, cuando se puede distinguir alguna forma, es su cabeza inclinada sobre el lecho de su madre ausente. Posiblemente, el mismo lecho en el que su madre le dio a luz.
Nacimiento, vida, muerte y nuevo nacimiento son expresados en esta despojada escenografía del cuarto solitario y en penumbras en el que George pide perdón a su madre y a Dios. La toma alcanza prácticamente a todo el ámbito gracias al alejamiento paulatino de la cámara. La amplitud de la toma marca la trascendencia de la transformación de George y manifiesta que la comunicación espiritual que mantiene con su madre se realiza en un plano que está más allá de los límites físicos del espacio real.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 55 a Nº 57

Los recursos manejados por Welles para expresar la muerte de un tiempo viejo y la inauguración de un nuevo tiempo encarnado en un nuevo Amberson no podían ser más acertados.

Con la imagen visual lograda a través del lento *travelling* de retroceso que expresa metafóricamente ese nuevo comienzo, desde un primerísimo plano de George, el realizador conjuga un doble cambio de punto de vista que permite la identificación alternativa del espectador con el muchacho y con el narrador externo.
Como se expresó, en la escena anterior, el espectador ve y siente la ciudad a través de George.
Al quedar el cuadro en negro después del fundido de la última imagen de la Escena Nº 53, la voz del narrador continúa con su discurso, lo que permite al espectador adoptar su punto de vista.
Mientras se conforma la imagen de George, el espectador no comprende exactamente lo que ocurre, quién es ni dónde se encuentra.
Una vez que se perfiló la figura del joven y se escucha su ruego, la conjunción con George es máxima y el espectador cambia su punto de vista de narrador omnisciente al del personaje suplicante.
A medida que la cámara retrocede y George se aleja del cuadro, la disyunción con éste aumenta.
Al reaparecer la poderosa voz del narrador externo en la banda sonora, y hacerse más potente la música extradiegética, que con su melodía apoya la solemnidad y trascendencia del mensaje hablado, el espectador retoma el punto de vista del narrador, y con él la certeza de que la transformación de George se ha producido realmente.



Escena Nº 54

Escena Nº 55

Ocurre un accidente de tránsito en el que alguien es herido o muerto.
Mientras la cámara, en lento *travelling*, se acerca al lugar del accidente, un accidentado es retirado en una camilla y transportado a una ambulancia.
La proximidad a dos guardianes del orden permite sentir que uno de ellos exclama –*"Increíble el daño que pueden causar estas máquinas"*.
Dos tomas sucesivas de hojas de un periódico anuncian el incremento de accidentes debido al tránsito de automóviles.
En la segunda toma se anuncia que George Amberson Minafer sufrió un accidente de tránsito y resultó con las dos piernas fracturadas.

Escena Nº 56

Eugene Morgan y su hija se informan del accidente a través del anuncio en el periódico.
Las dos tomas correspondientes a los anuncios gráficos podrían pertenecer a esta escena, por lo menos a la segunda toma, mientras el periódico es leído por Eugene Morgan en su escritorio.
Por primera vez en el filme, aparece el recurso del anuncio gráfico para comunicar al espectador lo ocurrido con George.
El recurso coloca a los dos planos finales de la escena anterior fuera del espacio, aunque marca el tiempo de su existencia como inmediatamente después de ocurrido el accidente.

La divulgación de lo sucedido se generaliza ya que se realiza a través de un medio de información público de amplia difusión. El espectador *lee* la noticia como otros muchos ciudadanos lo hacen en ese mismo momento.
El comienzo de la Escena Nº 56, que muestra a Eugene Morgan mientras lee el periódico, traslada el punto de vista del espectador desde el de observador invisible, en el que se situaba en la escena anterior, al punto de vista de Morgan. El espectador siente, entonces, que leyó la noticia del accidente a través de los ojos de Eugene aunque la cámara lo capte desde un punto de vista exterior y de frente a éste.
El silencio que mantiene Eugene, absolutamente compenetrado con lo que acaba de leer, da cuenta de la conmoción que le provoca la noticia. Junto con él, también el espectador se siente emocionado por la noticia y por la expresión de Eugene, quien había permanecido ausente durante los últimos acontecimientos acaecidos a los Ambersons desde la muerte de Isabel. Su turbación es tal que parece no oír las preguntas de su hija que lo invita a acompañarla a ver a George en el Hospital.
Para que la conjunción del espectador con Morgan no se debilite, después que Lucy sale del encuadre en un primerísimo primer plano, la cámara comienza un lento *travelling* de aproximación al personaje que aún permanece sentado detrás de su escritorio, mientras medita su decisión.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Escena Nº 55 a Nº 57

Esta aproximación lenta del cuadro fílmico hacia el personaje mantiene la expectativa del espectador por la reacción que tendrá Morgan ante la noticia y la decisión de su hija, pero lo hace de un modo dinámico. Incrementa esa expectativa a medida que se aproxima por medio del sobrio *travelling* de avance, como si incitara a Morgan a tomar una decisión.
La música extradiegética, con una melodía profundamente emotiva, incrementa su volumen y llena el espacio.
La conjunción entre el espectador y Morgan es tal que, en la soledad del ámbito apenas iluminado, aquél permanece dominado por el pensamiento de Eugene y expectante por la decisión que tomará, pues en su decisión se juega la moraleja de la historia narrada por el filme: el orgullo a nada conduce, sólo la humildad, el reconocimiento del error y el perdón –que es un acto de humildad– pueden abrir a la vida.

Escena Nº 57

En el Hospital donde George está internado, se encuentra Eugene Morgan que acaba de salir de la sala y de ver al joven, quien queda en compañía de Lucy. En el mismo momento que Eugene Morgan sale de la habitación, llega Fanny Minafer a visitar a su sobrino.
Al comprobar que George estará bien, Eugene toma del brazo a Fanny y comienzan a caminar juntos desde la puerta de la sala hacia la cámara ubicada a cierta distancia frente a la puerta.
Cuando Eugene anuncia a Fanny que se ha reconciliado con George, y mientras ambos continúan caminado hacia la cámara, ésta inicia un movimiento de *travelling* de retroceso.
En un determinado momento se detienen, y Eugene le revela la experiencia extraña que tuvo al estar con George y al perdonarle. Con la revelación de Eugene, ambos retoman la marcha, y la cámara su desplazamiento.
Mediante un paneo hacia la derecha encuadra sólo a Fanny en primer plano y luego, con otro paneo hacia la izquierda, sólo a Eugene. En ese momento, Eugene declara que Isabel ha sido su único y verdadero amor y que a través de George se sintió unido a ella.
La cámara aumenta la velocidad de su desplazamiento y retoma el encuadre de ambos personajes en un plano medio corto.
Al finalizar su alocución, la música extradiegética incrementa su volumen y, con una melodía exultante, ambos personajes salen del encuadre por ambos márgenes verticales mientras flanquean a la cámara.
Inmediatamente después de la salida de ambos personajes, la cámara enfoca, en la profundidad del espacio al fondo del cuadro, la puerta cerrada detrás de la cual permanecen George y Lucy.
El movimiento de la cámara, combinado con el de los personajes y los diferentes planos, permite la apropiación alternativa de los puntos de vista.
Al principio de la escena, los personajes están tomados en plano figura. Cuando se detienen, la cámara los toma en plano medio. Es el momento en que Eugene anuncia a Fanny que va a realizar una importante revelación. Agrega que sólo a Fanny se lo dirá, hecho que incrementa la expectativa y amplifica la magnitud de la confesión.
Hasta ese momento, el espectador había adoptado el punto de vista del observador invisible.
A partir del instante en que Eugene hace a Fanny su única confidente, la cámara lentifica su marcha y con un breve paneo hacia la derecha capta el rostro lloroso y emocionado de la mujer, expresión que manifiesta una vez más la ambigüedad con que pueden ser interpretados sus sentimientos. El espectador escucha la voz de Eugene que está prácticamente fuera del encuadre y se compenetra con la emoción de la mujer, quien, con la confidencia de Morgan, es simultáneamente lisonjeada y humillada. En ese momento, el espectador adopta el punto de vista de Fanny.
Pero, en el momento de la revelación final, la cámara gira hacia la izquierda y toma sólo el rostro de Morgan. Entonces, el espectador adopta su punto de vista, pues ahora la conjunción con Morgan es máxima. La música, el sentido de sus palabras y el primer plano de su rostro hacen olvidar, por un instante, al otro personaje que está a su lado.
Se hace presente la imagen de Isabel cuando la cámara vuelve a captar a Fanny y a Eugene que, juntos, salen del encuadre. Esta figura de ambos personajes que salen juntos de un modo solemne en un plano frontal contradice, en parte, las palabras de Morgan pues sugiere una posible sustitución de la figura de Isabel por la de Fanny.
No obstante, el hecho de que la cámara permanezca entre ambos, debilita el significado que puede sugerir la imagen.
La profundidad de campo permite ver con nitidez la puerta cerrada detrás de la cual están George y Lucy. La ausencia de sus figuras en el encuadre, sumada a la imagen desierta del corredor del Hospital, acrecientan la presencia de la pareja y provocan que la atención del espectador se proyecte sobre ellos y conjeture acerca del futuro de ambos.
El punto de vista del espectador se focaliza en George y en Lucy como la esperanza que surge para trazar una nueva historia.

ANEXO 7 Orson Welles

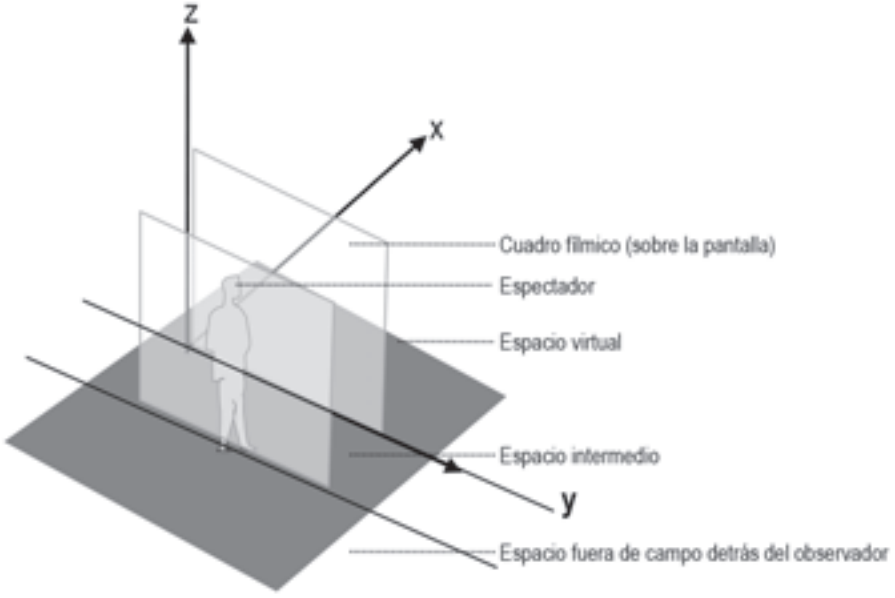
The Magnificent Ambersons (1942)

ACTIVACIÓN DEL ESPACIO FUERA DE CAMPO (EFC)

ACTIVACIÓN DEL ESPACIO FUERA DE CAMPO (EFC)

La activación del Espacio fuera de Campo (EFC) considera la relación entre el filme y el espectador.
Si se tiene en cuenta al espectador, existen tres campos espaciales: el espacio detrás del espectador, el espacio entre el espectador y la pantalla sobre la que se proyecta el filme y el espacio *más allá de la pantalla*.
El primero es un espacio real que pertenece al ámbito donde se proyecta el filme. El espectador marca el límite de este espacio. Todo aquello que está por detrás de un plano paralelo a la pantalla que pasa por el espectador pertenece al espacio real y se encuentra en un espacio que se le denomina Espacio Fuera de Campo detrás del observador (EFCdo).
El plano paralelo a la pantalla que pasa por el observador y el plano de la pantalla limitan otra porción del espacio real cuya posición es intermedia por estar ubicado entre el espectador y la pantalla. Se le podría llamar Espacio Intermedio (EI)
Por último, se distingue el espacio escenográfico que aparece en el cuadro fílmico al que comúnmente se le denomina Espacio Dentro del Cuadro (EDC) o Espacio Dentro del Campo. Este espacio es un espacio virtual.

Habitualmente se considera sólo el cuadro fílmico. El cuadro fílmico es aquella *ventana* que abre la cámara de filmación gracias a la cual quedan registradas las imágenes del filme.
El cuadro fílmico está limitado por cuatro lados que definen la porción del espacio filmado. Todo aquello que aparece dentro del cuadro fílmico (o simplemente cuadro) se dice que pertenece al Espacio dentro del Cuadro (EDC) y, todo aquello que está fuera del cuadro fílmico (aquello que no aparece en la toma) se dice que pertenece al Espacio Fuera del Cuadro o Espacio Fuera de Campo. Habitualmente se habla del Espacio Fuera de Campo a la derecha, a la izquierda, arriba o abajo de los límites del cuadro fílmico, denominaciones que permiten ubicar a las porciones del espacio en relación al cuadro.
Si se vuelve a considerar al espectador, ahora en relación a la cámara de filmación, no resulta difícil detectar que su visión se comporta como una cámara de filmación. Tiene un campo visual limitado. Existen objetos que el observador ve (aquellos que están dentro de su campo visual) y objetos que no ve (los que están fuera del campo visual). Al igual que como ocurre con el cuadro fílmico, estos últimos podrán estar en el Espacio Fuera de Campo a la izquierda, a la derecha, arriba o abajo del campo visual del espectador; incluso, podrán estar detrás de éste.
En la oscuridad de la sala del cinematógrafo, si el filme logra atrapar la concentración del espectador, el Espacio Intermedio (aquél que media entre el espectador y la pantalla) se diluye. El espectador *ve a través de la ventana* que le abre la cámara de filmación tal como si esa ventana fuera sus propios ojos, y los límites del cuadro, la amplitud de su campo visual. Es como si su campo visual (sus ojos) se confundieran con el cuadro fílmico. El otro aspecto que juega un rol significativo en la percepción del espacio es la *focalización* del espectador. Será diferente su percepción del espacio si su focalización coincide con el punto de vista de algún personaje, o si se mantiene como observador omnisciente. En el primer caso, su ubicación en el espacio se asemejará a la del personaje con cuyo punto de vista se identifica; en el segundo caso, su posición será más dependiente de la cámara y de los movimientos que ésta realice.



Si bien en este trabajo no se ha investigado en profundidad la relación que existe entre el espacio virtual y el espacio real, parecería que algunos filmes, en los que se manejan determinados recursos cinematográficos, suscitan una mayor activación del espacio real por medio del tratamiento del espacio virtual, y de su percepción por parte del espectador.
En términos sencillos, esta activación se vincula con la inclusión del espectador dentro del espacio escenográfico y se manifiesta a través de la *sensación que el espectador tiene de estar inmerso* en ese espacio. Esta sensación se produce en un nivel inconsciente, pero actúa sobre las emociones del espectador y su compromiso con la historia. Es evidente que sentirse incluido en el espacio escénico contribuye a los procesos de catarsis y de mimesis propios del cine, en particular, y de toda experiencia estética, en general.

ACTIVACIÓN DEL ESPACIO FUERA DE CAMPO (EFC)

Si se atienden las distintas secuencias del filme, la manifestación del carácter tridimensional del espacio euclidiano según sus tres ejes (X, Y, Z) parecería ser una preocupación especial de Orson Welles
En todo momento, Welles busca incluir al espectador en el espacio escenográfico o, dicho de otro modo, intenta borrar la frontera generada por el cuadro fílmico y expandir el espacio escénico a todo el espacio real. De ese modo, espacio virtual (o de ficción) y espacio real quedan confundidos. La cualidad del nuevo espacio en el que se encuentra el espectador es la homogeneidad.
A continuación, se describen tres recursos significativos utilizados por el director para expresar el espacio fuera de campo (EFC) que Welles utiliza en el filme.

Los tres recursos básicos

Welles se vale del movimiento de los personajes (Mp), especialmente de la entrada y salida de los personajes del cuadro fílmico; de la voz en *off* (Voff) y de las miradas de los personajes que se encuentran dentro del espacio del cuadro (EDC) para sumergir al espectador en el espacio escénico.
Estos recursos se ilustran con tres secuencias significativas pertenecientes a las Escenas 16 A y 16 E.

1 Entrada y salida al y del cuadro fílmico. Movimiento de los personajes (Mp)

Es muy frecuente que Welles haga acceder a los personajes al cuadro fílmico desde el espacio fuera de campo (EFC) y según recorridos oblicuos a los efectos de aumentar el dinamismo del movimiento y prolongar la longitud del recorrido. En la mayoría de los casos, la cámara se mantiene fija en su posición mientras el personaje se desplaza por el espacio.



Escena 16 Ezp

De este modo, no solamente se expresa la profundidad del espacio escénico –por la amplitud de la profundidad de campo–, sino que también, se pone de manifiesto la existencia del espacio detrás de la cámara (EFC). Debido a que por lo general, en este filme, el espectador posee la focalización (el punto de vista) de la cámara, es decir del observador invisible y omnisciente, el espacio fuera de campo se *percibe* como el espacio detrás del espectador. De ese modo, se confunde el *espacio de ficción* con el *espacio real*.
Gracias a este efecto, el espectador tiene la sensación de estar inmerso en el espacio escénico y de que los personajes provienen del espacio que tiene atrás suyo, aspecto éste que incrementa el sentimiento de estar involucrado en la historia narrada.

2 Voz en off de un personaje



Escena 16 Ezll

Un sonido proveniente del espacio fuera de campo (EFC), como la voz de un personaje, puede producir en el espectador la sensación de estar ubicado entre dos centros de atención, entre dos imágenes, una visual y la otra auditiva, una dentro del cuadro (EDC) y otra fuera de éste (EFC). El movimiento de los personajes (Mp) puede contribuir a detectar la presencia de la imagen fuera del campo fílmico y sugerir su ubicación. Al igual que en el caso anterior, el espectador se siente ubicado entre dos focos de acción e inmerso en el espacio escénico. Es interesante notar que, en este caso que sirve de ejemplo, también el plano formado por los tres grupos de acción: Lucy y George, Isabel y Eugene (ambas parejas dentro del cuadro fílmico) y la voz en *off* de Jack, que proviene del espacio fuera del cuadro y a la izquierda del espectador (hacia donde miran Eugene e Isabel en el segundo fotograma), forman un plano oblicuo con respecto al cuadro fílmico.

ACTIVACIÓN DEL ESPACIO FUERA DE CAMPO (EFC)

3 Mirada de los personajes

La dirección y el sentido de las miradas de los personajes revelan puntos de interés ubicados en diferentes sectores del espacio escénico.

En una escena particularmente significativa, las miradas de los personajes incluidos dentro del cuadro fílmico se dirigen a distintas partes del espacio y activan, aun, aquéllas en el espacio fuera de campo (EFC).



Escena 16 Ak

Si se observa atentamente el fotograma correspondiente a la Escena 16 A, se distinguen las diferentes direcciones y sentidos de las miradas de todos los personajes incluidos en el cuadro fílmico. Cada una de estas miradas activa un sector diferente del espacio escénico.

La mirada de Jack está dirigida a un punto del espacio que corresponde a un personaje femenino semi-oculto pero ubicado dentro del cuadro fílmico.

La mirada de Isabel entabla un efímero diálogo con el personaje femenino que está de espaldas al cuadro y ocupa gran parte de su superficie, al tiempo que oculta, casi totalmente, a la propia Isabel. Esas miradas permanecen dentro del cuadro fílmico y describen un muy corto recorrido en el espacio.

La mirada de George, a la izquierda del fotograma, se dirige a un punto del espacio fuera del cuadro fílmico pero no exactamente detrás de la cámara, sino, más bien, a un costado de ésta, hacia la izquierda. La secuencia de fotogramas, permite saber que su mirada, al igual que la de su madre, se dirige a un personaje muy próximo pero que está fuera del cuadro.

Por último, la mirada del personaje masculino que aparece entre Isabel y Jack, apunta a un sector que evidentemente está fuera del cuadro fílmico. La dirección de su mirada es una recta de punta, perpendicular al cuadro, al mismo tiempo que lo traspasa y se aloja en el espacio fuera del cuadro, La mirada parece clavarse en el espectador mismo o, incluso, en alguien que está por detrás suyo.

En consecuencia, la diversidad de direcciones y sentidos de las miradas hacia puntos dispersos en el espacio –dentro y fuera del campo visual– integra, de una manera natural y espontánea, los dos espacios: el real y el virtual (el espacio de la ficción), el espacio dentro y fuera del cuadro fílmico, aún el espacio en el que está inmerso el espectador.

Por otra parte, el efecto contribuye a expresar el dinamismo y la diversidad de actividades propios de una celebración.

ANEXO Alfred Hitchcock

ANEXO 1 Alfred Hitchcock

Filmografia anterior a 1943

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) Y DE LOS PERSONAJES (MP)

Expresión de las dimensiones (x), (y) y (z) del espacio cartesiano



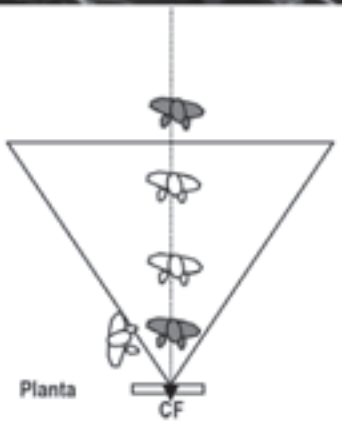
MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (CF); EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(X)* DEL ESPACIO CARTESIANO

La expresión de la dimensión *(x)* del espacio cartesiano, su profundidad, puede manifestarse por el desplazamiento de un personaje sobre un plano de punta (perpendicular al cuadro fílmico), desde o hacia el fondo del cuadro.
La cámara permanece fija.



Fotogramas del filme *The 39 Steps* (1935)

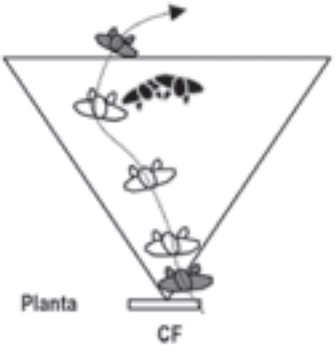






Fotogramas del filme *Saboteur* (1942)

El recurso es utilizado con muy poca frecuencia en filmes posteriores a 1942, en particular en una escena del filme *Saboteur* (1942) en la que la pantalla queda absolutamente negra como consecuencia al desplazamiento de un personaje hacia el fondo de la escena; recurso utilizado con frecuencia por Orson Welles en *The Magnificent Ambersons* (1942).





MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (CF); EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(Y)* DEL ESPACIO CARTESIANO

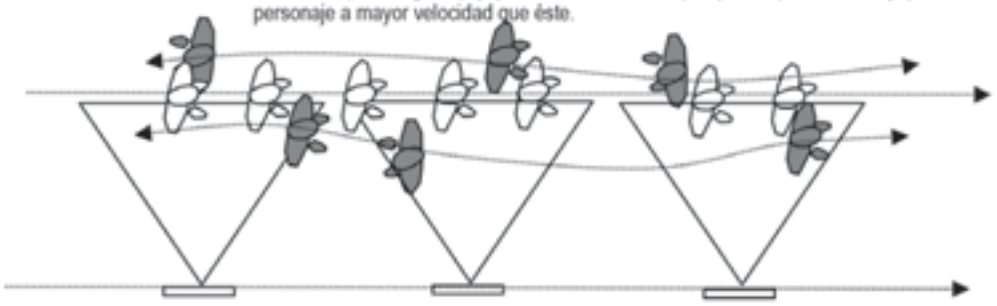
La expresión de la dimensión *(y)* del espacio cartesiano puede ser realizada por el desplazamiento de un personaje sobre un plano frontal (paralelo al plano del cuadro fílmico). La cámara lo acompaña con movimiento de *paneo* o de *travelling*, o ambos combinados.





Fotogramas del filme *Blackmail* (1929)

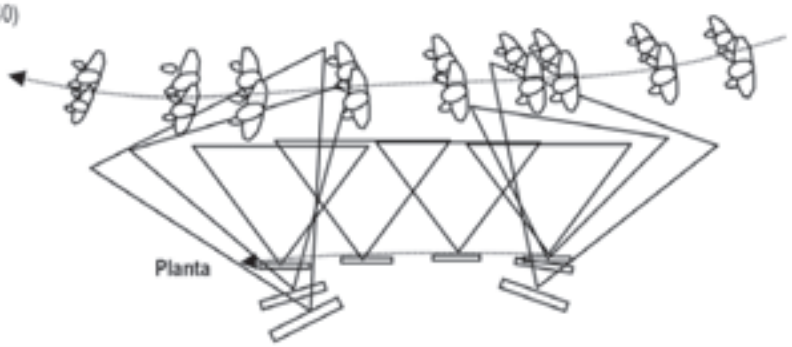
En este caso particular, el *travelling* lateral con la cámara a distancia constante del personaje no registra el desplazamiento absoluto. El desplazamiento relativo es captado por el cambio del fondo (escenografía) y por los transeúntes que pasan por delante y por detrás del personaje a mayor velocidad que éste.



Planta



Fotogramas del filme *Rebecca* (1940)



Planta

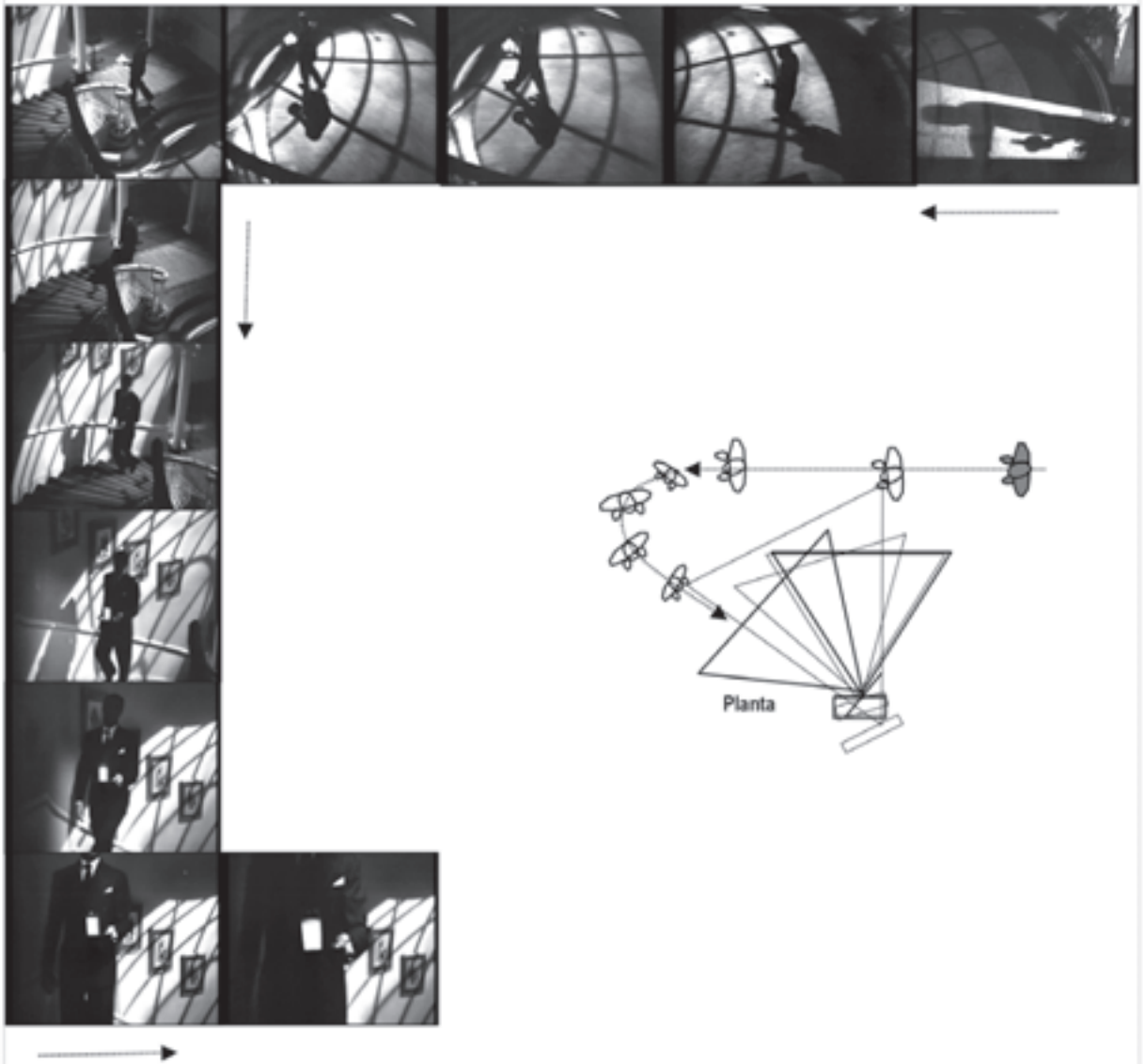


MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (CF); EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(Y)* Y DE LA DIMENSIÓN *(Z)* DEL ESPACIO CARTESIANO

La dimensión *(y)* y la dimensión *(z)* del espacio cartesiano pueden ser expresadas en la misma escena y en la misma toma. La cámara acompaña el desplazamiento del personaje con movimientos de *paneo* o de *travelling* o ambos combinados.

Fotogramas del filme *Suspicion* (1941)



En este caso particular, se expresan las tres dimensiones del espacio cartesiano. En primer lugar, se manifiesta la dimensión (y), paralela al plano del cuadro. En segundo término, se expresa la dimensión (z), la dirección vertical que debido el despliegue de la escalera que debe ascender el personaje se organiza oblicuamente. En tercer término, se expresa la dimensión (x), la profundidad del espacio cuando el personaje avanza hacia el cuadro fílmico en dirección perpendicular.
La cámara, ubicada en el mismo lugar, realiza un movimiento de *paneo* (MC) para captar el movimiento del personaje (MP) según las direcciones (y) y (z) mientras permanece fija durante el desplazamiento del personaje (MP) que se aproxima a ella según un plano de punta.



MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (CF): EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

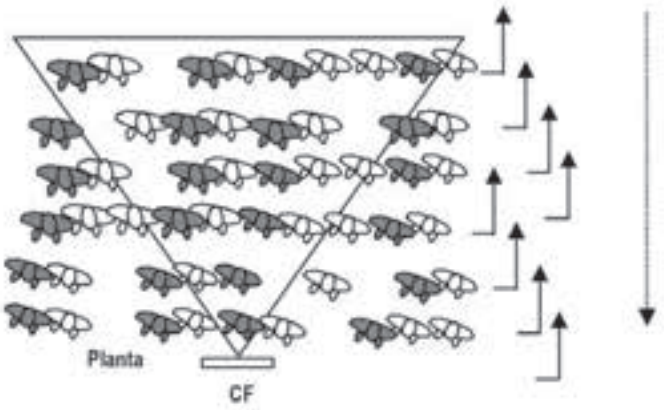
EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(X)* DEL ESPACIO CARTESIANO

La expresión de la dimensión *(x)* del espacio cartesiano, su profundidad, puede ser obtenida a través del movimiento de los personajes en planos frontales, dispuestos según el eje *(y)* (paralelos al plano del cuadro).





Fotogramas del filme *Saboteur* (1942)

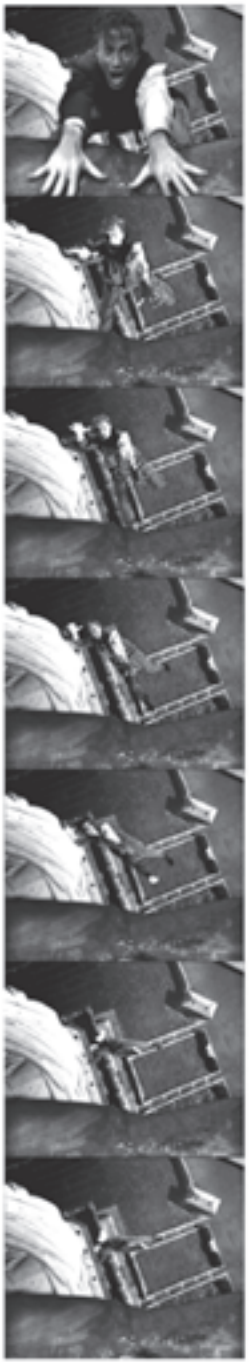




MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (CF); EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(Z)* DEL ESPACIO CARTESIANO

La expresión de la dimensión *(z)* del espacio cartesiano, su altura, puede ser obtenida a través del movimiento de los personajes que se desplazan sobre el eje vertical.



La caída de los personajes mientras recorren la dirección *(z)* del espacio cartesiano se filma con angulación de 90°. La cámara fija los toma como si se tratase de una proyección ortogonal en planta de techos.
Dada la angulación propia de una proyección horizontal, la dirección *(z)*, la altura, se transforma en la dimensión *(x)*, la profundidad, del espacio.

Fotogramas del filme *Saboteur* (1942)





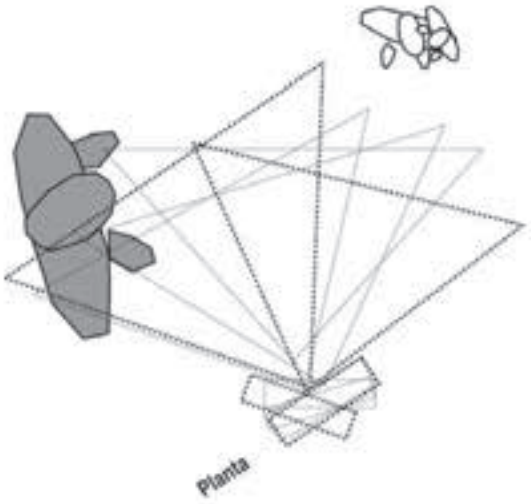
MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (CF); EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(z)*, LA ALTURA, DEL ESPACIO CARTESIANO

La expresión de la dimensión *(z)* del espacio cartesiano, su altura, se expresa por medio del movimiento de paneo oblicuo o de travelling oblicuo. El o los personajes permanecen detenidos y a diferentes alturas.



Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)



En este caso particular, una escena del filme *Shadow of a Doubt* (1943), el paneo es oblicuo . La angulación de picado permite captar a los personajes en la planta baja y, después del paneo, al personaje en el primer piso y en primer plano. El movimiento de paneo horizontal se combina con el movimiento de paneo vertical.

El paneo es similar al *paneo sorpresa*, pero manifiesta la dimensión *(z)* pues los personajes se encuentran en niveles diferentes.







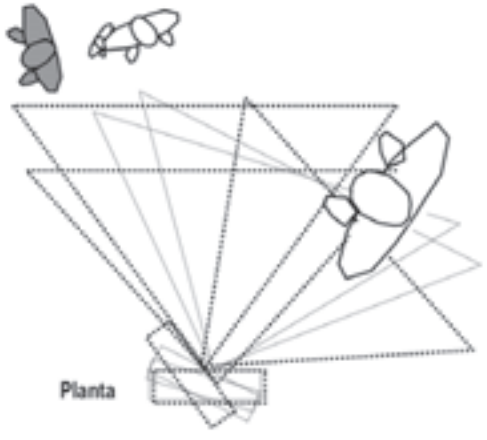
MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (CF); EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(z)*, LA ALTURA, DEL ESPACIO CARTESIANO

La expresión de la dimensión *(z)* del espacio cartesiano, su altura, es expresada por medio del movimiento de paneo oblicuo o de *travelling* oblicuo. El o los personajes permanecen detenidos.



Fotogramas del filme *Rebecca* (1940) ⟶



En este caso particular, una escena del filme *Rebecca*, el *paneo* no es oblicuo (falso paneo oblicuo) sino horizontal (giro sobre eje vertical). La angulación de picado permite captar a los personajes en la planta baja y, después del *paneo*, al personaje en el primer piso y en primer plano.
El paneo es similar al *paneo sorpresa* pero manifiesta la dimensión *(z)* pues los personajes se encuentran en niveles diferentes.

ANEXO 2 Alfred Hitchcock

Filmografía anterior a 1943

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) COMBINADO CON EL MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES (MP)

Travelling de búsqueda
Travelling de atravesamiento
Travelling lateral
Travelling encadenados
Paneo de ida y de vuelta
Paneo de péndulo
Paneo de pivot



MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

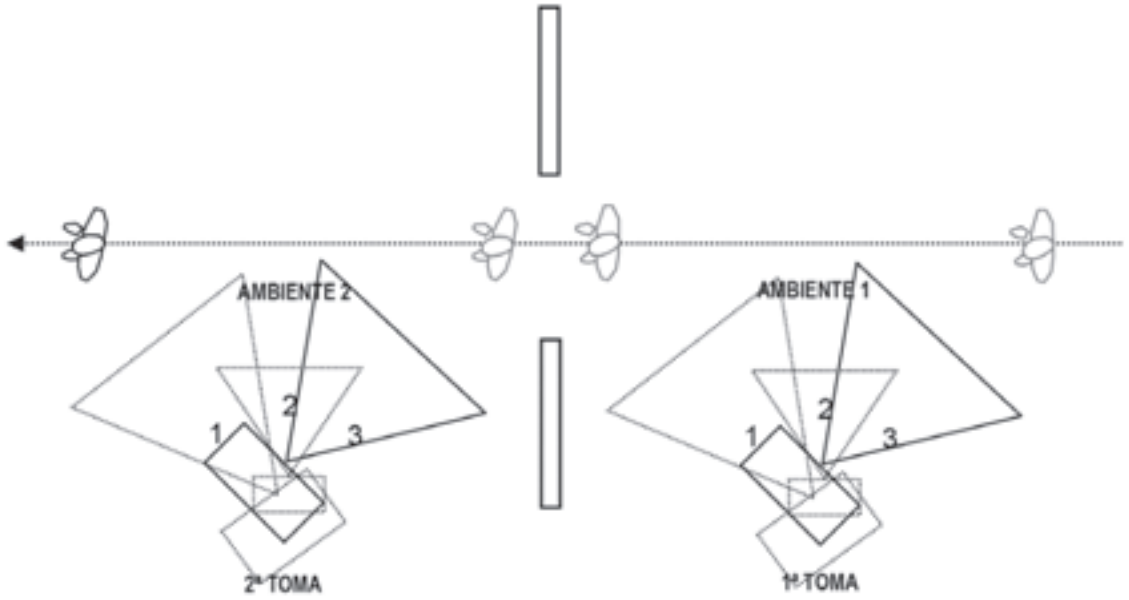
Movimientos Especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes.
PANEO SIMPLE DE ATRAVESAMIENTO



Fotogramas del filme *The Farmer's Wife* (1927)

2ª TOMA CF

1ª TOMA *paneo* de derecha a izquierda



El *paneo simple* de atravesamiento se produce mediante la yuxtaposición de dos tomas diferentes con la cámara fija. En la primera, la cámara está ubicada en el ambiente 1. En la segunda, la cámara está ubicada en el ambiente 2. La yuxtaposición de las imágenes de ambas tomas sugiere el pasaje del personaje a través del muro que separa ambos ambientes. El *paneo de atravesamiento* puede ser doble y hasta triple cuando el personaje atraviesa tres ambientes contiguos.



MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes.
***PANEO DE IDA Y DE VUELTA* en una sola toma.**

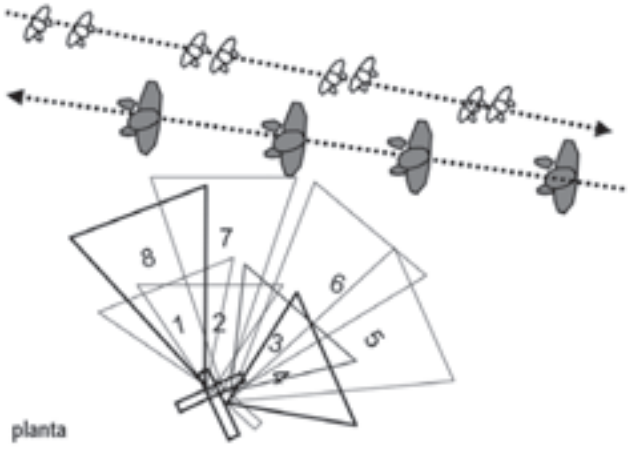
IDA



Fotogramas del filme *The Man Who Knew Too Much* (1934)

VUELTA





planta

Después de acompañar el desplazamiento del personaje con un *paneo*, la cámara permanece fija durante unos segundos mientras se escucha la voz *en off* del personaje que sale y regresa. La cámara retoma el desplazamiento del personaje con otro movimiento de *paneo*, pero en sentido inverso.



MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
***PANEO de PÉNDULO* enuncivo**

Fotogramas del filme *Saboteur* (1942)

IDA

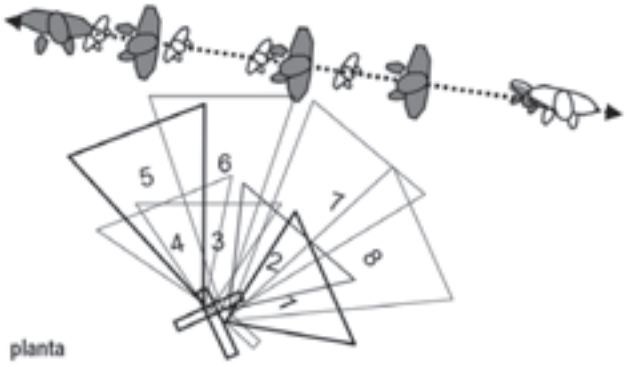




Posición de partida y de llegada del personaje que puede volver a oscilar y reiterar el vaivén del movimiento.



VUELTA



planta

El *paneo de péndulo* es un movimiento de la cámara que sigue el desplazamiento de un personaje. Por lo general, éste se traslada sobre una dirección rectilínea desde un punto del espacio a otro. El personaje reitera ese recorrido varias veces desde un punto a otro. Al seguir su desplazamiento, la cámara parece desplegar un movimiento de péndulo. Es un movimiento que expresa la ansiedad o la duda del personaje, estado del ánimo que termina por revelarse a través de una expresión en el espacio. En este caso particular, la cámara sigue su movimiento de ida y vuelta.



MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
***PANEO de PÉNDULO* enunciativo**

Fotogramas del filme *Jamaica Inn* (1939)

IDA

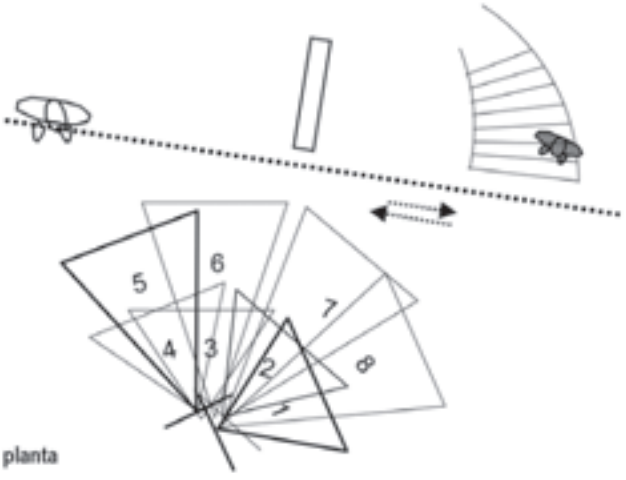




Posición de partida y de llegada de la cámara que puede volver a oscilar y reiterar el vaivén del movimiento.



VUELTA



planta

El *paneo de péndulo* es un movimiento de la cámara que expresa la ansiedad o la duda del personaje. En este caso particular, expresa la duda y la angustia de Patience entre liberar a Harry o cumplir el mandato de su marido. Parecería como si al cámara registrase y expresase la imagen mental del personaje, sus sentimientos y los traslada al espacio, aunque el personaje permanezca inmóvil.

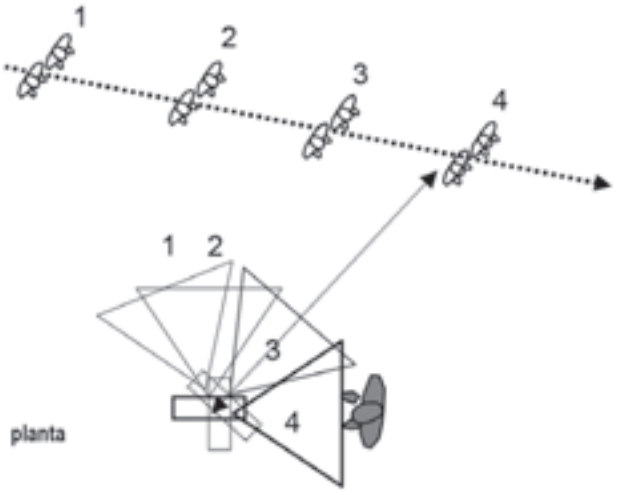


MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
PANEO SORPRESA



Fotogramas del filme *Sabotage* (1936)



El *paneo sorpresa* se caracteriza porque la imagen con la que comienza el movimiento resulta totalmente ajena al espectador. Una vez realizado el movimiento de giro (paneo), la imagen que toma la cámara al finalizar su recorrido resulta sorprendente, altamente significativa e inesperada para el espectador. La primera imagen tomada por el paneo sugiere que el movimiento terminará con una imagen diferente a la que realmente termina, de ahí la sorpresa del espectador.



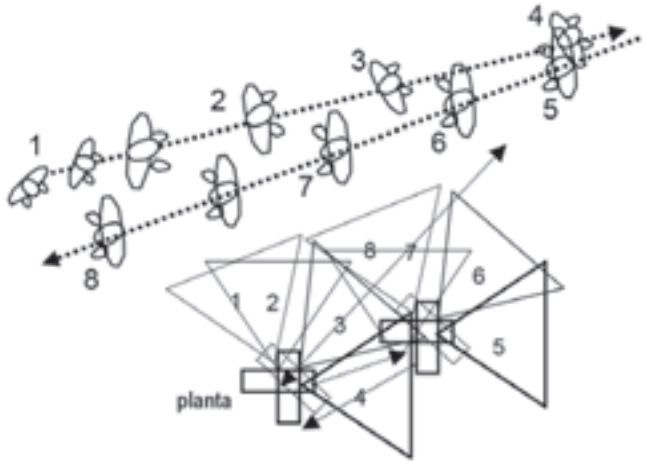
MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
PANEO Y TRAVELLING DE IDA Y DE VUELTA

1



Fotogramas del filme *Saboteur* (1942)



4



5





8

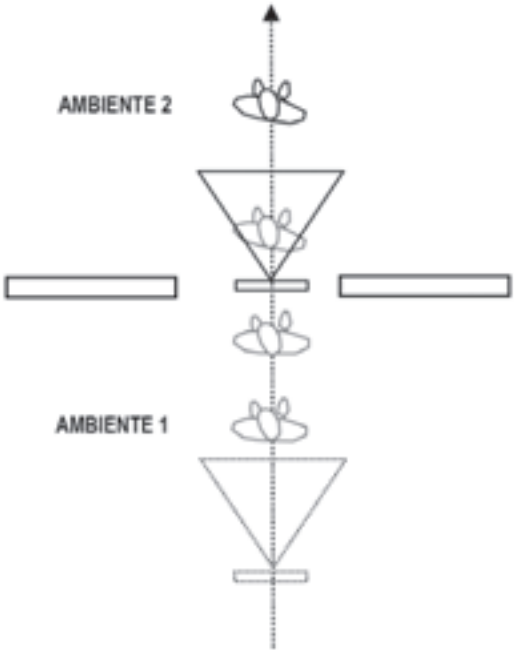


Después de acompañar el desplazamiento de un personaje con un paneo, la cámara permanece fija durante unos segundos para permitir el ingreso de otro personaje al cuadro fílmico. Ambos personajes deshacen el recorrido que había realizado el primer personaje y se aproximan al punto de inicio. La cámara capta el desplazamiento de los dos personajes con otro movimiento de *paneo*, pero en sentido inverso.
Hay que destacar que estos movimientos de ida y vuelta se realizan con la misma toma, sin mediar corte alguno.

MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
TRAVELLING DE ATRAVESAMIENTO

El *travelling de atravesamiento* detrás de un personaje permite seguir su recorrido a través de diferentes ambientes sin interrumpir la toma. La primera vez que es utilizado por A. Hitchcock, según la filmografía analizada, es en el filme *Number Seventeen* (1932). Posteriormente, será un recurso habitual en los filmes del director británico (*The Paradine Case*, 1947; *Stage Fright*, 1950; entre otras)





Fotogramas del filme
Number Seventeen (1932)





MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
TRAVELLING LATERAL DISCONTINUO DE ATRAVESAMIENTO

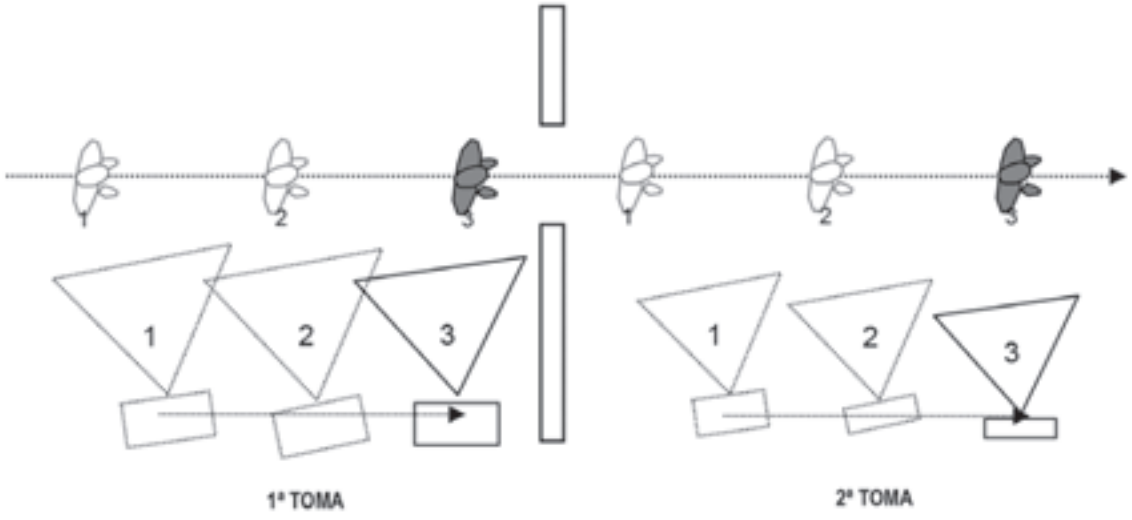


Fotogramas del filme *Saboteur* (1942)

1ª TOMA *travelling lateral* de izquierda a derecha



2ª TOMA *travelling lateral* de izquierda a derecha



1ª TOMA **2ª TOMA**

En este caso, el pasaje de los personajes desde un ambiente a otro se registra mediante dos *travelling* y dos tomas. La primera toma se interrumpe en el preciso momento en el que los personajes atraviesan el límite entre los dos ambientes. La segunda toma y el segundo *travelling* comienzan con la cámara ubicada en el segundo ambiente



MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
TRAVELLING ENCADENADO

Los *travelling* encadenados consisten en dos *travelling*, uno a continuación del otro. Pueden pertenecer a tomas diferentes (una yuxtapuesta inmediatamente a la otra) o a la misma toma. El primero de los *travelling* sigue a un personaje. En el encuentro de éste con otro personaje, el *travelling* se detiene y comienza el segundo *travelling* que sigue al último personaje que apareció. El segundo *travelling* puede cambiar de dirección y sentido, o continuar con el del primero, según sea el recorrido del personaje al que sigue. Puede darse el caso de no existir un segundo *travelling*, sino sólo uno que continúa con el movimiento del último personaje que ingresa en el cuadro.



Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)

En el ejemplo presentado, que corresponde al filme *Shadow of a Doubt*, la secuencia contiene dos travelling. El primero sigue el desplazamiento de Charlie Newton desde el porche de su casa hasta el encuentro con su padre y un amigo de éste, en el pasaje lateral de su casa. Comienza con un travelling de retroceso y continúa como travelling lateral y de avance al final de la toma.
El segundo travelling es de retroceso, y se desarrolla en una segunda toma. Sigue el desplazamiento de los dos hombres sobre la misma dirección del recorrido de Charlie, pero en sentido inverso.
El corte entre la primera y la segunda toma le permite a la cámara posicionarse de modo más frontal a los dos personajes cuyo recorrido seguirá.

ANEXO 3 Alfred Hitchcock

Filmografía anterior a 1943

PUNTO DE VISTA (PV) ÓPTICO Y DISCURSIVO

Travelling de conjunción
Paneo de búsqueda
Paneo de descripción



MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON LOS PERSONAJES DETENIDOS

PANEO DE DESCRIPCIÓN

El *paneo de descripción* es un movimiento de la cámara (MC) durante el cual ésta recorre un personaje o un objeto lentamente con el objetivo de mostrar su apariencia. En este caso particular, una escena del filme *Suspicion*, el paneo es vertical y desde abajo hacia arriba. Recorre el cuerpo de Lina, desde sus pies hasta su cabeza. El movimiento de la cámara corresponde al punto de vista óptico del personaje que tiene enfrente, el aventurero Johnny Aysgarth que examina y evalúa, de ese modo, la apariencia de Lina.















Fotogramas del filme *Suspicion* (1941)

B

A





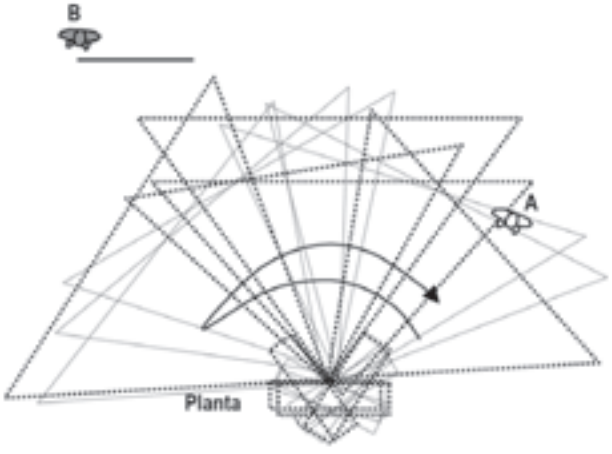
MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON LOS PERSONAJES DETENIDOS

PANEO DE BÚSQUEDA Y *DE IDA Y VUELTA* – Pasaje del punto de vista discursivo al punto de vista óptico

El *paneo de búsqueda* es un movimiento de la cámara (MC) durante el cual la cámara busca un objetivo preciso. Puede responder al punto de vista óptico de un personaje (el personaje que busca) o a un movimiento propio de la enunciación.



Fotogramas del filme *The Man Who Knew Too Much* (1934)





En este caso particular, una escena del filme *The Man Who Knew Too Much* (versión del año 1934), el *paneo* oblicuo parte del personaje que está sentado en la platea **(A)** (Jill Lawrenz) que busca la ubicación del asesino en uno de los palcos. La cámara comienza con la toma de Jill, y luego de un corte, en una nueva toma, inicia un *paneo* de derecha a izquierda mientras simula el punto de vista óptico del personaje que busca. Cuando el asesino es localizado por la cámara (luego se sabrá que no fue localizado por Jill Lawrenz) **(B)**, la cámara comienza un *paneo* en sentido contrario hasta que vuelve a captar a Jill Lawrenz sentada en la platea. En la misma toma, del punto de vista óptico del personaje se pasa al punto de vista del espectador (sólo el espectador conoce, por este recurso, la ubicación precisa del asesino). La cámara retoma el punto de vista de la toma inmediatamente anterior a la descrita en el paneo. La cámara pasa, alternativamente, desde el punto de vista del observador invisible (punto de vista enunciativo) a punto de vista óptico del personaje (punto de vista enuncivo). En el movimiento de retorno, el pasaje es el inverso.

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON LOS PERSONAJES DETENIDOS

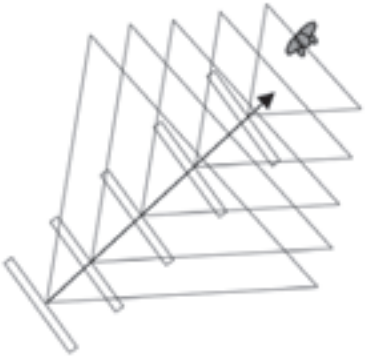
TRAVELLING DE CONJUNCIÓN Y DISYUNCIÓN

El *travelling* de conjunción permite una paulatina aproximación al objeto o personaje que se desea destacar para poder captarlo en primer plano. Por el contrario, el *travelling* de disyunción expresa un alejamiento progresivo del objeto o del personaje que comenzó por ser captado en primer plano.





Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)



En el filme *Easy Virtue* el *travelling de disyunción* permite producir un engaño al espectador.
La primera toma **(A)** muestra al botellón en manos del fiscal que acusa a Larita Filton por el asesinato de su amante. La cámara se aproxima hasta captarlo en primerísimo primer plano.
La segunda toma **(B)** comienza con un primer plano del botellón en manos de quien se piensa es el fiscal. A medida que la cámara se aleja mediante un *travelling de disyunción*, se constata que quien toma el botellón en sus manos es el marido de Larita. El engaño es doble pues la escena corresponde a un flashback que pertenece al racconto que hace el fiscal de lo ocurrido en la escena del crimen.
En este caso, el *travelling de disyunción* permite descubrir la metalepsis de la que participó el espectador.

A



Fotogramas del filme *Easy Virtue* (1927)



B



MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) Y DEL PERSONAJE (MP)

TRAVELLING DE SEGUIMIENTO Y PUNTO DE VISTA ÓPTICO

La secuencia corresponde al filme *Rebecca*. Combina el *travelling de retroceso* para seguir el avance del personaje con el *travelling de avance* que simula el punto de vista óptico del personaje que se desplaza (movimiento enuncivo), y un desdoblamiento final en el que la cámara se *independiza* y adopta su propio movimiento (movimiento enunciativo de la cámara)



Puerta del dormitorio de Rebecca.
Objetivo de la señora de Winter



Travelling de retroceso que sigue el avance de la señora de Winter.



Travelling de avance que simula el punto de vista óptico de la señora de Winter, mientras observa el pestillo de la puerta que la conducirá a los aposentos privados de Rebecca.



Travelling de avance. La cámara se independiza del punto de vista óptico y adopta movimiento propio (movimiento discursivo).

Fotogramas del filme *Rebecca* (1940)

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON LOS PERSONAJES DETENIDOS

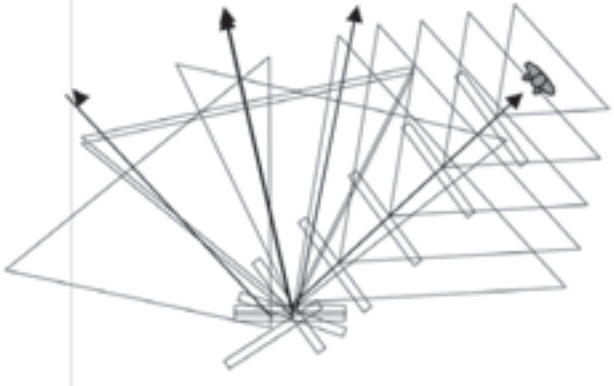
TRAVELLING DE CONJUNCIÓN

El *travelling de conjunción* permite una paulatina aproximación al objeto o al personaje que se desea destacar en primer plano. Este caso corresponde a un largo *travelling de conjunción* realizado desde una grúa con angulación en picado.



Fotogramas del filme *Young and Innocent* (1937)





En el filme *Young and Innocent*, el *travelling de conjunción* hacia el personaje permite detectar su pestañeo, tic que termina por delatarlo y lo obliga a confesar su crimen.

El prolongado movimiento de la cámara (MC) se inicia con un paneo en picado del foyer de la sala de baile. Pasa, inmediatamente, a la propia sala de baile mientras continúa con un movimiento de paneo combinado con un *travelling de aproximación* hacia el personaje cuya cualidad peculiar permite identificarlo como el asesino que busca la policía.

El recurso de aproximación, desde una panorámica del salón hasta un primerísimo plano del rostro del personaje, describe una única toma (plano-secuencia) durante la cual el lento movimiento de la cámara acrecienta el suspense. El mismo recurso, aunque más directamente basado en el *travelling*, será utilizado en el filme *Notorious* (1946).

ANEXO 4 Alfred Hitchcock

Filmografía anterior a 1943

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON PERSONAJES DETENIDOS

Travelling de re-encuadre
Travelling de disyunción



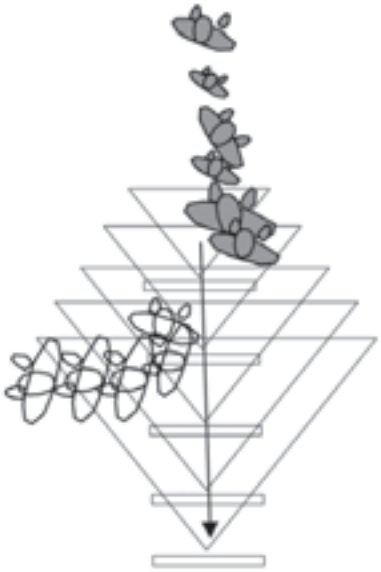
MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON LOS PERSONAJES DETENIDOS

TRAVELLING DE RE - ENCUADRE

El *travelling de re-encuadre* permite la inclusión de un objeto o de un personaje en el cuadro fílmico. Generalmente la toma parte de un objeto captado en primer plano. Mediante el alejamiento paulatino por medio de un movimiento de *travelling*, la cámara logra la inclusión de otra figura en el encuadre.



Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)



En esta escena del filme *Shadow of a Doubt*, el *travelling de re-encuadre* permite introducir en el cuadro fílmico al personaje del tío Charlie que observa cómo su sobrina cae en la escalera debido a una trampa que él mismo preparó.

La rápida aparición de Charlie en el cuadro fílmico ratifica la hipótesis que el espectador se había formulado sobre la base de sus sospechas. Más tarde, la propia sobrina fortalece su sospecha sobre la autoría de la trampa y sobre la conducta delictiva de su tío.

La rápida desaparición de Charlie, una vez que constata que su sobrina no muere y llama a su madre para que venga a auxiliarla, refuerza la maldad de su actitud y lo transforma en un potencial asesino capaz de atentar contra su propia familia para no ser descubierto de sus crímenes, de los cuales Charlie es la única que sospecha.

En manos de Hitchcock, el recurso es utilizado para generar suspense, especialmente durante el movimiento de la cámara ya que no se sabe aún dónde terminará, ni cuál será la imagen final que captará. Ocurre algo similar que con el paneo sorpresa.

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON LOS PERSONAJES DETENIDOS

TRAVELLING DE RE - ENCUADRE

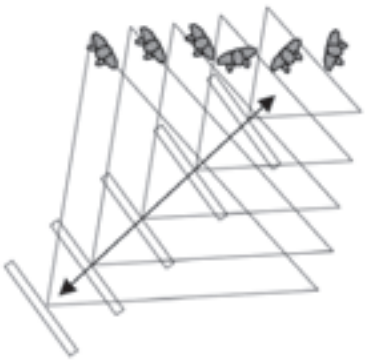
El *travelling de re-encuadre* permite la inclusión de un objeto o de un personaje en el cuadro fílmico. Generalmente, la toma parte de un objeto captado en primer plano. Mediante el alejamiento paulatino por medio de un movimiento de *travelling*, la cámara logra la inclusión de otra figura en el encuadre.



Fotogramas del filme *The 39 Steps* (1935) **A**



B



En esta escena del filme *The 39 Steps* el *travelling de re-encuadre* permite la introducción del personaje que camina hacia atrás, sorprendido por la aparición de su huésped asesinada.

La toma comienza con el teléfono que suena, en primer plano, mientras Richard se traslada, desconcertado, desde su dormitorio donde está el cadáver de Annabella Smith, hasta el living. Allí, recapacita acerca de la advertencia que ésta le hizo y no atiende la llamada. Lentamente se asoma a la ventana desde donde puede ver al asesino que lo llama desde una cabina telefónica. La cámara vuelve a aproximarse al personaje con un *travelling de aproximación* a partir de la posición **(A)**. Una segunda toma capta la cabina telefónica en picado **(B)**.





MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) - ANGULACIONES

TRAVELLING DE DISYUNCIÓN – DESDE ANGULACIÓN NORMAL HASTA PICADO

El *travelling de disyunción* se realiza mediante una trayectoria de la cámara que se aparta paulatinamente del objeto o del personaje. En este caso, el movimiento se realiza según el eje (z) y el eje (x) del espacio cartesiano. El alejamiento paulatino de la cámara con respecto al personaje (disyunción) se combina con la modificación de la angulación que pasa de angulación normal a picado.





Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)

ANEXO 5 Alfred Hitchcock

Filmografía anterior a 1943

MOVIMIENTOS COMBINADOS DE LA CÁMARA (MC)

Travelling con paneo de seguimiento





MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) CON LOS PERSONAJES EN MOVIMIENTO (MP)

TRAVELLING COMBINADO CON *PANEO*

El *travelling* combinado con *paneo* permite captar desplazamientos relativamente extensos de los personajes. Por lo general, se efectúan en una única toma. El recorrido del personaje puede realizarse sobre cualquiera de los tres ejes del espacio cartesiano o sobre más de uno. Es frecuente que el recorrido cambie de dirección y sentido e, incluso, cubra más de uno de los ejes.



Fotogramas del filme *Suspicion* (1941)

PANEO **DE DERECHA A IZQUIERDA**
dimensión (y) del espacio cartesiano



TRAVELLING **VERTICAL Y DE AVANCE**
dimensión (z) del espacio cartesiano







PANEO **DE IZQUIERDA A DERECHA**
dimensión (y) del espacio cartesiano



TRAVELLING DE RETROCESO (LEVE PICADO)
dimensión (x) del espacio cartesiano



ANEXO 6 Alfred Hitchcock

Filmografía anterior a 1943

MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA

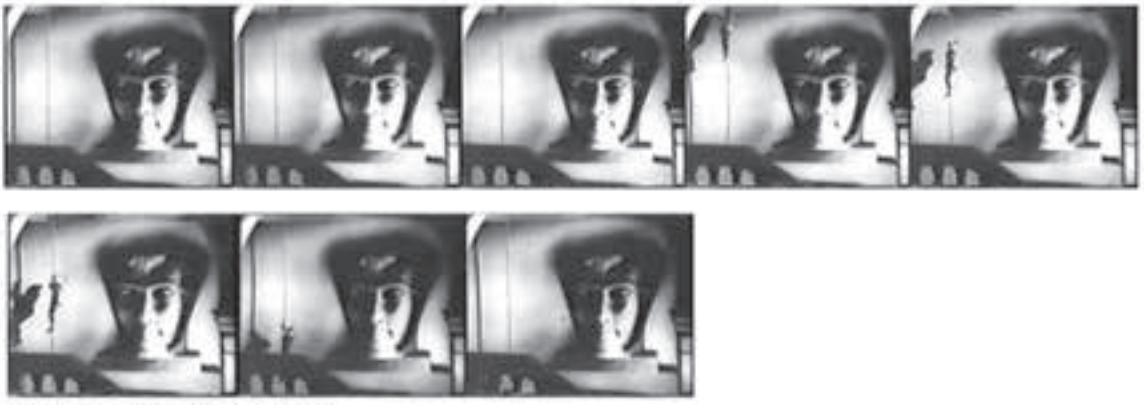
El encuadre vacío
Desenmascaramiento



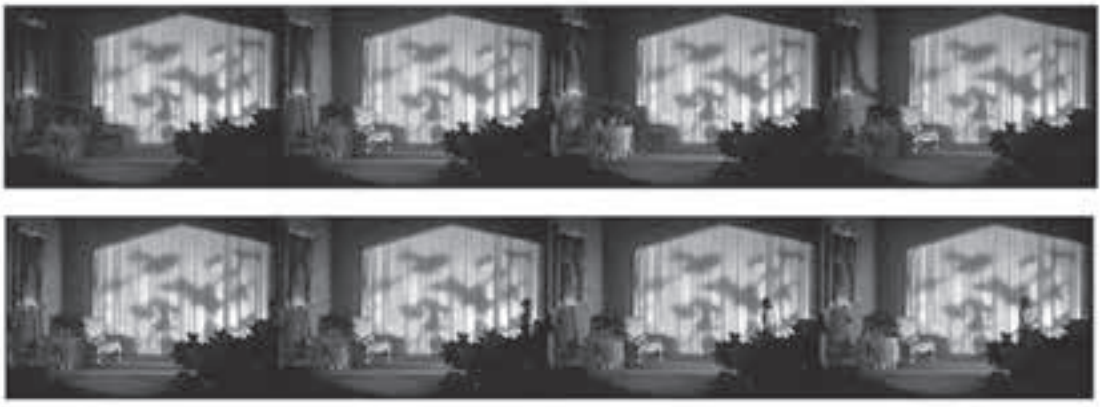
MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA – EL ENCUADRE VACÍO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN (Z) – EXPRESIÓN DE LA ESCALA DEL ESPACIO

El cuadro vacío se refiere a una toma que comienza o finaliza con el cuadro fílmico sin personajes y sin acción reconocible. Podría llamársele la Escenografía Desierta. No sólo hay ausencia de personajes y de acción, sino que también la cámara permanece inmóvil para expresar la ausencia de acción. En el cine de Hitchcock, es un recurso para generar suspense. El cuadro vacío aumenta la expectativa y la ansiedad del espectador pues éste no sabe que podrá ocurrir en esa escenografía desolada. Este aspecto aumenta las posibilidades de la elaboración de hipótesis por parte del espectador. Su desconcierto es aprovechado por el director para enfatizar el impacto que puede producir una escena.



Fotogramas del filme *Blackmail* (1929)



Fotogramas del filme *Rebecca* (1940)



Fotogramas del filme *Saboteur* (1942)

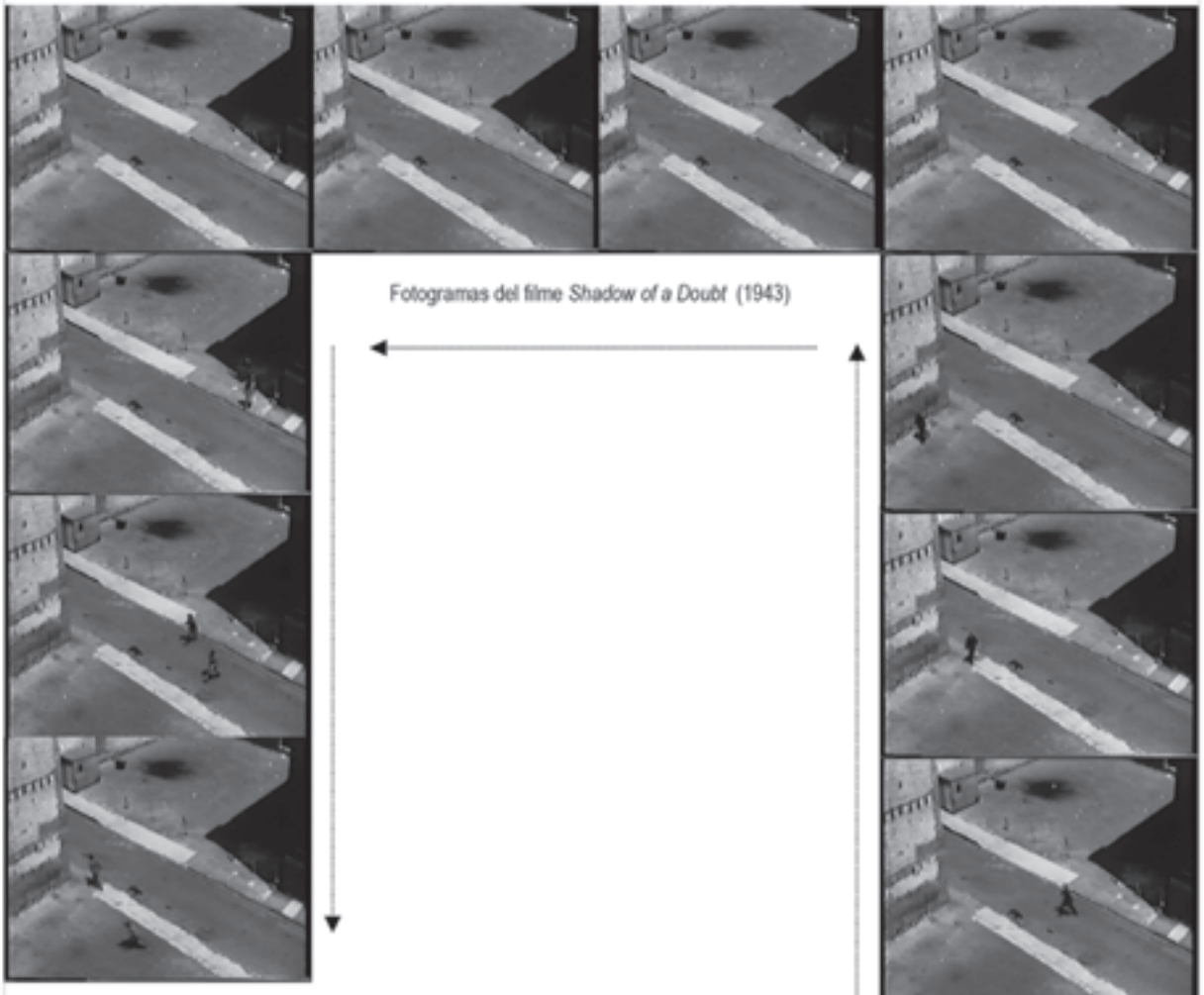


COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF)

EL ENCUADRE "VACÍO" INTERMEDIO

El encuadre "vacío" se refiere a la toma fija de la escenografía sin la presencia de algún personaje o acción. El encuadre "vacío" puede estar al servicio de la creación de una laguna, de la creación de suspense o, simplemente, a los efectos de mitigar la elipsis de tiempo contenida en el corte entre toma y toma, pues se expresa parte o la totalidad del tiempo contenido entre cada núcleo de acción.

Durante 5 segundos el cuadro permanece vacío de personajes



Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)

La persecución de Charlie (*Shadow of a Doubt*) por los dos detectives los lleva a un terreno baldío. Cuando Charlie desaparece del encuadre, éste queda vacío durante cinco segundos antes de que ingresen los dos detectives en el campo fílmico y en el terreno baldío que se filmó durante esos cinco segundos. La cámara permanece detenida durante todo ese tiempo. La elipsis de tiempo se suspendió y se filmó el tiempo real que se toman los detectives en llegar al lugar donde desapareció Charlie.



COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF)

EL ENCUADRE "VACÍO" AL FINAL O AL INICIO DE LA TOMA

El encuadre "vacío" se refiere a la toma de la escenografía sin la presencia de algún personaje o acción posible. El encuadre "vacío" puede estar al servicio de la creación de una laguna, de la creación de suspense o, simplemente, para mitigar la elipsis de tiempo contenida en el corte entre toma y toma. En el ejemplo presentado, durante todo el tiempo, la cámara permanece fija.



Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)

Después de que Charlie se hubo retirado, durante unos segundos, la cámara permanece inmóvil mientas capta el interior vacío de la habitación que él ocupaba en la pensión. También, durante unos segundos, permanece inmóvil mientras capta la puerta cerrada por donde saldrá Charlie a la calle.
De ese modo, minimiza la elipsis de tiempo que el corte y el cambio de toma suponen. Charlie debe descender a la planta baja y salir a la calle. De alguna manera, el tiempo que le implica ese desplazamiento está expresado por el encuadre vacío del final de una toma y del comienzo de la otra. Podría argumentarse que el recurso aumenta el realismo de la secuencia.



MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA – EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN (Y) – DESOCULTACIÓN

La desocultación o desenmascaramiento es la aparición más o menos repentina de un objeto o de un personaje que permanecía oculto en el campo fílmico (dentro del cuadro). El personaje o el objeto no se ve pues se encuentra oculto por una pieza de la escenografía o por otro personaje. La aparición puede sorprender e, incluso, generar cierto suspense.



Fotogramas del filme *Suspicion* (1941)

Anexo 7 Alfred Hitchcock

Filmografía anterior a 1943

COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF) DINÁMICA Y ESTÁTICA

Encuadre del encuadre
Acción verdadera y acción transitoria
Composición de formato dinámica y estática



COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF) – ENCUADRE DEL ENCUADRE

El cuadro fílmico puede albergar uno o varios encuadres de figuras a través de un formato especial. Estas figuras adquieren el carácter de ficción dentro de una ficción, o de una segunda ficción (metadiégesis).



Fotogramas del filme *Murder!* (1930)

Dos escenas del filme *Murder!* En la primera, Diana Baring, una reconocida actriz de teatro, es acusada de asesinato, y permanece arrestada. Antes de ingresar a la sala en la que mantendrá una conversación con el empresario y actor Sir John Menier, Diana aparece re-encuadrada por las jambas de la puerta y por dos custodias, además del propio encuadre del cuadro fílmico. Como en una segunda ficción, su vida se separa del mundo de la libertad. Su inocencia sólo podrá ser demostrada por los esfuerzos de Menier que la espera del otro lado del umbral que la separa de su salvación.
En el mismo filme, en otra escena, la cámara, ubicada en el espacio fuera del escenario (espacio fuera de campo del espacio escénico), toma dos planos de la ficción: el que corresponde a la realidad (primera ficción) y el que corresponde al de la representación sobre el escenario (segunda ficción) que aparece re-encuadrada por la misma escenografía.



Fotogramas del filme *Murder!* (1930)

En otra escena del mismo filme, Diana Baring es re-encuadrada por la ventanilla de la puerta de su celda. Un guardia levanta la cortina que cierra la ventanilla como si se tratase del telón del escenario de un teatro. Simultáneamente, en el teatro donde trabaja Diana como actriz, comienza la función en la que ella es reemplazada por otra mujer. Diana imagina que está en el escenario mientras actúa y recibe los aplausos del público. El movimiento de la cámara, desde el interior al exterior de la celda, sugiere el grado de libertad espiritual que alcanza Diana al imaginar que está sobre un escenario.
La escena es precedida por una toma del verdadero telón del escenario del teatro mientras se eleva para dar comienzo a la función.



Fotogramas del filme *Murder!* (1930)



COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF) – ENCUADRE DEL ENCUADRE

El cuadro fílmico puede albergar uno o varios encuadres de figuras a través de un formato especial. Estas figuras adquieren el carácter de ficción dentro de una ficción, o de una segunda ficción (metadiégesis).



Fotogramas del filme *Secret Agent* (1935)

En esta escena de *Secret Agent*, Edgar se aparta del General y de Caypor porque se niega a cometer el crimen que se le encomendó. El General se encarga de asesinar a Caypor arrojándolo al vacío. Edgar los observa desde la distancia a través de un telescopio.
Hitchcock opta por no mostrar el momento preciso del crimen, sino el instante previo y el instante posterior, y lo hace mediante el recurso del encuadre dentro del cuadro al intercalar una toma de Edgar mientras observa. El re-encuadre está resuelto por el margen del ventanal y el despiece de los vidrios y, especialmente, por el círculo de la lente del telescopio por el que Edgar observa el crimen. La imagen re-encuadrada se ve, entonces, como una ficción dentro de la ficción. Expresa la voluntad de Edgar de mantenerse ajeno al crimen, en otro nivel de la historia. No obstante, la historia demostrará la imposibilidad de alcanzar la inocencia que pretende Edgar sólo por el hecho de mirar el crimen a través de un telescopio.



Fotogramas del filme *Sabotage* (1936)

En *Sabotage*, Mrs. Verloc, en un ataque de ira, mata a su marido, apuñalándolo. Después de asesinarlo, horrorizada, se aparta del cadáver y se dirige hacia el fondo del cuadro donde permanece sentada hasta que llega la policía. Desde allí, observa la escena como si a su marido lo hubiese matado otra persona. La negación que a sí misma se hace de la autoría del crimen se expresa a través del re-encuadre de su figura por el marco del vano de la puerta que comunica con la otra habitación en la que ella se aposenta y en donde inaugura un nuevo mundo, un mundo nuevo de ficción. De alguna manera, es como si la personalidad de Mrs. Verloc se escindiera en dos: la culpable asesina, y la inocente redimida y arrepentida; ambas situadas en dos espacio separados por el umbral de una puerta.



COMPOSICIÓN DE FORMATO DINÁMICA

ACCIÓN VERDADERA – ACCIÓN TRANSITORIA – EL SUSPENSE ENTRE DOS NODOS

La situación **A** y la situación **B** constituyen dos nodos (*acción verdadera*) de partida y de llegada, respectivamente. La protagonista encuentra en Maxim de Winter al amor de su vida, su vida futura, su destino. Gracias a ese encuentro y a ese amor, ella puede liberarse de la envidiosa y autoritaria Mrs. Van Hopper, a quien sirve como dama de compañía. La decisión de la muchacha implica pasar de una situación a otra muy distinta. El cambio se expresa mediante un desplazamiento de la joven que constituye una acción transitoria que encierra cierto suspense pues en él se juega todo su futuro. El movimiento es resuelto de modo similar al del ejemplificado por el filme *Blackmail*, mediante un giro de la protagonista sobre un pivot que, en este caso, lo constituye la propia Mrs. van Hopper. La imagen **B** expresa la nueva situación de la protagonista, ahora del lado de Maxim de Winter.
El ejemplo sirve también para ilustrar la expresión de la dimensión (y) del espacio cartesiano. Igualmente, es un ejemplo de composición dinámica del formato fílmico.





COMPOSICIÓN DE FORMATO DINÁMICA

ACCIÓN VERDADERA – ACCIÓN TRANSITORIA – EL SUSPENSE ENTRE DOS NODOS

La situación **A** y la situación **B** constituyen dos nodos (*acción verdadera*) de partida y de llegada. Alice, vestida con un tutú, sale de detrás de la mampara y se traslada sobre un plano paralelo al cuadro, a la posición **B**. El movimiento que le permite pasar de una posición a otra es una acción transitoria que, en el contexto de la historia y de las secuencias del filme, implica un cierto suspense. Esa acción expresa la audacia y a la vez la confianza de Alice en el artista desconocido quien intentará violarla al malinterpretar las insinuaciones de la muchacha, quien ve en el hombre una oportunidad para cambiar su vida mediocre por otra sobresaliente.
El ejemplo sirve también para ilustrar la expresión de la dimensión (y) del espacio cartesiano. Igualmente, al tiempo que es un ejemplo de composición dinámica del formato fílmico.

B  A



Fotogramas del filme *Blackmail* (1929)

COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF) DINÁMICA Y ESTÁTICA – ACCIÓN VERDADERA Y ACCIÓN TRANSITORIA

La composición de formato (CF) sobre la base de la simetría bilateral expresa armonía y reposo, estados necesarios para la manifestación de las acciones verdaderas. En esta situación, la imagen se carga de energía potencial que desencadena el movimiento propio de la acción transitoria y del suspense.



Fotogramas del filme *Secret Agent* (1935)

En este caso particular, una escena del filme *Secret Agent*, Elsa conversa con Marvin durante el viaje en tren hacia Constantinopla. De pronto él le manifiesta que no confía en ella y la amenaza con su revólver.
La composición estable, suministrada por la simetría bilateral, se quiebra y se transforma en una imagen asimétrica, cargada de tensión, característica de una acción transitoria que aportará suspense a la trama.
El suspense aumenta cuando Marvin descubre que los amigos de Elsa son sus enemigos y se encuentran en el tren. Finalmente, se incorpora para ir a buscarlos. Su incorporación enfatiza la composición asimétrica del formato y acrecienta la expectativa.



En esta escena de *Blackmail*. Alice y su novio Frank, Inspector de Scotland Yard, están sentados en la mesa de un restaurante cuando Alice advierte que dejó sus guantes en otra mesa. Su novio los va a buscar y finalmente se los trae a Alice.
La composición simétrica del formato, con la figura típica de la pareja sólidamente conformada, se deshace cuando Frank se incorpora para ir a buscar los guantes de su novia. El desequilibrio manifiesta un episodio aparentemente fútil. No obstante, el hecho de que Frank repare en los guantes de su novia será de vital importancia en el futuro de la historia. Uno de esos guantes, prueba concreta de la presencia de Alice en la escena de un crimen futuro, será el motivo del chantaje que otro policía ejerza sobre la joven.



Fotogramas del filme *Blackmail* (1929)



COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF) SIMETÉTRICA Y ASIMÉTRICA - DINÁMICA Y ESTÁTICA

En Hitchcock, la composición de formato (CF) sobre la base de la asimetría significa conflicto, tensión del ánimo, discrepancia y siempre propende a estabilizarse. La tensión generada por la imagen asimétrica conduce a un nuevo equilibrio que se recupera a través de la imagen simétrica.



Fotogramas del filme *Shadow of a Doubt* (1943)

En este caso particular de una escena del filme *Shadow of a Doubt*, Charlie Newton conversa con su padre. El diálogo contiene la tensión que expresa la imagen asimétrica. Cuando la madre se incorpora al conjunto, el cuadro se desestabiliza aún más, se deshace mediante el movimiento mecánico de los personajes y termina por equilibrarse en una nueva composición simétrica apoyada en el plano frontal paralelo al eje (y) del espacio cartesiano.

A la vez, la escena puede interpretarse como la conjunción de dos niveles de ficción diferentes o mundos simultáneos (MS) expresados a través de la figura de los padres de Charlie, re-encuadrados por el vano de la puerta del dormitorio, y el de la deprimida Charlie, tendida en su cama. Los padres pertenecen a un mundo prosaico, distinto del de su hija, lleno de ilusiones encarnadas por su idealizado tío Charlie, un mundo diferente al de Charlie, a quien procuran comprender y ayudar.

Durante la conversación inicial, el padre se mantiene en su posición detrás del umbral sin ingresar al dormitorio de su hija en señal de respeto de su espacio y de su parecer. Cuando llega su esposa, ambos ingresan a consolar a Charlie. Los mundos vuelven a relacionarse, desaparece la figura del re-encuadre y la composición de formato se estabiliza mediante la simetría bilateral. Reaparece el mundo real de la relación amorosa de la familia.

El re-encuadre materializa la imagen del umbral, límite entre dos ambientes diferentes. Cada ambiente representa un mundo que se carga de niveles de ficción distintos. Al principio de la secuencia, Charlie habita en un nivel que sus padres no comprenden, al cual no pueden acceder. Cuando después del diálogo todo parece aclararse, los tres personajes se encuentran en el mismo campo espacial y en un mismo ambiente.

ANEXO 8 Alfred Hitchcock

Filmografía posterior a 1943

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) Y DE LOS PERSONAJES (MP)

Expresión de las dimensiones (x), (y) y (z) del espacio cartesiano.

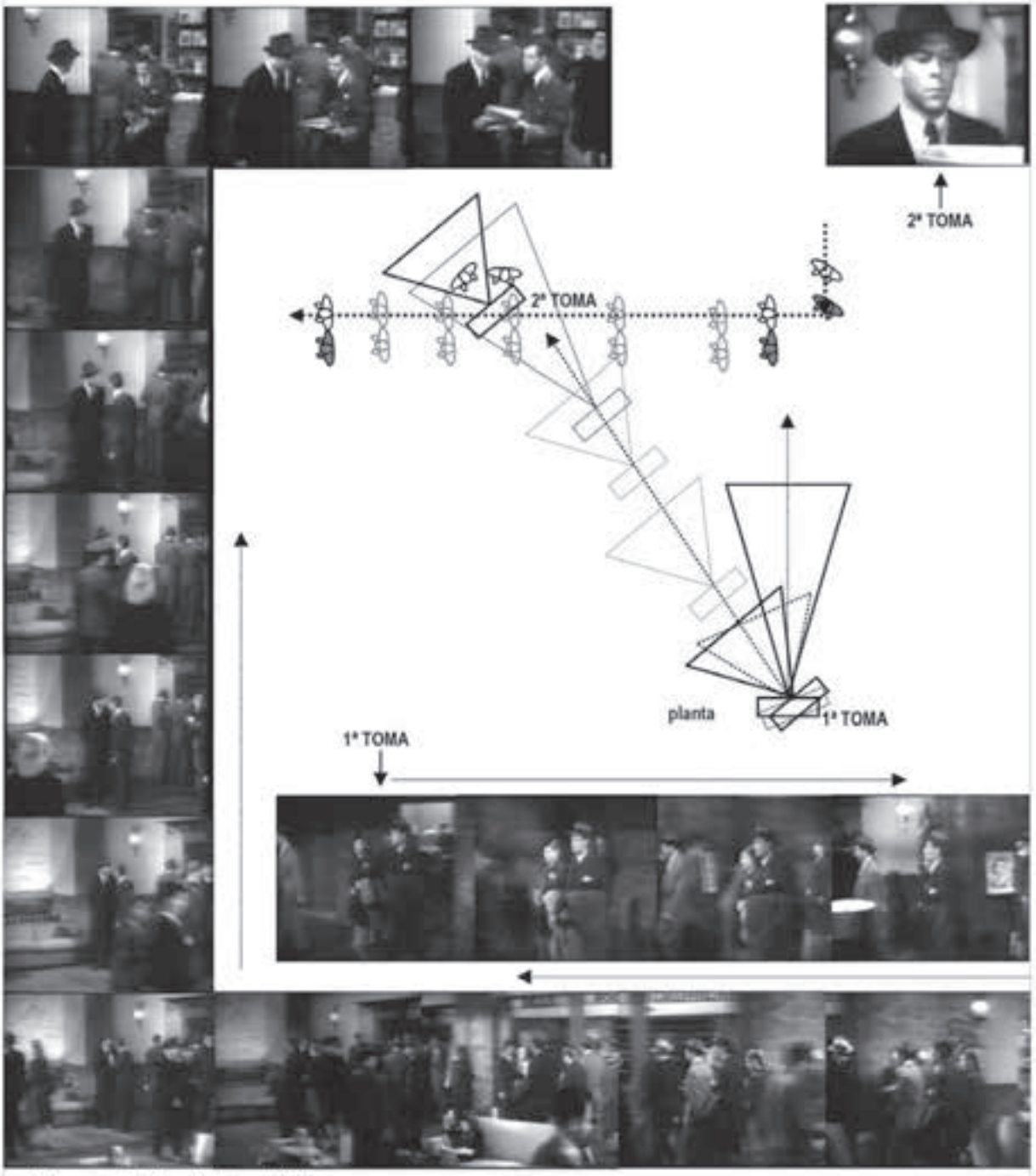
Paneo de pivot
Paneo y travelling de arrastre
Paneo y *travelling* selectivo
Paneo y *travelling* de seguimiento
Expresión de los ejes (x), (y) y (z) del espacio cartesiano



MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la cámara (MC) combinados con los movimientos de los personajes (MP)
PANEO* Y *TRAVELLING SELECTIVO

El *paneo* y *travelling selectivo* es un movimiento de la cámara que combina paneo con *travelling* y con el movimiento de los personajes. En principio, la cámara se mueve para seguir el desplazamiento de algún personaje. Cuando ese personaje pasa frente a otro, se produce un cambio del movimiento. La cámara deja de seguir al primer personaje y pasa a tomar al nuevo personaje que se cruza con el anterior. Éste puede detenerse, iniciar o seguir el movimiento. Por lo general, el primer personaje sale del encuadre.



Fotogramas del filme *Spellbound* (1945)



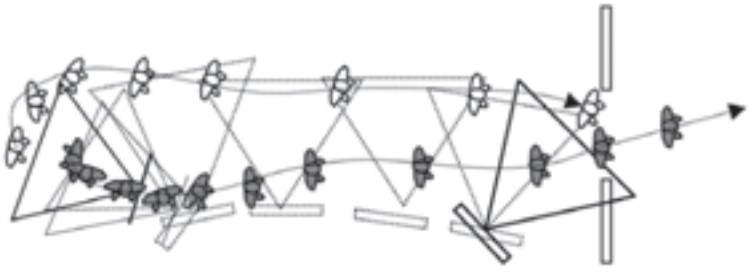
MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

Movimientos especiales de la Cámara combinado con los Movimientos de los Personajes
PANEO-TRAVELLING DE ARRASTRE

El paneo de arrastre es un movimiento de la cámara que trabaja en combinación con el movimiento de los personajes. Un personaje inicia un movimiento y la cámara lo sigue mediante un paneo. Al pasar frente a otro personaje, lo arrastra y provoca su desplazamiento. En este ejemplo del filme *I Confess*, el paneo se combina con *travelling*. Al pasar detrás del sacerdote William Logan, el Inspector Larrue provoca que éste se ponga de pie e inicie su desplazamiento hacia la puerta del despacho del policía para retirarse. El efecto visual es el de una ola que arrastrase consigo a un objeto que estaba en reposo.



Fotogramas del filme *I Confess* (1953)





MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP) - PANEO HORIZONTAL Y OBLICUO

Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes – Expresión de los Ejes *(X)*, *(Y)* y *(Z)* del espacio cartesiano

Fotogramas del filme *Notorious* (1946)















La escena pertenece al filme Notorious. Muestra el movimiento de la cámara combinado con el desplazamiento del personaje sobre los ejes (X), (Y) y (Z) del espacio cartesiano.

El primer desplazamiento (sobre el eje Y) es seguido mediante un *paneo* de derecha a izquierda.

El segundo movimiento de ascenso (sobre el eje Z) y de aproximación (sobre el eje X) es filmado con un movimiento de paneo combinado con un *travelling* de aproximación al personaje para aumentar la conjunción con éste.

Es interesante observar la similitud que tiene la escena con la escena del "vaso de leche" del filme Suspicion de 1941 (ANEXO 1 Hitchcock). La diferencia radica en que en esta última, la cámara permanece en el mismo lugar durante toda la escena sin realizar el movimiento de *travelling de conjunción* con el personaje (*travelling de avance*), como ocurre en Notorious.



MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) y DE LOS PERSONAJES (MP)

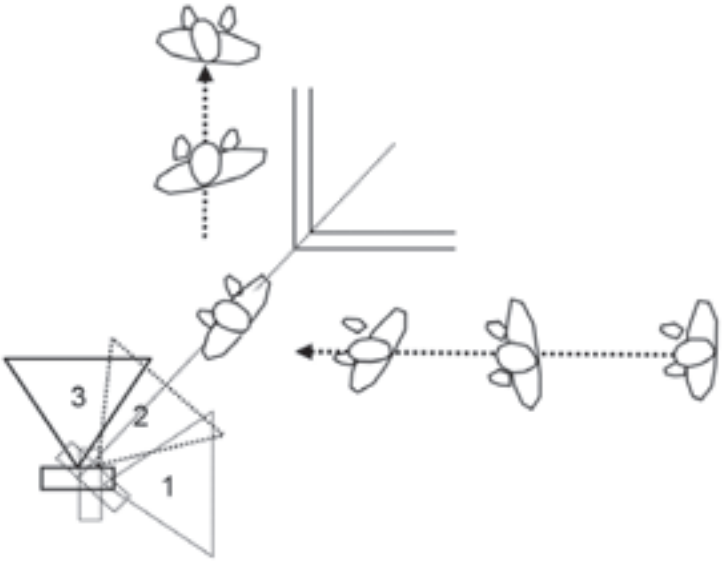
Movimientos especiales de la Cámara combinados con los Movimientos de los Personajes
PANEO SOBRE PÍVOT

El *paneo sobre pivot* consiste en mantener la cámara fija mientras realiza el paneo. El personaje se traslada según una trayectoria quebrada que generalmente forma un ángulo recto. Dado que la cámara se posiciona exactamente frente al ángulo del recorrido del personaje, la máxima conjunción y velocidad del desplazamiento se produce en ese preciso punto de inflexión.
Es habitual que el punto de giro del recorrido esté materializado por un ángulo convexo, una esquina de la escenografía o un recodo del camino que transita el personaje.



Fotogramas del filme *To Catch a Thief* (1955)

máxima conjunción con el personaje
máxima velocidad relativa de desplazamiento
posición 2 de la cámara



planta

ANEXO 9 Alfred Hitchcock

Filmografía posterior a 1943

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) Y DE LOS PERSONAJES (MP)

Expresión de las dimensiones (x), (y) y (z) del espacio cartesiano

Paneo y *travelling* de búsqueda y conjunción



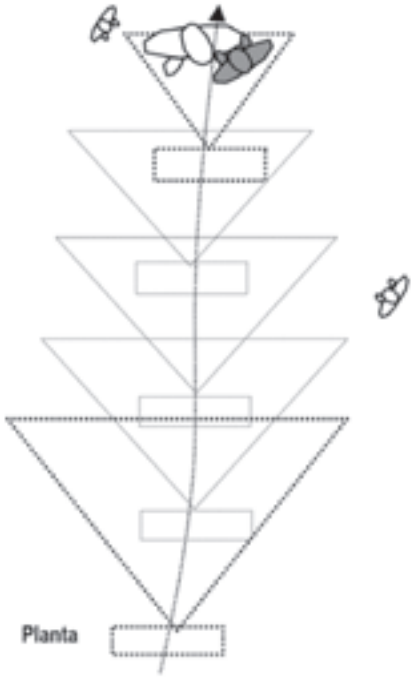
MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) - PERSONAJES DETENIDOS - EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

Expresión de la Dimensión (X) y (Z) del espacio cartesiano



Fotogramas del filme *Notorious* (1946)

La expresión de la dimensión (X) y (Z) del espacio cartesiano es expresada por medio del movimiento de *paneo* oblicuo o de *travelling* oblicuo. El o los personajes permanecen detenidos.





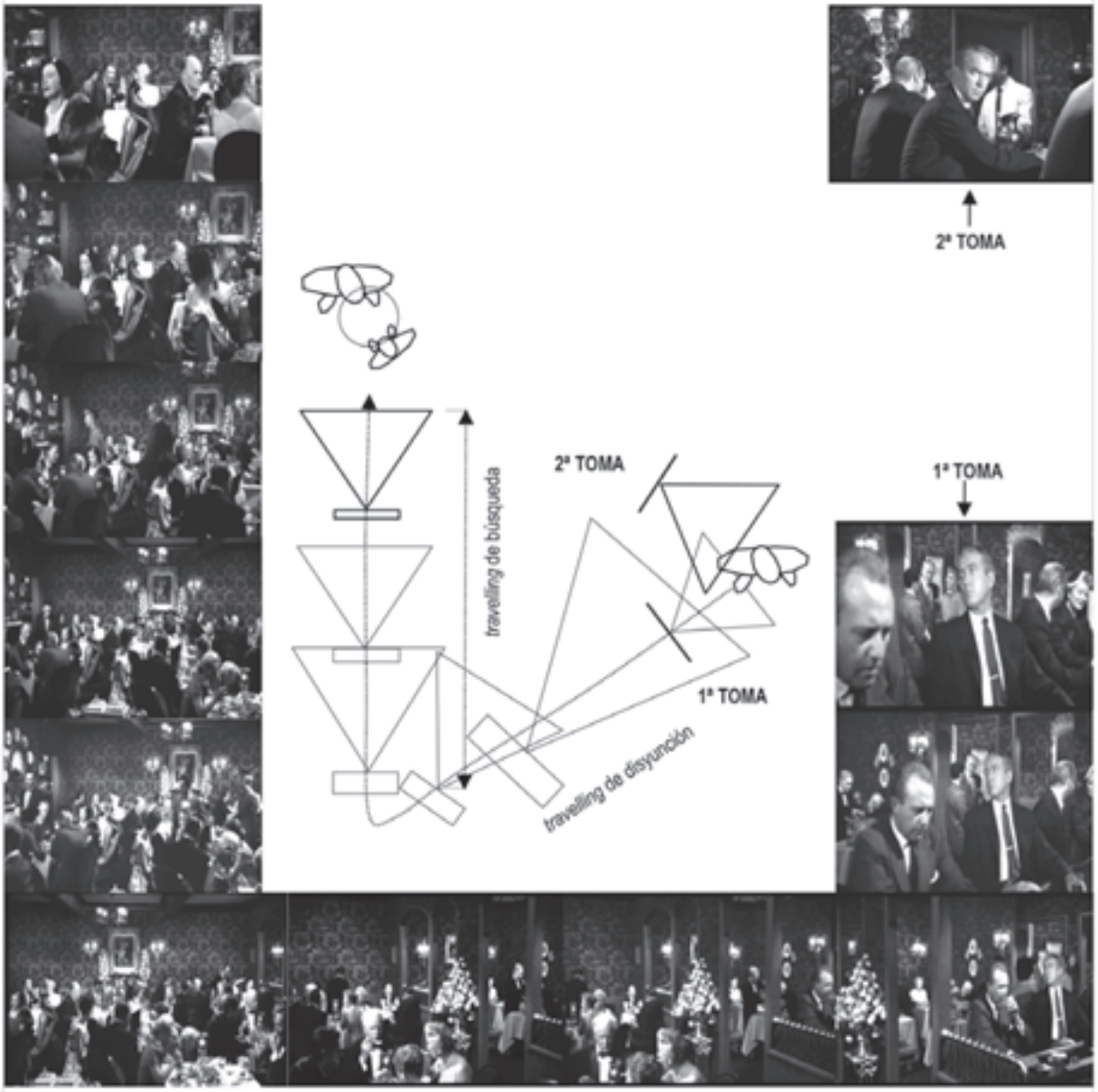
En este caso particular, una escena del filme *Notorious*, el *travelling* oblicuo es realizado con angulación de picado. La cámara se traslada por una grúa a través del espacio, desde el primer piso hasta la planta baja. Paulatinamente, el plano pasa desde un plano general a un primerísimo primer plano. El recorrido oblicuo de la cámara es el resultado de la composición de un desplazamiento sobre el eje (x) y sobre el eje (z).



MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) - PERSONAJES DETENIDOS – EXPRESIÓN DE LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

Movimientos especiales de la cámara (MC) combinados con los movimientos de los personajes (MP)
TRAVELLING DE BÚSQUEDA – Expresión de la dimensión (X) del espacio cartesiano

El *travelling* de búsqueda es un movimiento de la cámara que puede corresponder al punto de vista (PV) óptico de un personaje o a una *iniciativa propia de la cámara*. En este último caso podría decirse que es un movimiento enunciativo.
La escena que aquí se representa corresponde al filme *Vertigo*. El *travelling* comienza con la toma del inspector Ferguson que mira de soslayo y busca al matrimonio de Gavin y Medeleine Elster.
La cámara parece realizar un movimiento de búsqueda independiente, si bien sugiere que ese movimiento corresponde a la mirada de Ferguson. El *travelling* de búsqueda ya había sido utilizado por Alfred Hitchcock en la primera versión del filme *The Man Who Knew Too Much* (1934), en la escena en la que los personajes, encargados de encontrar al niño secuestrado, atienden el sermón de uno de los secuestradores en una capilla .



Fotogramas del filme *Vertigo* (1957)

ANEXO 10 Alfred Hitchcock

Filmografía posterior a 1943

MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA

Expresión de las dimensiones (x), (y) y (z) del espacio cartesiano

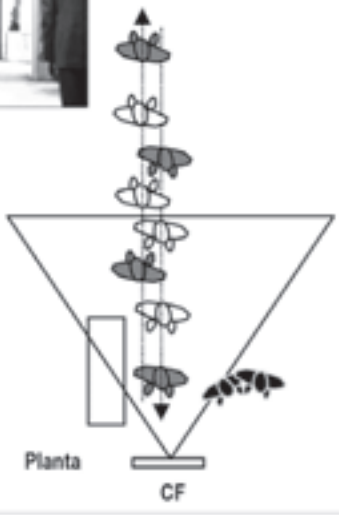
MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (Cf) QUE EXPRESAN LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

Expresión de la dimensión (X) del espacio cartesiano

El desplazamiento de un personaje sobre un plano de punta (perpendicular al plano del cuadro fílmico) puede poner en evidencia la expresión de la dimensión (X) del espacio cartesiano, su profundidad, sea este desplazamiento desde o hacia el fondo del cuadro. Por lo general, la cámara permanece fija (Cf). En una escena del filme *Rope*, la mucama realiza el recorrido sobre un plano de punta desde y hacia el cuadro, en reiteradas ocasiones .



Fotogramas del filme *Rope* (1948)





MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA (Cf) QUE EXPRESAN LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

Expresión de la dimensión (Z) del espacio cartesiano

La expresión de la dimensión (Z) del espacio cartesiano, su altura, puede ser obtenida a través del movimiento de los personajes que se desplazan sobre el eje vertical. En la mayoría de los filmes de Hitchcock, la caída de los personajes, mientras recorren la dirección (Z) del espacio, es filmada con angulación de 90º. La cámara fija los toma como si se tratase de una proyección ortogonal en *planta de techos*. Dada la angulación propia de una proyección horizontal, la dirección (Z), parece transformarse en la dimensión (X), profundidad del espacio.

Esta sensación se agudiza cuando la escenografía adquiere cierto carácter abstracto, como en el caso del filme *Vertigo*, en el que el tejado del claustro de la Misión San Juan Bautista adquiere la imagen de una textura.



Fotogramas del filme *Vertigo* (1958)

ANEXO 11 Alfred Hitchcock

Filmografía posterior a 1943

MOVIMIENTO DE LA CÁMARA CON LOS PERSONAJES DETENIDOS

Paneo de detalle





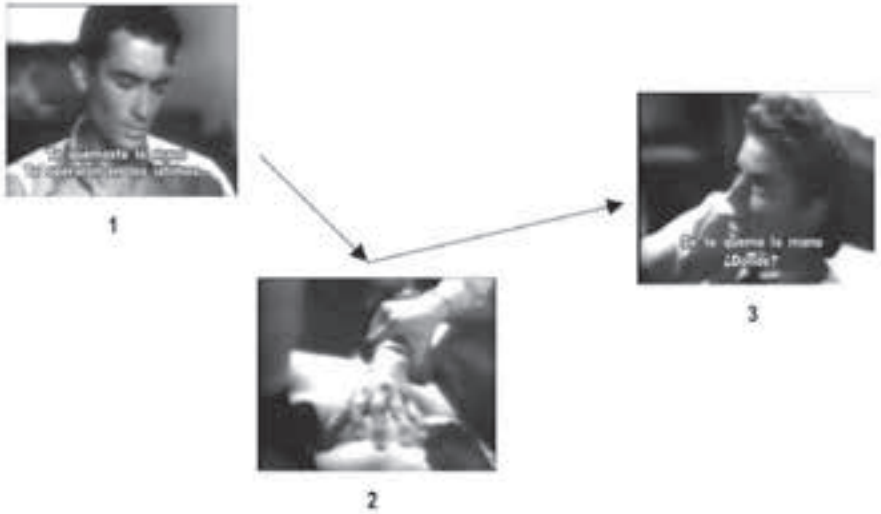
MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) – PERSONAJES DETENIDOS

PANEO DE DETALLE

El *paneo de detalle* es un movimiento de la cámara que tiene por finalidad mostrar un detalle a través de una toma en primer plano. En lugar de intercalar una toma específica con el detalle de un objeto o de un personaje (montaje), la cámara realiza el movimiento dentro de la misma toma (plano-secuencia).
El detalle del objeto o del personaje se capta debido a que el propio movimiento de *paneo* aumenta la conjunción con el objeto que se muestra en detalle, debido a la posición relativa que ocupa aquello que se capta en primer plano en relación a la posición de la cámara durante el *paneo*. Si se considera la característica del movimiento de *paneo*, la mayor conjunción con el objeto del detalle se consigue al ubicar a la cámara en su proximidad.



Fotogramas del filme *Spellbound* (1945)





MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) – PERSONAJES DETENIDOS

PANEO DE DETALLE

El *paneo de detalle* es manejado por Alfred Hitchcock en numerosos filmes posteriores a 1943. Como todo movimiento de la cámara o de los personajes, tiende a desestabilizar la armonía de la composición del cuadro fílmico. Esta desestabilización, entendida como acción transitoria, contribuye a la generación de suspense. En términos muy generales, y a otra escala, podría compararse con las propiedades del *paneo sorpresa*. Hasta que el movimiento no finaliza, el espectador no deja de formularse hipótesis acerca del transcurso y destino de la acción, pues desconoce el objeto último que captará la toma y, por lo tanto, el motivo del movimiento.



A

Fotogramas del filme *Notorious* (1946)





B







C

En los fotogramas correspondientes a una escena del filme *Notorious* (1946), se observa el triple *paneo* combinado y continuo que se efectúa sin interrumpir la toma. Desde la figura de Alex, la cámara panea oblicuamente y hacia abajo hasta tomar, en primer plano, el posillo de café envenenado que beberá Alicia. Luego, con un *paneo* oblicuo y ascendente, sigue el movimiento del posillo desde la mesa hasta los labios de Alicia. Sin interrumpir el movimiento, realiza un *paneo* horizontal hacia la izquierda hasta el plano medio de la madre de Alex, promotora del plan para eliminar a Alicia.

La cámara siempre se mueve de derecha a izquierda según lo indica el sentido de las flechas.

A, B y C son los nodos correspondientes a las acciones verdaderas, estaciones de la que parte y a la que llega el recorrido de la cámara. El movimiento expresa el recorrido en el espacio de la mirada de Alex, quien verifica que Alicia toma el café envenenado, y la confirmación que su madre le hace a Alex desde el otro extremo del recorrido,.






MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) – PERSONAJES DETENIDOS

PANEO DE DETALLE

desde **A** hacia **B**, *travelling* de conjunción (aproximación) con el personaje y el objeto protagonista de la toma.

A



B



C

desde **C** a **D**, *travelling* de desplazamiento lateral de derecha a izquierda.



D

desde **D** a **D1**, *travelling* de conjunción (aproximación)

Una combinación de travelliing de acercamiento, desplazamiento y conjunción, junto con un paneo inclinado pautan la secuencia de la escena final del envenenamiento de Alicia por parte de los Sebastians.

E



desde **E** a **F** paneo inclinado hacia arriba



F



Fotogramas del filme *Notorious* (1946)









MOVIMIENTOS DE LA CÁMARA (MC) – PERSONAJES DETENIDOS

PANEO DE DETALLE

Serie de tomas en campo-contracampo que aumentan la dilación y el suspense. ¿Beberá finalmente Alicia el café envenenado que le sirvió Madame Sebastian, y cuyo posillo aparece reiteradamente en primer plano ?



Fotogramas del filme *Notorious* (1946)

La larga escena muestra el proceso de envenenamiento de Alicia al beber el café contaminado que le sirve su suegra, Madame Sebastian.

La secuencia comienza con un *travelling* de aproximación a la anciana que sirve un posillo de café a su nuera Alicia. Una vez servido el posillo de café envenenado, la mujer se pone de pie y lo transporta a la mesita próxima a Alicia, mientras lo sostiene con su mano izquierda. Después de depositarlo en la mesita, la mujer vuelve a ocupar su posición en el sillón donde estaba cuando sirvió el café.

Una serie de tomas en campo-contracampo muestran al posillo de café en primer plano mientras Alicia escucha los consejos del doctor Anderson acerca de lo beneficioso que sería tomarse unas vacaciones en las montañas para recuperar su salud. Alexander Sebastian y su madre observan atentamente a Alicia que no se decide a beber el posillo de café. Cuando finalmente lo hace, los Sebastians retoman la calma. El sentido de las flechas sigue el sentido del movimiento de la cámara.

ANEXO 12 Alfred Hitchcock

Filmografía posterior a 1943

MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES (MP) CON LA CÁMARA FIJA Y CON MOVIMIENTO DE PANEO (MC)

Acción verdadera y acción transitoria



ACCIÓN VERDADERA – ACCIÓN TRANSITORIA – EL SUSPENSE ENTRE DOS NODOS

La situación A y la situación B constituyen dos nodos de partida (*acción verdadera*). El Dr. Brulov se percata de la presencia del Dr. Ballantine, quien porta una navaja. La tensión queda establecida y el suspense se genera frente al desconocimiento, por parte del espectador, de la reacción de Ballantine. Ambos personajes están detenidos, y a una distancia considerable el uno del otro. Cuando Brulov se dirige a la cocina (*acción transitoria*), y vuelve a su escritorio para servir a Ballantine un vaso de leche con un somnífero, debe pasar muy próximo a Ballantine. Durante su recorrido de ida y de vuelta, el suspense se incrementa y alcanza su ápice cuando un personaje pasa junto al otro. En las situaciones C y D se instituyen los nodos de llegada.

A



B

Fotogramas del filme *Spellbound* (1945)











C

D





ACCIÓN VERDADERA – ACCIÓN TRANSITORIA – EL SUSPENSE ENTRE DOS NODOS

A



Fotogramas del filme *Spellbound* (1945)

B

En este caso particular, la acción *transitoria* entre los dos nodos (A) y (B), portadora de suspense, se resuelve por una sucesión de *acciones verdaderas potenciales* constituidas por las imágenes centradas del recorrido de la Dra. Petersen, desde el escritorio del Dr. Murchison hasta la puerta de su despacho.

ANEXO 13 Alfred Hitchcock

Filmografía posterior a 1943

COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF) ESTÁTICA Y DINÁMICA

Encuadre del encuadre
Expresión de las dimensiones (x), (y) y (z) del espacio cartesiano por disposición según planos frontales



COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF) – ENCUADRE DEL ENCUADRE

La composición de formato (CF) puede albergar uno o varios encuadres de figuras que adquieren el carácter de ficción dentro de una ficción. La imagen así re-encuadrada sugiere una segunda ficción.



Fotogramas del filme *Vertigo* (1958)

En esta escena de *Vertigo*, Judy emerge desde el encuadre del vano transformada en Madeleine, la figura de la mujer anhelada por Scottie. La transposición del umbral por parte de la mujer y su introducción en el espacio donde se encuentra el hombre transforman en espacio de ficción a aquel espacio que termina de abandonar Judy. Pero al mismo tiempo, por ser ella una imagen ilusoria y real a la vez, con su presencia real transforma el mundo de Scottie en una ilusión, en una segunda ficción que antes le pertenecía únicamente a ella. Y Scottie queda envuelto por esa ficción, atrapado en un mundo de mentira que él mismo se creó.



Fotogramas del filme *Rear Window* (1954)

En *Rear Window*, por el contrario, es Lisa quien entra a la ficción mientras pasa desde el mundo real que comparte con Jeffries, su novio, y Stella, la enfermera de éste. Ese pasaje se produce cuando la muchacha, al atravesar el patio trasero, sube por la escalera de incendio del edificio de enfrente al de Jeffries y penetra por la ventana al departamento de Thorwald, el supuesto asesino.
Una de las posibles interpretaciones de la escena, en sentido metafórico, supone el departamento de Jeffries como la platea de un cine y a éste como un espectador curioso, mientras que las ventanas de enfrente son los mundos de ficción (una segunda ficción para el espectador del filme) que el hombre observa desde su ventanal.



DISPOSICIÓN DE LOS OBJETOS EN EL ESPACIO Y CÁMARA FIJA (Cf) QUE EXPRESAN LAS DIMENSIONES DEL ESPACIO

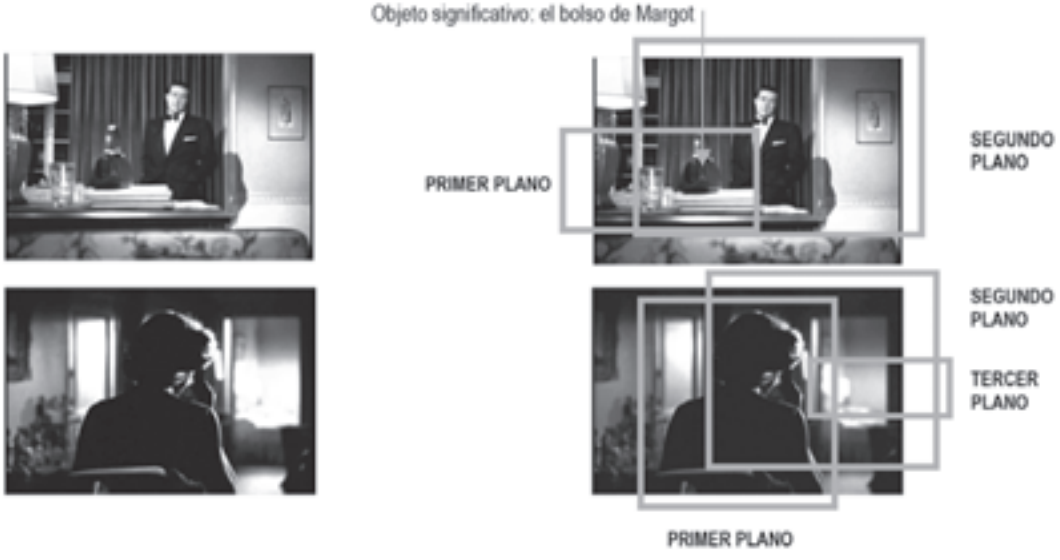
EXPRESIÓN DE LA DIMENSIÓN *(X)* DEL ESPACIO CARTESIANO - PROFUNDIDAD

La expresión de la dimensión (x) del espacio cartesiano, su profundidad, puede ser obtenida a través de la disposición de los objetos y personajes en planos frontales ubicados a diferente distancia del cuadro.

En muchas ocasiones, un objeto del primer plano resulta ser un objeto significativo, como el bolso de mano de Margot donde se encuentra la llave que su esposo necesita para perpetrar su plan criminal. Al mostrar al objeto en primer plano, la toma anticipa el protagonismo que éste tendrá en las tomas siguientes y en la historia en general.

Fotogramas del filme *Dial M for Murder* (1953)







Este trabajo constituye una propuesta didáctica para incluir en los procesos de enseñanza de la Teoría y la Representación del proyecto arquitectónico. Se parte de la afirmación ya demostrada de que el cine de ficción resulta un medio adecuado y complementario de otros procedimientos para enseñar y estudiar arquitectura.

La propuesta establece una práctica alternativa a las tradicionales basada en el método de la comparación, que permite establecer relaciones entre diferentes realidades: entre la realidad y la ficción o entre diferentes mundos de ficción.

En este trabajo se comparan los filmes de dos grandes realizadores: Orson Welles y Alfred Hitchcock.

Mediante el planteo de hipótesis se busca poner en acción diferentes recursos de análisis de sus filmes y aportar al conocimiento científico sobre distintos temas vinculados con la percepción y la representación del espacio, y con los estilos de ambos realizadores. Asimismo, procura mostrar un camino alternativo para el manejo del recurso cine en los procesos de enseñanza del estudiante de arquitectura y de todo aquel que se interese en dos disciplinas tan apasionantes como son la Arquitectura y el Cine de ficción. Un camino que estructure diferentes procedimientos de análisis, que por sí mismos implican un ejercicio de la percepción y de la sensibilización, para verificar los contenidos y el alcance de las hipótesis planteadas.

CSIC
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY
bibliotecaplural

ISBN: 978-9974-0-1499-2
9 789974 014992