

■ Un ejemplo de análisis fílmico: la secuencia de la piscina de *La mujer pantera*, de Jacques Tourneur (y Val Lewton)*

Francisco García Gómez

En este artículo se realiza un análisis minucioso de una de las secuencias de la película «La mujer pantera» («Cat People», 1942), de Jacques Tourneur, atendiendo a todos sus elementos estéticos y de contenido: puesta en escena, montaje, tiempo, banda sonora y narración.

In this article, we make a detailed analysis of one of the sequences of the film «Cat People», by Jacques Tourneur, attending to the aesthetic and content elements: production, setting up, time, soundtrack and narration.

Uno de los mejores medios para comprender en profundidad la estética cinematográfica es el análisis detallado de alguna escena o secuencia de una película. De esta manera pueden valorarse adecuadamente los diversos elementos dispuestos por los cineastas para la consecución de los efectos estéticos deseados. En este artículo vamos a proceder al análisis minucioso de un célebre fragmento de cine clásico americano, en concreto del género de terror de serie B: la conocida como «secuencia de la piscina» de *La mujer pantera* (*Cat People*).

Esta película, dirigida en 1942 por Jacques Tourneur, es (junto con *I Walked With a Zombie*, también de Tourneur y de 1943), la obra maestra de la serie de nueve filmes fantásticos producidos por Val Lewton para la R.K.O. entre 1942 y 1946, dentro de los más estrictos parámetros de la serie B de los años 40. Pero además, se trata de una de las cumbres del cine fantástico de todos los tiempos.

Todas las características del cine de Lewton (y muchas de las de Tourneur, no sólo las pertenecientes a este género¹) aparecen en *La mujer pantera* (escrita por DeWitt Bodeen, según argumento de él mismo y Lewton), que de hecho puede erigirse perfectamente en paradigma de la citada serie. Un gusto por el terror de inspiración gótico-romántica, un fuerte aliento poético, una cuidada creación de atmósferas inquietantes, una iluminación en claroscuro de raigambre expresionista,

GARCÍA GÓMEZ, Francisco: «Un ejemplo de análisis fílmico: la secuencia de la piscina de *La mujer pantera*, de Jacques Tourneur (y Val Lewton)», en *Boletín de Arte* nº 22, Universidad de Málaga, 2001, págs 461-494.

el predominio de la elipsis y una concepción sutil del terror, que desdibuja los límites entre realidad e irrealidad, son sus señas de identidad más marcadas. Pero si hubiera que elegir una de ellas, sería indudablemente la ambigüedad en el tratamiento elíptico del horror: en estas películas, el miedo es siempre sugerido, sin mostrar con claridad las fuentes que lo producen (por tanto, es lo más opuesto al *gore*). Como decía el propio Tourneur: «*Las cosas deben evocarse, nunca mostrarse, y el terror, para ser sensible, debe ser familiar*»². Ambigüedad que desaparece claramente en el *remake* (por otra parte interesante y nada desdeñable) realizado en 1982 por Paul Schrader, *El beso de la pantera (Cat People)*: todo lo que en la primera versión era sólo sugerido (anormalidad, monstruosidad, violencia, sexualidad...), aquí se hace completamente explícito.

Sin embargo, no es éste un estudio sobre la película (de la que, debido a su gran riqueza en todos los aspectos, se ha escrito con abundancia), sino un ejemplo de análisis fílmico de una de sus partes. Hemos elegido la secuencia de la piscina porque es una de las más significativas de todo el film y porque es a la vez compendio de su estética.

Antes de comenzar, debemos hacer un breve resumen de la película y de la secuencia. Irena Dubrovna (interpretada por Simone Simon), una joven serbia emigrante en Nueva York (donde trabaja como figurinista), solitaria e introvertida, cree ser una mujer-gato, fruto de una vieja maldición de su pueblo (cuando, bajo la dominación mameluca, los cristianos de Serbia se dedicaron a prácticas satánicas). Un exceso de pasión (motivada por amor, celos o simple contacto físico) la convertiría en pantera, y por eso no desea consumir su matrimonio con Oliver Reed (Kent Smith), un joven ingeniero naval a quien conoce al principio de la película, cuando ella está dibujando a la pantera del zoológico. Esta tensa situación estrechará los lazos sentimentales entre Oliver y Alice Moore (Jane Randolph), su compañera de trabajo. A lo largo de la película, se insinúan posibles (aunque poco claras) conversiones de Irena en pantera, quien está celosa de Alice (a la que asusta en varias ocasiones) y es a su vez asediada por el doctor Louis Judd (Tom Conway), el cínico psiquiatra que la trata. En el clímax final, Judd intenta seducirla, entablándose una lucha entre éste e Irena/pantera, quien acaba con el médico. Mortalmente herida por el bastón-estoque de Judd, la chica se dirigirá al zoo para liberar a la pantera de su jaula (que será atropellada al escaparse) y, posteriormente, expirar.

* Agradezco a Jaime Domech la realización de las fotografías que ilustran este artículo.

¹ Sobre Tourneur, director francés nacionalizado estadounidense: AA.VV., *Jacques Tourneur*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine-Filmoteca Española, 1988 y CASAS, Quim, «Retratos en penumbra. Jacques Tourneur», *Dirigido*, nº 243, Barcelona, 1996, págs. 48-71.

² Cit. por CASAS, Q., *op. cit.*, pág. 51. Tourneur siempre estuvo muy interesado por la magia y lo sobrenatural.

En concreto, la secuencia aquí estudiada supone uno de los acosos a Alice por parte de Irena, quien trata de atemorizarla (y ciertamente lo logra). Alice entra en un club para nadar en su piscina cubierta, a la que se accede bajando unas escaleras (FIG. 1). Es seguida sin darse cuenta por la protagonista (FIG. 2 y 3), quien también se encamina hacia la piscina tras preguntar a la recepcionista por aquélla (FIG. 4). En el vestuario (FIG. 5), alertada por un gatito negro (FIG. 6), Alice oye los fuertes rugidos de una pantera que supuestamente baja las escaleras (FIG. 7). Asustada, se arroja al agua, para protegerse del posible ataque del felino, del que sólo se oyen sus rugidos (FIG. 8). Tras una tensa espera en ese lugar solitario y sombrío (FIG. 9 y 10), comienza a pedir socorro. Sus gritos son escuchados por la recepcionista y por una limpiadora, quienes se dirigen hacia la piscina (FIG. 11). En ésta, Irena enciende la luz y, de manera poco tranquilizadora, pregunta a Alice si le sucede algo (FIG. 12 y 13). En ese momento llegan las otras dos mujeres (FIG. 14). Alice les pide que se queden, y la serbia le pregunta dónde se encuentra Oliver (FIG. 15). Tras marcharse Irena, comprueban que el albornoz, «que la bañista había dejado en el suelo», está completamente desgarrado (FIG. 16).

Es decir, se trata de una secuencia cerrada, totalmente autosuficiente, con inicio, desarrollo y final de una acción completa. A su vez, puede dividirse en varias escenas o partes: llegada de las protagonistas al club y a su recepción; Alice en el vestuario; Alice en la piscina y confluencia de los personajes en dicho espacio. No obstante, hay que tener en cuenta que uno de los aspectos más complejos de los estudios cinematográficos es precisamente la distinción entre secuencia y escena, poco clara en muchos casos. De manera que tampoco sería desacertada otra división, e incluso el entender toda la secuencia como una escena, pues, al igual que las del resto de la película, es bastante breve (escena que formaría parte, con la anterior en el museo y la posterior de la conversación de Alice con el doctor, de una secuencia más amplia, abarcando una tarde-noche; o incluso podría formar parte de una larga secuencia sobre los acosos de Irena a Alice). No obstante, creemos que el fragmento aquí estudiado tiene la suficiente entidad dramático-narrativa para ser considerado una secuencia. Pasemos a analizarla detenidamente.

LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESPACIO

La imagen, en toda película, es esencial, al tratarse el cine de un medio audiovisual. Sin embargo, hay algunas que conceden aún mayor prioridad al aspecto visual. Y *La mujer pantera* es una de ellas, tanto como buen exponente del cine de terror como del de Tourneur, con su valoración de la capacidad de sugerencia de la imagen. Por lo tanto, la construcción del plano por medio de la puesta en escena y su fotografía será lo primero que estudiaremos. Es decir, los elementos situados delante de la cámara y la manera en que son filmados, en este caso controlados directamente por Tourneur (y en menor medida Lewton) y realizados por un magnífico grupo de profesionales (nunca debe olvidarse que el cine americano clásico ha sido, más que ningún otro, fruto de una labor de conjunto).

1) Comenzaremos por la **planificación** y el **encuadre** de la secuencia. De 4 minutos y 15 segundos de duración (ubicados, dentro de la película, entre el 49'26" y el 53'42"), consta de 64 planos. Atendiendo a su escala, éstos son, a partes iguales, de conjunto (FIG. 1, 5 y 15), americanos (FIG. 2, 3, 4, 11 y 12) y medios³. Además, hay que tener en cuenta que en algunos en los que existe movimiento de cámara, se pasa de una escala a otra: de media a americana, o de conjunto a americana. Es decir, se emplean planos ni muy lejanos ni muy cercanos, pues es esencial ante todo mostrar la relación de los personajes con su entorno espacial. Así, los más alejados son los del exterior del club (FIG. 1); y los más próximos, los medios de Alice dentro del agua y el detalle de las desgarraduras del albornoz (FIG. 16).

En cuanto al *ángulo* de encuadre, se utilizan tanto planos rectos (la composición más frecuente en cualquier película), como picados (veinte) y contrapicados (nueve). Y la función de estos dos últimos tipos de encuadre es bien marcada. En principio, su uso responde en varios casos al punto de vista del personaje del plano anterior (según el esquema plano/contraplano), caso de los picados del gatito (visto por Alice) (FIG. 6), los picados muy marcados de Alice en el agua (bien mostrada objetivamente o bien en su conversación con Irena) (FIG. 9 y 13), los contrapicados del techo y las paredes del recinto (contemplados por Alice) (FIG. 10), y los leves contrapicados de Irena. Por otra parte, resulta obvio que la posición más cómoda para filmar a una persona dentro de una piscina es el picado. Pero a su vez, estos planos en el sótano expresan muy adecuadamente la indefensión de Alice respecto al espacio y a su rival, que la hacen sentirse amenazada. De manera que, sin enfatizar excesivamente la posición de la cámara, una necesidad práctica resulta a la vez dramáticamente eficaz (algo por otra parte muy habitual en el cine clásico).

Respecto a la *altura* del encuadre, es la normal; es decir, la cámara ligeramente ubicada sobre el nivel del suelo. Si acaso, en algunos planos de la piscina está un poco más elevada de lo habitual (FIG. 8). Por otra parte, la cámara se encuentra totalmente nivelada, no apareciendo ningún encuadre oblicuo.

Por último, la *composición* de la imagen (atendiendo principalmente a la disposición de las figuras) es simétrica, centrada y equilibrada, como la mayor parte del cine clásico en formato de 35 mm. Es decir, los personajes (o el elemento esencial de cada plano) suelen aparecer más o menos en el centro de la imagen. Y, como desarrollaremos más adelante, es sintomático el hecho de que la mayoría de los movimientos de cámara cumplan una misión de reencuadre, siguiendo a los actores para centrarlos en el plano (recurso muy frecuente en el cine clásico). Por tanto, la sensación de angustia que se quiere transmitir se logra, más que por el encuadre, por otros medios, como decorados, iluminación, montaje o sonido.

³ En cuanto a las ilustraciones que aquí incluimos, dado que son fotos del monitor, hay que tener en cuenta el cambio de formato entre la imagen televisiva y la fotográfica, por lo que la escala de esta última queda más reducida.

2) La dirección artística, responsabilidad de Albert S. d'Agostino y Walter E. Keller, resulta sumamente eficaz para las intenciones del film, rodado íntegramente en los estudios de la R.K.O. Los **decorados** (de Darrell Silvera y Al Fields) son realistas, sobrios y sencillos. En concreto, hay cuatro espacios en la secuencia. El primero, que aparece muy brevemente, es la calle con el exterior del club, una arquitectura clásica y elegante (propia del clasicismo del primer tercio del siglo XX, con escalinata cubierta por toldo, pórtico con columnas, paramento estriado y ventanas de medio punto), pero con una función eminentemente neutra (FIG. 1 y 2). Más tiempo se ve la recepción del local, que sigue las pautas estilísticas de la fachada, con la decoración de interiores característica de ese clasicismo moderno, lujosa pero no recargada (pilastras, mostrador moldurado, cortinas, alfombras, lámparas) (FIG. 3, 4 y 11).

Los decorados «estrella» de la secuencia son el vestuario y la piscina, precisamente por su enorme sobriedad, casi minimal. El primero se limita a lo elemental (taquillas, sillas y máquina del agua), e incluso sólo se ve íntegramente en un plano de conjunto (FIG. 5). De hecho, su efecto más destacado se consigue por medio de la iluminación: las sombras proyectadas por los barrotes de la escalera sobre un zócalo de azulejos oscuros, tras la puerta (FIG. 7). En cambio, en la piscina tanta importancia tienen la luz como la escenografía, cuya simplicidad funcional exagera la austeridad de una instalación racional (techo y paredes claras; zócalo pintado en oscuro; escalerillas metálicas), hasta el extremo de que casi lo convierten en un decorado estilizado, incluso irreal (FIG. 8, 10 y 15).

Por tanto, todos los decorados de esta secuencia (al igual que los del resto de la película) se caracterizan por su concentración en lo esencial, lo que les confiere una marcada estilización. Simplicidad escenográfica que responde fundamentalmente a motivos presupuestarios, propios de todo film de serie B. De hecho, para este tipo de películas las grandes productoras no solían construir nuevos escenarios, sino que utilizaban los ya existentes en los estudios (fabricados para la serie A), convenientemente readaptados y modificados⁴. Pero estas limitaciones económicas, que condicionaban profundamente el rodaje, eran perfectamente aprovechadas por los equipos (cuando, como en este caso, estaban controlados en la producción y/o dirección por individuos creativos) para conseguir los adecuados efectos estéticos. De manera que, en esta clase de películas, con frecuencia las necesidades eran convertidas en arte. Estos decorados de *La mujer pantera*, sin prácticamente complicaciones, se bastaban a la perfección para crear la atmósfera inquietante, básica en todo relato terrorífico. Y en este objetivo se revelaba indispensable la colaboración de la iluminación, como luego se verá.

⁴ Por ejemplo, la escalera del piso de Irena es la misma que la de la mansión de los Amberson en *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) de Orson Welles (decorados de Mark-Lee Kirk).

3) Esta sobriedad en la dirección artística también se aprecia en los elementos del **atrezzo**. Los escasos objetos que aparecen son eminentemente funcionales, y su misión es la creación de un ambiente creíble, en relación de dependencia con los decorados. El más destacado complemento (en este caso no objeto) lo constituye el gato (FIG. 6), pero hablaremos de él al referirnos a los personajes, pues no es realmente un *atrezzo*.

4) El **vestuario** de este fragmento tampoco es especialmente llamativo. Al igual que en toda la película, se caracteriza por su realismo, fiel a la moda de principios de los 40: vestidos, bañador, albornoz (de gran trascendencia, al probar que la experiencia de Alice no ha sido una alucinación, y que Irena/pantera es la responsable de sus desgarraduras) (FIG. 16). Pero, dentro de este estricto realismo (no hay ninguna prenda extravagante), debe destacarse el detalle de que Irena, como en el resto de la película, viste completamente de negro, en este caso un abrigo de piel (FIG. 2 y 12). Lo que incrementa su presentación como mujer enigmática y «felina». Con lo cual se insiste sutilmente en la relación Irena-gato-pantera, uno de los motivos (visuales, metafóricos y simbólicos) constantes a lo largo del film.

5) La **iluminación** es indudablemente el elemento más destacado de la puesta en escena, al resultar esencial (junto a la escenografía) en la creación de la atmósfera que destila la secuencia. Fue un aspecto muy cuidado siempre por Tourneur, interesado en crear efectos pictóricos en sus películas, y para quien la luz era clave⁵. Y la fotografía en blanco y negro, de gran calidad, es obra de uno de los mejores operadores-jefe del Hollywood dorado: Nicholas Musuraca, quien trabajó en cinco filmes del ciclo de Lewton, además de colaborar con Tourneur en otra obra maestra como *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, 1947), en este caso dentro del género negro. Esta secuencia es un buen exponente de su fotografía a base de claroscuros (su seña de identidad más marcada), aunque en este caso con una iluminación no excesivamente contrastada (hay una variada gama de grises, salvo en los planos de la escalera) ni dura (en muchos planos la calidad de la luz es más bien suave y difusa).

Atendiendo al diseño global de la iluminación, se utiliza el *tono bajo*. Es decir, el contraste lumínico y el predominio de sombras densas, con lo que se consiguen intensos efectos dramáticos. Esto es especialmente patente en el vestuario y la piscina y, en menor medida, en la calle (donde el contraste es menos marcado, aunque por su fuerte luz las ventanas están un poco quemadas) (FIG. 1). Así, esos espacios del sótano son totalmente siniestros, más aún cuando Alice apaga el interruptor en el vestuario y la única fuente de luz procede de la escalera (FIG. 7); nos encontramos entonces con uno de los principales recursos del cine de terror: la explotación del miedo humano a la oscuridad, que es síntoma de su pavor a lo

⁵ «Para mí la luz es algo capital. La fotografía de una secuencia puede cambiar por completo su sentido». Cit. por CASAS, Q., *Retorno al pasado/Dune*, Barcelona, Dirigido por, 2000, pág. 45.

desconocido. En cambio, en el *hall* del club se utiliza un *tono alto*. De hecho, los planos de este lugar son un buen ejemplo de la llamada *iluminación de tres puntos* (en realidad cuatro) del cine clásico americano: luz principal, luz de relleno, contraluz y luz de fondo (FIG. 3, 4 y 11). La fuente principal y más potente ilumina desde la izquierda a los personajes. La de relleno, desde la derecha, compensa las sombras inherentes producidas por aquélla, si bien, al ser muy suave, no las elimina totalmente de los rostros. El contraluz ilumina desde detrás a los actores (como puede apreciarse sobre todo en el pelo de la recepcionista), incrementando el efecto de tridimensionalidad; si bien en este caso es muy probable que la luz principal (levemente desde atrás) también actúe de contraluz. Y, por último, la luz de fondo permite apreciar con claridad el decorado y la composición en profundidad de la imagen. En el resto de los escenarios, predomina la dirección lumínica lateral. Tan sólo hay algunos planos de Alice en los que la luz es cenital: en el vestuario y en la piscina (aunque en ésta es muy poco marcada, pues su rostro apenas produce sombras) (FIG. 13).

Pero, como hemos comentado, lo más sobresaliente de este fragmento (y de toda la película) es el uso de los contrastes entre luz y oscuridad, de las sombras proyectadas, del claroscuro de herencia «expresionista»⁶. Lo cual se hace especialmente patente en dos momentos que han quedado como algunas de las más célebres imágenes de la película (junto al siniestro paseo nocturno de Alice por las calles): la visión de la escalera de acceso al vestuario, y los reflejos del agua en las paredes y techo de la piscina. En el primer caso, cuando Alice apaga la luz, el vestuario se vuelve completamente tétrico e inhóspito. Es entonces cuando resalta el fondo al otro lado de la puerta, con una iluminación no muy naturalista (atendiendo a su lógica, es decir, al uso verosímil de las fuentes), pero de gran efectividad. De hecho, las sombras proyectadas por una baranda de escalera muy funcional aumentan la inquietud. E incluso pueden interpretarse en sentido simbólico, pues se asocian visualmente a una reja o jaula, aludiendo tanto a la pantera como a la situación de encierro vivido por la bañista (y la jaula es otro de los *leitmotifs* visuales de la película). Metáfora que es aún más evidente cuando una sombra felina desciende furtivamente por los escalones⁷ (FIG. 7).

⁶ Utilizamos el término «iluminación expresionista» para definir aquella con fuertes contrastes entre luces y sombras, popularizada en todo el mundo por el cine alemán, y que gozó de enorme éxito en el Hollywood de los 30 y 40 (especialmente en géneros como el fantástico y el policíaco). A pesar de que no es totalmente adecuada en sentido estricto (de hecho, esta fotografía no es invención germana, pues ya era utilizada por el cine americano y el escandinavo en la década de los 10), sí es una denominación extendida y aceptada por la mayoría de los especialistas, por su gran eficacia conceptual.

⁷ Junto con la escena de la lucha entre Irena y Judd, en la que también se proyecta (aún más marcada) la sombra de un felino y, sobre todo, con la del acoso de la pantera a Oliver y Alice en su estudio (donde el animal se ve con claridad), son los únicos planos en los que se explicitaría la (supuesta) conversión de Irena en pantera. Se trata de unos planos impuestos por la productora a Lewton y Tourneur, quienes consideraban que con ello se perdía la capacidad de sugerencia de la película.

Aún más llamativos son los efectos lumínicos de la piscina. Cuando Alice se arroja al agua, la estancia está apagada, y aunque la iluminación es más intensa de lo que debiera ser si atendemos a la lógica, aumenta la inquietud de la chica (quien luego dirá que se asustó por la oscuridad). Esas tinieblas se resaltan cuando una sombra oscurece totalmente el lugar: sería la entrada de la pantera (en realidad, una especie de fundido en negro realizado mediante el paso de una tela por la cámara); y unos planos más adelante también se intuye una sombra entre animal y humana proyectada en uno de los muros. Con ello, además de la inquietud, se incrementa la ambigüedad de la escena y el misterio de Irena/pantera. Pero los efectos más célebres de esta secuencia son los reflejos del agua en las paredes y el techo (conseguidos mediante potentes focos dirigidos a la piscina) (FIG. 8 y 10). Sombras y luces dinámicas que resaltan la inquietud y amenaza que se cierne sobre Alice, y que además contribuyen a crear un ambiente bastante onírico, irreal, muy acorde con la elegante concepción que Lewton y Tourneur tenían del género fantástico. Finalmente, Irena saldrá de las sombras (su mundo es eminentemente nocturno) y encenderá la luz, tras haber asustado a la amiga de su marido. Por otra parte, como ya adelantamos al hablar de la dirección artística, hay que tener en cuenta que la iluminación en claroscuro permitía ocultar en gran medida un decorado muy elemental; o mejor, el predominio de esta iluminación favorecía el uso de un escenario poco detallista. Por tanto, se trata de un recurso motivado a la vez por razones presupuestarias y estéticas, que en cualquier caso se revela muy eficaz desde el punto de vista dramático.

6) Continuando con la fotografía, la **profundidad de campo** es bastante marcada. Es decir, en la mayoría de los planos casi todos los elementos dentro del cuadro aparecen nítidos, lo que resulta especialmente patente en los de conjunto (como la calle y el vestíbulo) (FIG. 1 y 3). No obstante, este enfoque en profundidad no alcanza los extremos de otras películas de entonces (como algunas de Ford, Wyler o Welles). Además, en otros planos (generalmente más cercanos a los personajes), se usa el foco selectivo, desenfocando suavemente el fondo (y en el que muestra a las dos empleadas en recepción, la limpiadora aparece al fondo desdibujada, enfocándose cuando se acerca al primer plano). En cuanto a las **lentes** utilizadas, se trata de objetivos de distancia focal media (50 mm.), los que menos distorsiones producen en la imagen.

7) Respecto al movimiento y posición de los **actores** en el plano, debemos destacar un detalle muy sutil, pero que demuestra hasta qué extremo cuidaba Tourneur la puesta en escena con finalidad creativa. En los primeros planos que acontecen en la recepción, Alice, al llegar, se coloca de lado para hablar con la conserje, de manera que podemos apreciar con claridad su rostro de perfil: no tiene nada que ocultar (FIG. 3). En cambio, Irena se sitúa furtivamente de espaldas a la cámara (al público), transmitiendo una mayor sensación de misterio (en conjunción con su abrigo oscuro) sobre su personalidad y sobre sus intenciones, poco claras desde el inicio de esta secuencia (FIG. 4).

8) A lo largo de este estudio hablaremos en varias ocasiones de otro de los rasgos más determinantes del estilo de esta película (y de Tourneur/Lewton): el uso creativo y expresivo del **fuera de campo**. Causado tanto por el movimiento de los actores como por la planificación y el montaje, es valorado especialmente por el sonido. Así, Irena/pantera es el personaje que aparece más tiempo fuera de campo; y en concreto, al animal sólo lo oímos. Recurso elíptico que incrementa la sensación de angustia, demostrando que en cine lo que no se ve suele ser tan importante como lo que se ve.

9) Los **movimientos de cámara** son eminentemente funcionales y poco llamativos. De hecho, predominan los de reencuadre (para mantener centrada la composición), y a veces se combinan dos en un mismo plano. Así, nos encontramos con once panorámicas de reencuadre⁸, un cabeceo hacia abajo⁹, tres travellings de aproximación¹⁰, dos travellings hacia atrás¹¹ y un travelling lateral¹². Algunos son casi imperceptibles, de manera que los mayores efectos de dinamismo se consiguen por medio del montaje rítmico.

10) Actuando en conjunción, todos estos elementos de la puesta en escena dan como resultado un **uso dramático del espacio**, patente sobre todo en el vestuario y la piscina. Porque si la recepción del club se erige en un lugar amable y acogedor, luminoso y positivo (la calle es ante todo un ámbito neutro, cuya presencia tiene más bien carácter de enlace entre escenas), los dos espacios del sótano son eminentemente *opresivos* y negativos, desde el momento en que Alice apaga la luz del vestuario. Por un lado, dado que ya ha anochecido, las instalaciones se encuentran completamente solitarias, lo que incrementa la turbación de la chica (y del espectador). Por otra parte, se encuentran a oscuras. Además, la estancia en la que está la piscina es muy estrecha, pues hay poco espacio entre las paredes y el bordillo, de manera que se produce una sensación de encajonamiento (FIG. 8). Es decir, los espacios colaboran con la situación para provocar en la mujer un estado de ánimo angustioso¹³. Y encima, la inquietud es mayor al haberse producido en una escena anterior la misteriosa persecución callejera.

⁸ Irena sale del coche, Alice se dirige al vestuario, Irena entra en el *hall*, Irena va al vestuario, Alice en el vestuario, gatito huye, Alice mira la escalera, Alice corre hacia la piscina, Irena enciende la luz e Irena habla con Alice (en este último caso, en el mismo plano, primero hay una panorámica hacia la derecha y luego hacia la izquierda).

⁹ Cuando Alice se arroja a la piscina.

¹⁰ Irena en el vestíbulo (en el mismo plano, hay posteriormente una panorámica), Alice en el vestuario dirigiéndose hacia la escalera, y cuando coge el albornoz.

¹¹ Alice huye de la escalera a la piscina (muy suave, combinado con panorámica), y recepcionista y limpiadora se dirigen a la escalera.

¹² Cuando Alice camina para coger el albornoz, posteriormente combinado con uno de aproximación.

¹³ Parece ser que esta escena fue inspirada por una experiencia de Tourneur, quien una noche casi se ahogó nadando solo en una piscina. AA.VV., *Historia Universal del Cine*, Barcelona, Planeta, 1990, T. 5, pág. 972.

No obstante, el agua, pese a tratarse de un elemento extraño al ser humano, le sirve a Alice de protección contra la amenaza y el posible ataque de la pantera (como todo felino, poco amante del baño). De esta manera, la piscina le confiere una momentánea seguridad (aunque esté atrapada en ella), convirtiéndose en una auténtica pecera para la mujer. Lo que, por otra parte, puede relacionarse con el tradicional tema del gato acosando al pez (un asunto similar al del gato acechando al pájaro, que aparece en varias ocasiones a lo largo del film)¹⁴: Irena como mujer-pantera (cuyo espacio es la jaula, como se ha visto en las sombras de la escalera) y Alice como mujer-pez (protegida por la piscina, trasunto de una pecera) (FIG. 15).

En este tratamiento dramático del espacio, es igualmente reseñable el contraste que se efectúa en la secuencia entre lugares superiores y ámbitos inferiores, entre luz y oscuridad. Mientras que el vestíbulo está arriba (en la planta baja) y es luminoso (además hay más gente), el vestuario y la piscina están abajo (en lo que parece ser un sótano, pues no tiene ventanas), solitarios y a oscuras; ambos niveles se interconectan mediante las escaleras, como espacio de tránsito¹⁵. Por tanto, la experiencia de Alice, de bajada a un lugar subterráneo (resaltado por la palabra *deep*, «profundo», que aunque es un detalle realista en muchas piscinas, adquiere un valor metafórico en esta situación), tiene mucho de «descenso a los infiernos» (una estructura narrativa y formal muy recurrente en el cine), con monstruo incluido, aunque se trate de un averno líquido¹⁶. Tan inhóspito es ese espacio, tan insegura se encuentra, tanto miedo ha pasado y tanto desconfía de Irena, que Alice pide a las otras mujeres que no se vayan hasta que salga del agua. En suma, la secuencia se erige en una magnífica demostración de la capacidad de Tourneur para crear ambientes por medio del control de todos los recursos de la puesta en escena¹⁷.

EL MONTAJE

1) Montada por Mark Robson (quien, al igual que Robert Wise, luego dirigiría varias películas del ciclo de Lewton), *La mujer pantera* es un buen exponente del montaje

¹⁴ Agradezco esta idea al Dr. Francisco Javier de la Plaza Santiago, en su conferencia «Análisis iconológico de *La mujer pantera*», impartida en agosto de 2000 en el XXXVII Curso de Cinematografía de la Universidad de Valladolid.

¹⁵ Un estudio de las escaleras como ámbito simbólico, en: BALLÓ, Jordi, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000, págs. 105-125.

¹⁶ Un desarrollo de este esquema argumental, basado en el mito de Orfeo, en: BALLÓ, J. y PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 291-300.

¹⁷ He aquí unas palabras muy interesantes de Tourneur sobre su puesta en escena, eficaz y muy cuidada, aunque sin esteticismos rebuscados: «No fuerzo la técnica para crear una atmósfera visual. Nunca utilizo objetivos inusitados, detesto los encuadres muy elaborados. Busco ante todo una unidad visual muy fuerte utilizando planos y movimientos muy simples». Cit. por GARCÍA BRUSCO, Carlos, *Desafío total/El halcón y la flecha*, Barcelona, Dirigido por, 1995, pág. 135.

clásico. O, lo que es lo mismo, del **montaje continuo o de continuidad narrativa**. Es decir, un montaje que busca la mayor eficacia en la narración de una historia, sin que llame demasiado la atención el cambio de planos (una necesidad por otra parte ineludible para todo film); es decir, que la técnica no distraiga respecto a la representación. Para ello, y aunque parezca una paradoja, se recurre a una importante fragmentación de la escena, pues se considera que permite una mayor integración del público en ese mundo de ficción¹⁸.

Un buen ejemplo se aprecia en el uso de fundidos encadenados como *transiciones* entre escenas y secuencias, el método más suave para unirlos. En concreto, aparecen tres: uno que enlaza el comienzo con la secuencia anterior (el plano de la llegada del taxi de Alice se superpone sobre el plano de Irena saliendo del museo), otro dentro de esta secuencia (el plano de Alice en el vestuario se sobrepone al de Irena dirigiéndose a ese lugar) y el tercero sirve de transición con la escena posterior (el doctor Judd, llamado por Alice, se encadena al plano del albornoz). Pero salvo estos enlaces, los cambios de planos se efectúan mediante cortes (el método más elemental y habitual).

Ese montaje clásico se aprecia aún más en el cumplimiento de las llamadas *reglas de continuidad o leyes del raccord*. Mediante ellas se pretende que el espectador esté atento sobre todo al desarrollo del argumento, sin que el montaje se constituya en un elemento perturbador; aunque en el fondo siempre lo es, pues supone un cambio de imagen, se trata de que sea percibido con total naturalidad, como un todo (es ese el tan comentado concepto de la «transparencia» clásica). Además, se intenta que el espectador no se desoriente en el espacio diegético, que esté siempre bien situado respecto a los personajes y su entorno. Así, pueden verse en este fragmento varias de esas leyes de continuidad, que juegan con lo que, en planos sucesivos, está dentro y fuera de campo:

- El recurso a los *planos de situación*, en los que el espectador percibe perfectamente dónde se sitúan los personajes en el espacio. Así, todas las distintas partes en que se divide la secuencia, comienzan con un plano de conjunto o americano: calle (de conjunto) (FIG. 1), vestíbulo (americano) (FIG. 3), vestuario (de conjunto) (FIG. 5) y piscina (de conjunto) (FIG. 8). Pese a que se buscan efectos de inquietud (y se hubieran incrementado con un tratamiento más ambiguo del espacio), siempre establecemos la relación entre los personajes y su entorno.
- *Raccord en el eje*. En tres ejemplos los planos cambian de escala, manteniendo encuadrado al mismo personaje desde el mismo punto de vista:

¹⁸ BENET, Vicente J., *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y estética del cine*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1999, págs. 80-81.

cuando Irena se encuentra en la piscina y va a hablar con Alice, primero la vemos en plano americano apoyada en la pared (FIG. 12), luego en plano de conjunto (incluyendo a su rival) (FIG. 15) y después en plano medio.

- Uso del esquema *plano/contraplano* en la conversación en la piscina. El breve diálogo entre Alice e Irena se estructura alternando planos americanos (de Alice y de Irena cuando está junto a la pared) y medios (de Irena cuando se apoya en la escalerilla) de ambas, divididos por un plano de conjunto en el que la mujer pantera se aproxima a la piscina (FIG. 12, 13 y 15). Imágenes que además se combinan con las de las otras dos mujeres, que pocos segundos después de que Irena encienda la luz aparecen en la puerta del vestuario (FIG. 14).
- *Raccord de mirada*, es decir, mostrar en un plano a un personaje y en el siguiente lo que éste ve, su punto de vista. En esta secuencia, es Alice la protagonista central, y aparecen varios planos desde su punto de vista. Tanto en el vestuario (cuando observa al gato y la escalera) como en la piscina (cuando se alternan planos de ella en el agua mirando hacia fuera y arriba, con otros de las paredes y el techo). Y aunque esa relación establecida por la mirada es especialmente patente en el momento en que levanta la cabeza hacia el techo (FIG. 9 y 10), no son totalmente planos subjetivos, pues no hay un movimiento de cámara que exprese que se encuentra dentro del agua. Por otra parte, es muy interesante el recurso a un plano punto de vista del gato: de hecho, la primera vez que vemos en plano cercano la escalera, es después de un plano del gatito asustado mirando hacia ese lugar; sólo posteriormente Alice hará lo mismo tras observarlo. Lo que supone otro buen ejemplo de la presencia dominante en la película del elemento felino.
- *Corte en movimiento*, que permite al espectador centrarse más en la acción que en el cambio de imagen. Hay seis ejemplos en esta secuencia: cuando Irena sale del coche, cuando entra en el club, cuando Alice va a apagar la luz en el vestuario (aunque es un corte algo defectuoso, pues en los dos planos se repite brevemente el hecho de pararse y mirar hacia el gato) (FIG. 5), cuando se tira al agua, cuando Irena se marcha de la piscina y cuando Alice sale del agua.
- Respeto del *eje de 180º*. Tan sólo hay dos ejemplos, muy leves, de salto de ese eje imaginario trazado entre los dos extremos de una acción. Cuando Alice va a apagar la luz en el vestuario, hay un corte en movimiento (con breve repetición) de un plano de conjunto de Alice de espaldas, a otro medio en el que aparece de perfil. No obstante, este desglose obedece a la doble necesidad de verse primero el vestuario en plano de situación (FIG. 5), y posteriormente centrar la atención en la mujer. Y al final, cuando Alice sale del agua, la vemos primero de espaldas dirigirse al vestuario; pero en el plano siguiente, cuando por corte en movimiento se apoya en el marco de la puerta, aparece vista de lado. Cambio brusco de encuadre que produce una

momentánea y muy pequeña desorientación, pero que de inmediato es corregida mentalmente por el espectador. De hecho, después se repite esta planificación (concebida en realidad como un plano/contraplano de Alice y la recepcionista), y ya pasa casi desapercibida. Lo que demuestra que, como indican Bordwell y Thompson, esos falseamientos de la continuidad son bastante frecuentes en el cine clásico, que no siempre confunden al público, y que el montaje continuo es menos rígido de lo que parece¹⁹.

2) Otro aspecto a tratar es el *uso narrativo del montaje*. Es decir, el modo en que el montaje organiza los planos para narrar las diferentes acciones que acontecen. Y esta secuencia es un buen ejemplo del montaje *alternado*, pues muestra una alternancia de acciones que se desarrollan de forma simultánea en espacios diferentes (aunque muy próximos entre sí): calle, recepción, vestuario y piscina. Así, en primer lugar, se nos muestra la llegada de Alice en taxi. Cuando entra en el club, aparece en el mismo plano el taxi de Irena (FIG. 1), a la cual vemos bajar y mirar por la puerta (FIG. 2). Luego pasamos al vestíbulo y a Alice, quien tras charlar con la recepcionista se dirige al vestuario (FIG. 3). En ese momento, volvemos al exterior: Irena decide entrar en el vestíbulo, donde pregunta por Alice, encaminándose también hacia la escalera (FIG. 4). A partir de entonces, la atención se concentra en Alice, tanto en el vestuario como en la piscina. Sólo hacia el final volvemos a la alternancia, cuando vemos a la recepcionista y a la limpiadora escuchar en el *hall* los gritos de auxilio de Alice (FIG. 11). Tras verse nuevamente a la bañista, Irena entrará en escena (FIG. 12), y a los pocos segundos lo harán las otras dos mujeres (FIG. 14).

En sumo, se trata de acciones paralelas. Pero, dado que todas las mujeres se encuentran finalmente en la piscina, no sería estrictamente un montaje paralelo, sino alternado convergente (y luego divergente en la figura de Irena, pues es la primera en abandonar el recinto, mientras las demás aún permanecen abajo)²⁰. Y, como veremos en el apartado de la narración, el empleo de este montaje alternado, al posibilitar la ubicuidad espacio-temporal del espectador, será fundamental en la creación del efecto de suspense que destila el fragmento.

3) Por todo ello, atendiendo a la fragmentación de la escena (y como volveremos a ver en relación con el ritmo), se trata más de un **cine de montaje** que de puesta en escena. De hecho, algunos de los efectos más inquietantes en la piscina se

¹⁹ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 370.

²⁰ Preferimos establecer una distinción entre el montaje alternado y el paralelo, a los que normalmente se alude como sinónimos: mientras que en el alternado se produce una confluencia de las acciones en algún momento (convergente y/o divergente), en el paralelo (mucho menos frecuente) las líneas de acción, que pueden suceder en lugares y/o en tiempos distintos, no se unen en ningún momento en el mismo espacio. Es decir, la diferenciación entre ambos tipos de montaje debe realizarse a posteriori, una vez contemplada la totalidad de la secuencia (o de la película).

consiguen mediante la rápida sucesión de planos. Lo cual no significa en absoluto que no se atiende a la puesta en escena: antes bien, es el aspecto más cuidado en todas las películas de Tourneur, y en este caso resulta fundamental para crear el adecuado ambiente de misterio y terror²¹. Sin embargo, como sucede en la mayor parte del cine clásico americano, los planos son breves (y algunos muy cortos de duración, aunque sin llegar al «bombardeo» de imágenes de otros cines, como el de Eisenstein o parte del contemporáneo), dividiendo considerablemente la acción. En cambio, en el cine de puesta en escena, los directores y montadores recurren a planos más largos y a planos-secuencia.

EL TIEMPO

Otro aspecto esencial en toda película es el trabajo creativo con la temporalidad, una de las principales aportaciones estéticas del cine, como arte a la vez del espacio y del tiempo. Las dimensiones temporales, en especial su duración, son manipuladas continuamente por los cineastas, llegando a provocar importantes efectos psicológicos en el espectador. Analicemos sus aspectos, tanto objetivos como subjetivos.

1) Las dimensiones temporales que hay que tener en cuenta a la hora de analizar un film son el orden, la duración y la frecuencia de los acontecimientos. En este caso, el **orden** es cronológico, pues no existen saltos en el tiempo diegético (ni *flashbacks* ni *flashforwards*). La **frecuencia** con la que los hechos aparecen en la pantalla es la habitual; es decir, una sola vez. Tan sólo, como indicamos en el montaje, se produce una repetición casi imperceptible cuando Alice mira al gato en el vestuario; pero, más que un efecto consciente, se trata de un pequeño error en el montaje, un problema de *raccord* (que no debe empañar la magnífica labor del montador en toda la cinta)

2) Respecto a la **duración** de las acciones, ya es un asunto más complicado. Es entonces cuando debe establecerse la diferenciación entre *tiempo real* y tiempo fílmico. El tiempo real (también llamado diegético, representado o de la acción) de esta secuencia, es decir, lo que duran los hechos que en ella se narran, sería de unos seis u ocho minutos. En cuanto al *tiempo fílmico*, tiene dos variantes: *el tiempo de la representación o de la proyección*, y el tiempo subjetivo. El primero de ellos, mensurable cronológicamente, es lo que dura la secuencia: 4 minutos y 15 segundos. Por lo tanto, tiempo real y tiempo de la proyección no coinciden exactamente. Ello es debido a la pequeña elipsis que tiene lugar mientras Alice se

²¹ De hecho, Tourneur, quien había comenzado como montador, decía: «Yo monto con la cámara, es un viejo hábito de montador. Siempre que puedo ruedo planos que el productor ha de emplear a la fuerza». Cit. por CASAS, Q., *Retorno...*, págs. 44-45. Recurso al *camera-cut* que, aunque también era empleado por otros directores como John Ford, no era muy del agrado de los estudios.

desnuda: el plano en el que Irena va hacia la piscina, se encadena con el de Alice ya con el bañador puesto, de manera que se eliminan unos pocos minutos y el tiempo se contrae (pues en los pocos segundos en los que desaparece en el vestuario no le habría dado tiempo a desvestirse). Pero salvo esta elipsis, en el resto de las escenas sí coinciden tiempo real y tiempo fílmico. De hecho, uno de los efectos más interesantes es resultado del juego con esta duración de los acontecimientos.

Y esto hace alusión a la otra clase de tiempo fílmico: *el tiempo subjetivo, dramático o de la percepción*. O lo que es lo mismo, la sensación psicológica que el espectador tiene de la duración de estos hechos, que es en gran medida subjetiva (y por tanto variable, discutible y de difícil medida). En este caso, mientras Alice está en el vestuario, y sobre todo cuando permanece dentro del agua, aunque no se recurre a ningún trucaje técnico (como cámara lenta, fotograma congelado, repetición o movimiento invertido), se crea un efecto de dilatación temporal. La inquietud de la muchacha (y del espectador) se traduce en una espera, ansiedad y suspensión, que hace que el tiempo transcurrido (44 segs. en el vestuario y 1 min. y 14 segs. en la piscina, hasta que Irena enciende la luz) parezca mayor que un par de minutos; pérdida de la noción temporal que por otra parte a todos nos sucede cuando vivimos experiencias desagradables o angustiosas. En ese plazo de tiempo, sobre todo en la piscina, la amenaza de la pantera se cierne sobre Alice, quien no ve nada y está bastante desvalida; al igual que el espectador, no sabe qué terminará sucediendo. Utilización del suspense de la que hablaremos más en el apartado de la narración

3) Por último, debemos hablar del tiempo en relación con el montaje y la narración. Es decir, del ritmo y la cadencia. El primero alude a la duración de los planos. La cadencia o ritmo interno, al interior de esos planos, a la intensidad de lo que en ellos se muestra y se narra. El **ritmo** es en esta secuencia bastante ágil (como la mayor parte del cine clásico de Hollywood), pues los planos son breves. Los más largos tienen lugar en la calle y el vestíbulo. En cambio, los del vestuario y la piscina son más rápidos. En concreto, los más largos duran 16 (cuando Irena está en recepción) (FIG. 4), 15 (Alice en vestíbulo) (FIG. 3) y 14 segs. (el primero, cuando llegan los coches) (FIG. 1); los más cortos, 2-1 seg., e incluso menos de un seg. (las vistas del techo y paredes de la piscina cuando Alice pide socorro) (FIG. 10). Entre estos extremos, la media temporal de la mayoría de los planos oscila entre 3 y 7 segs. Por tanto, es además un buen ejemplo de montaje rítmico, de empleo consciente de las variaciones en la duración de los planos para conseguir efectos en el espectador. Lo que resulta sobre todo patente en la piscina, cuando el ritmo se acelera, y la rápida sucesión de planos y contraplanos de Alice y la arquitectura incrementan la sensación de inquietud.

La **cadencia** es más difícil de analizar, pues no es medible cronológicamente como el ritmo. En principio, el cine clásico americano es por naturaleza de cadencia fuerte (o, cuanto menos, media): el predominio de la lentitud extrema causaría una pérdida de atención del espectador (al que este cine vivía realmente entregado). En

este caso, nos encontramos con ejemplos tanto de cadencia fuerte como de una más suave²². Es más débil en las primeras escenas, en el exterior y en la recepción, pues no pasa nada excesivamente intenso (aunque es relevante para la narración el hecho de que Irena siga a Alice, pues sabemos que algo sucederá). En cambio, se vuelve más fuerte en el vestuario y la piscina, con la amenaza de la pantera y el montaje más nervioso (que transmite muy bien la sensación de angustia). Para luego, en la conversación entre las mujeres, debilitarse nuevamente esa cadencia. Sin embargo, hay que tener en cuenta, volviendo a la parte en que Alice está en el agua, que ese momento, aunque posee gran intensidad dramática (y por lo tanto sería cadencia fuerte), es también un ejemplo de dilatación temporal, incluso de lentitud (y por consiguiente de cadencia débil). Así, la espera de la chica y del espectador tiene mucho de tiempo muerto, en el que, si bien la amenaza es evidente y ambos temen lo peor, realmente no-pasa-nada, y además se repiten constantemente los mismos planos/contraplanos. Es decir, se produce una combinación de intensidad emocional (que predomina en toda la secuencia entendida globalmente) con efecto de espera. Es, nuevamente, la manipulación temporal y psicológica propia del suspense.

LA BANDA SONORA

1) En la consecución de los efectos terroríficos de la película, la banda de sonido (responsabilidad técnica de John L. Cass) juega un papel fundamental, en concreto los **efectos sonoros**. Éstos son los grandes protagonistas de la secuencia, y su volumen es considerable: motores y puertas de los coches, ruido de pasos (tacones femeninos), teléfono, puerta del club, maullidos del gato, interruptor de la luz, rugidos de la pantera, chapoteos de Alice en el agua y crujido del albornoz. Y los rugidos del felino, con cierta reverberación causada por las paredes de la piscina, son esenciales para crear el ambiente inquietante de la situación.

En cambio, en un fragmento que es eminentemente visual y, en el plano acústico, no verbal, los **diálogos** son escasos, escuetos y funcionales, en gran medida intrascendentes (como las conversaciones de Alice e Irena con la recepcionista). Tan sólo tienen una mayor densidad argumental (aunque tampoco excesiva) las palabras que se cruzan las dos protagonistas en la piscina y, por su función dramática, los gritos de socorro de Alice.

El tercer gran componente de las pistas de sonido, la **música**, no aparece en esta secuencia. Ni diegética ni extradiegética. De esta manera, aquí no se oye ninguna nota de la magnífica y romántica composición que Roy Webb hizo para la película. Ruidos

²² Hay que tener en cuenta que, aunque en una película predomine una determinada cadencia y/o ritmo, siempre suele existir una combinación y alternancia de distintos tipos, de momentos más intensos con otros de reposo.

y diálogos se bastan para conseguir los inquietantes efectos deseados, por lo que puede considerarse que los autores estimaron que el empleo de la música hubiera sido una redundancia (por otra parte muy habitual en el cine de terror para crear atmósferas tenebrosas y asustar al espectador, mediante efectismos y suspenses musicales).

Por lo tanto, en un fragmento sin música, con escasos diálogos y con predominio sonoro de los ruidos, también cobran entidad dramática los **silencios**. Como es bien sabido, la ausencia de sonido en unos planos permite valorar su presencia en otros, esencialmente por contraste. Aquí hay algunos (no demasiados) silencios (aunque sí muchos planos en los que sólo se oye un sonido), especialmente en el vestuario, acentuando de esta manera el maullido del gato y, sobre todo, el rugido de la pantera. De esta manera, mientras que en la recepción predominan los diálogos, en el vestuario se produce un equilibrio entre silencios y ruidos, del mismo modo que la parte de la piscina está dominada (primero) por los rugidos y el chapoteo del agua y (después) por los diálogos, con muy pocos silencios.

2) Otro aspecto importante a tener en cuenta es la **dimensión espacial de los sonidos**. En primer lugar, se trata de sonidos *diegéticos*, pues son todos producidos por objetos o personajes pertenecientes al espacio de la historia que se recrea en pantalla. Así, no existe ninguna voz *over* extradiegética. También son *externos y objetivos*, ya que tienen una fuente física en la escena. En algún momento podría parecer que el rugido de la pantera es un sonido interno y subjetivo de Alice, sólo escuchado por ella en su mente (una alucinación acústica). Sin embargo, no es así, aunque es la única que los oye: los gritos felinos son reales (diegéticos), pues se ha visto la sombra del animal y existe la prueba del alboroz. Además, no hay ningún elemento en la película que haga suponer que Alice tiene problemas mentales (no así Irena).

Respecto a la *perspectiva sonora*, debe establecerse una distinción entre la versión original y la doblada al español. En ambas, casi todos los sonidos se encuentran en primer o, en menor medida, en segundo plano sonoro (como algunos de los chapoteos de Alice en la piscina, apagados por los rugidos, o sus gritos escuchados desde el receptor), mientras que apenas existe sonido de fondo (tan sólo en la calle, y no muy variado). Por consiguiente, suelen tener un volumen considerable, en especial rugidos y diálogos. Sin embargo, el diseño general del sonido es más sutil en la versión original: el rugido de la pantera es diferente y mucho más suave; el grito de socorro de Alice se oye con eco; y, sobre todo, el ruido de los tacones no es tan exagerado y artificioso como en la copia doblada (que relaciona acústicamente esta secuencia con la persecución a Alice por la calle, con una marcada función dramática de los tacones). Lo que demuestra cómo el doblaje puede alterar el sonido de una película (de hecho, la música empleada en esta copia no es la original).

Más interesante es la existencia de sonidos dentro y fuera de campo. Como es habitual en casi todas las películas, predominan los sonidos *en pantalla o in*: es el

caso de los diálogos y de la mayor parte de los ruidos. Pero aquí cobran una enorme importancia dramática los sonidos en *off* o *fuera de campo*. Sobre todo los rugidos de la pantera, que son escuchados continuamente fuera de campo, pues prácticamente no es vista en ningún momento (salvo la sombra que proyecta en la escalera). Se trata nuevamente de un recurso para incrementar el misterio y la angustia: el pavor a lo desconocido, a lo que no se ve, es uno de los principales atavismos de la humanidad. También los maullidos de susto del gato se escuchan en su mayor parte en *off*. A la recepcionista la oímos varias veces fuera de campo, sobre todo cuando habla por teléfono y la cámara panoramiza hacia las otras mujeres dirigiéndose a la piscina. Y los gritos de socorro de Alice, que se escuchan en la mayoría de los planos en pantalla, pasan a ser en *off* cuando se les escucha desde el vestíbulo y cuando Irena enciende la luz.

Por otra parte, en relación con el montaje, hay varios ejemplos de *solapados de sonido*, es decir, el mantenimiento de un mismo sonido entre planos, pasando de dentro a fuera de campo. Se trata de un tipo de *raccord* que contribuye a crear la continuidad sonora entre las imágenes y que, por tanto, se encuentra totalmente al servicio del montaje continuo. Así, aparecen frecuentemente encabalgamientos de efectos sonoros entre planos: tacones, maullidos, rugidos, chapoteo... Recurso que, en cambio, apenas se usa en esta escena en los diálogos: tan sólo se produce cuando Alice pide a las mujeres que no se vayan y cuando la recepcionista ve el albornoz destrozado.

3) Por último, debemos hablar de la banda sonora desde el punto de vista **temporal**. De esta manera, los sonidos son sincrónicos y simultáneos. Los que están dentro de campo son *sincrónicos* porque los oímos exactamente al mismo tiempo que vemos las fuentes físicas que los producen. Tan sólo existe una asincronía, que debe entenderse como error de sincronización, no como efecto expresivo consciente: cuando Irena cierra la puerta del coche, el sonido se oye un poco después de que veamos la acción. Por otra parte, son sonidos *simultáneos* porque se producen «*al mismo tiempo que la imagen en términos de los hechos de la historia*»²³; es decir, los oímos en presente diegético: no existen ni *flashbacks* ni *flashforwards* sonoros respecto a la imagen.

LA NARRACIÓN

Todos los elementos que hemos estudiado hasta ahora se coordinan entre sí para servir con efectividad a la narración, que como ya se sabe era el principal interés del clasicismo americano. Y *La mujer pantera* es un film narrativo de ficción. No obstante, hay que tener en cuenta que, en el cine fantástico de Tourneur y Lewton,

²³ Según la definición de BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *op. cit.*, pág. 313.

reconocido(s) deudor(es) de la novela gótica, tanta importancia como las historias que se cuentan la tienen las atmósferas que se crean, fruto, como hemos comprobado, de la puesta en escena y el sonido (pero también del montaje).

1) En primer lugar, debemos referirnos a las **figuras narrativas** que intervienen en esta secuencia. En primer lugar, la *instancia narradora superior*, que es la que emite el relato, mueve los hilos de la historia y controla todos sus aspectos formales y de contenido. Es decir, el autor (o mejor, los autores) de la película, cuyo suministro de información no se presenta aquí bajo la forma de un narrador (no es un argumento que nos esté contando explícitamente alguien). No obstante, en el cine clásico, con su empeño en la integración del espectador en lo narrado, no se pone de manifiesto esa figura del autor de manera tan marcada como sucederá en los cines modernos (si bien *La mujer pantera* posee unos rasgos de modernidad de los que más adelante hablaremos).

Luego están los *personajes*. Los humanos ya sabemos que sólo son femeninos: Alice, Irena, la recepcionista y la mujer de la limpieza. Alice es la protagonista de esta secuencia (no así de la película, donde es la tercera en discordia y está más bien tipificada como la chica normal y corriente), y por tanto a la que vemos en un mayor número de planos (volveremos a ella al referirnos al punto de vista). Irena, la protagonista del film (un personaje pleno y muy bien tratado psicológicamente, como mujer introvertida, misteriosa y atormentada), aquí aparece menos, si bien para nada tiene carácter secundario, ya que es la desencadenante de los hechos. La recepcionista, secundaria, sólo tiene unas breves frases, si bien sirve tanto para indicar el camino a Irena como para acudir en ayuda de la nadadora. Y la mujer de la limpieza sí es totalmente una comparsa, cuya presencia sirve sobre todo para que la recepcionista no baje sola a la piscina. Respecto a las acciones que realizan estos personajes, hay que considerar que, como era tradicional en el cine americano, ninguno de ellos es pasivo.

También hay que hablar de los personajes animales. Primero del gatito, con una relevante función en el argumento al alertar del peligro a Alice. De ahí su presencia en varios planos, tanto jugando con ella en el vestíbulo, como erizado en el vestuario (FIG. 6). Por último, la pantera, el más difícil de valorar de todos. ¿Es realmente un personaje con entidad propia? En principio sí, pues la escuchamos y vislumbramos su sombra (FIG. 7). Sin embargo, dado que en la película (y en la escena) se nos da a entender que cabe la posibilidad de que Irena pueda transformarse en felino, constituiría un ejemplo más del desdoblamiento de personalidad, un tema harto recurrente en literatura y cine²⁴. Por lo tanto, se trataría de Irena metamorfoseada en pantera, o actuando como una pantera (de hecho, la conversión es aquí menos explícita que en otras escenas, en las que se aprecia con más detalle la presencia del felino).

²⁴ Sobre el tema del doble, también en BALLÓ, J. y PÉREZ, X., *op. cit.*, págs. 235-248.

Finalmente, están los *temas* que aparecen en esta secuencia. La soledad (de Alice), el miedo (de ella y del espectador ante algo poco concreto) y la escisión de la personalidad (presuntamente de Irena en pantera, mujer-bestia), son los principales que aquí se resaltan²⁵. Y todos ellos tratados, sobre todo los dos últimos, con gran ambigüedad, como luego retomaremos.

2) Desde el punto de vista de su **estructura narrativa**, y como buena secuencia completa en sí misma (pese a su brevedad), tiene un planteamiento, un nudo o conflicto y un desenlace con clímax. El *planteamiento* es la llegada de Alice al local. El *conflicto*, la «presencia» de la pantera. El *clímax*, algo alargado, sería la angustia de Alice en la piscina, sus gritos de auxilio y la irrupción de Irena. El *desenlace*, las conversaciones finales entre las mujeres; final prolongado en un epílogo misterioso, como es la presencia del albornoz desgarrado. Todo ello con la concisión narrativa propia de la serie B.

Es decir, en principio, advertimos que el fragmento sigue fielmente las reglas de la *causalidad* y la *progresión dramática*, tan esenciales para el cine americano. Todos los elementos narrativos están interrelacionados entre sí, responden a unas causas que originan unos efectos. Principio de causa-efecto que lleva a actuar a los personajes: Irena quiere atemorizar a Alice porque está celosa (y en la escena anterior, ni Oliver ni su amiga le han hecho caso en el museo), Alice se arroja al agua porque está asustada, grita porque tiene miedo, las otras mujeres acuden en su ayuda porque oyen sus gritos... Es decir, como buenos personajes del cine americano, actúan motivados por objetivos relativamente concretos, y su comportamiento es más o menos comprensible.

En relación con el resto de la película, la secuencia deja abiertos algunos espacios en blanco para que en escenas posteriores sean cerrados (o no). Estructura que Bordwell compara con el efecto de dominó²⁶. De hecho, esta secuencia dará como resultado algunas de las siguientes: Alice habla con el doctor, y éste hará lo propio con Irena; Alice y Oliver estarán cada vez más recelosos respecto a la chica serbia, lo que aumentará los celos de ésta (así, el siguiente ataque de la pantera será contra ellos dos, en su estudio de ingeniería). No obstante, hay que tener en cuenta que nos encontramos en una película fantástica, de misterio, de manera que no se nos muestran con claridad las relaciones de causa y efecto: es la presencia de lo sobrenatural e inexplicable. En la secuencia, es lo que sucede con el albornoz: vemos el efecto (su desgarramiento) y no las causas, si bien sabemos que ha sido hecho por la pantera, ¿o por Irena actuando como pantera? Es decir, no aclara

²⁵ Otros de los grandes temas de la película son el amor y la muerte, la anormalidad frente a la normalidad, el extrañamiento de una extranjera...

²⁶ BORDWELL, D.; STAIGER, Janet y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 72.

totalmente las causas, y no las aclarará al final de la película. Esta ambigüedad (mayor de lo habitual en el clasicismo) es una de las señas de identidad de la película, y luego la retomaremos.

3) Respecto a la **focalización o punto de vista** de la narración, seguiremos la diferenciación de Bordwell y Thompson entre alcance y profundidad de la información, pues establecen una mayor precisión que la simple focalización de Genette²⁷. Para estos autores, el *alcance de la información* alude a las esferas de conocimiento de los distintos personajes y del espectador. En este caso, se trata claramente de una narración omnisciente. Desde el momento en que existe un montaje alternado que permite su ubicuidad espacio-temporal, el espectador sabe más que todos los personajes juntos. De esta manera, el punto de vista va pasando de un personaje a otro: Alice no sabe que Irena la sigue y que ha entrado en el club, Irena no puede contemplar a Alice en el vestuario, y ninguna de las dos puede ver la recepción en el momento en que las otras mujeres oyen los gritos de la bañista. Tan sólo al final confluirán todas estas líneas abajo. Y esta narración omnisciente es la existente en toda la película, pues fluctúa continuamente entre Irena, Oliver y Alice (pese a que la mujer pantera es la protagonista principal, y por lo tanto su presencia acapara la mayor parte de las escenas).

Sin embargo, es cierto que en la mayor parte de la secuencia (en vestuario y piscina) los planos se limitan sobre todo a Alice, a lo que experimenta y a lo que ve: por eso, al focalizarse en ella, tampoco nosotros vemos a la pantera. Sin embargo, valorando el fragmento en su totalidad, la narración es omnisciente, pues si fuera absolutamente limitada a la nadadora, ignoraríamos que Irena se encuentra ahí y (lo que es menos importante) que la limpiadora y la recepcionista se encaminan a la piscina. Precisamente, es este tipo de suministro de información lo que permite la creación del efecto de *suspense*, que se basa sobre todo en un excedente de información por parte del espectador. El hecho de saber que Irena está en ese lugar es lo que incrementa nuestra angustia, eliminando en gran medida el factor sorpresa: sabemos que algo sucederá, lo que desconocemos es qué y cuándo (cada uno crea sus expectativas, que serán o no defraudadas). Por supuesto, esta omnisciencia nunca es absoluta, en ninguna película: de hecho, aquí realmente no se nos muestra la pantera. Por tanto, hay que tener en cuenta que se trata de una convención narrativa, y sólo así puede entenderse con propiedad.

En cuanto a la *profundidad de la información*, es decir, el grado de objetividad o subjetividad con que ésta se presenta, se trata de una narración objetiva. Es así porque se muestra el comportamiento externo de los personajes de una manera neutra,

²⁷ BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *op. cit.*, págs. 75-79. Una aplicación cinematográfica de las teorías sobre focalización de la narratología de Genette: GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995, págs. 137-155.

«desde fuera», con cierto distanciamiento (es el tipo de plasmación visual más habitual). No obstante, ya en el montaje advertimos la presencia de una serie de *raccords* de mirada de Alice (y del gato) en el vestuario y la piscina (FIG. 6, 7 y 10). Es decir, nos muestran su-punto-de-vista de los hechos, lo que denotaría cierto subjetivismo perceptivo. Pero, como también dijimos, más que de planos estrictamente subjetivos (en los que debe resultar patente el movimiento de cámara), se trata de planos punto de vista, que visualizan el contracampo de la chica (de manera bastante objetiva y neutra). De hecho, aparecen como realidad diegética, no como alucinación del personaje. En cuanto al rugido de la pantera, ya comentamos cómo no puede considerarse un sonido interno de Alice, sino externo, objetivo. Resumiendo, al igual que sucede en casi todas las películas, hay un predominio de un tipo de focalización, que sin embargo no impide la presencia puntual de otros: omnisciente con momentos muy limitados a Alice, y objetiva con planos de mayor subjetividad.

En relación con la focalización, debemos hablar del grado de *identificación* del espectador con los personajes. Aunque se trata de un concepto totalmente relativo y variable (en función de cada miembro del público), pueden establecerse algunas precisiones más o menos generales. Lo interesante de este fragmento es que en gran medida le da la vuelta a la identificación predominante en el resto de la película. En ésta, la mayor parte de los espectadores se identifica con Irena, la muchacha que, aunque no es «normal» (de hecho tiene un componente de «monstruosidad» latente), y en gran medida sería «la mala» de la película (al menos según la mentalidad de esa época), es presentada de tal manera como personaje desgraciado y atormentado en busca de su felicidad, que no podemos sentir más que simpatía y compasión por ella; además, otro de sus grandes atractivos es precisamente su dualidad dulzura-apasionamiento, candor-bestialidad, su contraste entre razón humana e instinto animal (atracción por el personaje «negativo», según los esquemas del cine clásico de entonces, que nos deja otro nuevo rasgo de modernidad en la película). Y apenas se siente identificado con Oliver y Alice, personajes tan excesivamente «normales», tan planos, que hasta resultan sosos y bobos, causando incluso cierta irritación en el espectador (al final, ni siquiera sienten excesiva lástima ante el cadáver de Irena).

En cambio, en la secuencia, la adhesión del público se produce mayormente con Alice. Eso obedece a varios motivos: a que, puesto que ya la ha asustado anteriormente, se sabe que Irena no trae muy buenas intenciones; a la situación traumática que experimenta la nadadora; y a que en gran parte del fragmento el punto de vista se limita a ella. Por tanto, no queremos que sufra daño alguno, tanto por ella como por Irena (a la que deseamos que consiga la felicidad, que sin embargo tan sólo llegará por medio de la muerte, entendida aquí como liberación y, en gran medida, autoinmolación). No obstante, hay que tener en cuenta que no es lo mismo esta parte contemplada independientemente que vista en relación con la película: de hecho, aunque debe aislarse para ser analizada, no puede descontextualizarse totalmente del resto del film, pues forma parte de él²⁸. Y, como en la mayoría de las

películas narrativas, los cineastas juegan con las respuestas y las emociones del espectador, de manera que, si por un lado estamos de parte de Irena, por otro sentimos miedo con Alice.

4) Aunque pequemos de redundancia, en este punto del análisis narrativo debemos retomar el concepto del **tratamiento elíptico** de la secuencia. Es precisamente dentro del relato donde adquiere su mayor sentido el uso sistemático de la elipsis (por otra parte una de las señas de identidad de toda *La mujer pantera*). Elipsis que es sobre todo visual, ya que el breve salto temporal entre la recepción y el vestuario no elimina ninguna información esencial, sino tan sólo un tiempo muerto. De esta manera, el principal efecto se consigue mediante la ocultación de la pantera, para lo cual ya hemos visto la importancia de la puesta en escena (sobre todo iluminación y encuadre), el montaje y la banda sonora. Sólo escuchamos su rugido y atisbamos brevemente su sombra (FIG. 7 y 8). Por consiguiente, constituye un buen ejemplo de sinécdoque (una variante de la metonimia), al sustituir el todo por la parte. En suma, una demostración de la elegancia con que Tourneur y Lewton (y la mayor parte del cine clásico) concebían el tratamiento del terror.

ICONOLOGÍA FÍLMICA

También pueden advertirse una serie de **metáforas y símbolos** en este fragmento, por otra parte bastante recurrentes a lo largo de todo el film. Aspectos que demuestran la enorme y refinada cultura del productor y el director de *La mujer pantera*²⁹. La mayoría de estas sugerencias que trascienden el significado elemental de la imagen ya las hemos comentado. Por un lado, los contrastes entre luz y oscuridad (entendidos normalmente como bien y mal), entre arriba y abajo (cielo e infierno). Por otro, las metáforas visuales de la escalera-jaula y la piscina-pecera. Dentro de esta última, está el simbolismo del agua, uno de los elementos de más variada interpretación desde la Antigüedad, pero que en este caso está presentado en su variante de símbolo de la vida, protector, además de eminentemente femenino; de esta manera, la piscina podría entenderse como una matriz con su placenta (el agua) que aísla y resguarda a Alice de la amenaza exterior. Y de hecho, cuando pasa el peligro e Irena se va, la bañista siente como si volviera a nacer al salir del líquido (¿como Venus?): es un auténtico re-nacimiento. No obstante, también podría verse como elemento purificador y regenerador, si bien este sentido es más evidente en una escena anterior, asociada a Irena, cuando la chica se baña después de haberse «transformado» (presuntamente) en pantera y matar a las ovejas.

²⁸ Aislamiento de la totalidad de la película en el que caen gran parte de los microanálisis fílmicos. Por eso, aquí siempre hemos intentado relacionar las características de la secuencia con las del conjunto del film.

²⁹ Antes de dedicarse a tareas de producción en la R.K.O. Lewton, quien también era escritor, había trabajado como asesor literario para David O. Selznick. AA.VV., *op. cit.*, T. 5, pág. 970.

Además del agua, la presencia simbólica más destacada en esta parte (y en toda la película) es la del felino, en su doble variante de pantera y gato. En este caso, la pantera (negra) se contrapone como animal negativo al gatito. Tanto por su ferocidad como por su negrura, esta hermosa variedad melánica del leopardo siempre ha estado asociada al mal, a la agresividad más absoluta. Ya el trabajador del zoo le cita a Irena la visión de las cuatro bestias de Daniel (las «Profecías», dice el hombre), la tercera de ellas parecida a un leopardo con cuatro alas³⁰. Pero a su vez, esta fiereza iba siempre unida a un enorme poder de fascinación que (según creían los antiguos naturalistas) le llevaba a emplear técnicas de engaño y encantamiento (visuales y olorosas, pues se decía que emitía un perfume atractivo; de hecho, a lo largo de la película varios personajes hablan del perfume dulce usado por Irena) para atrapar mejor a sus víctimas (ovejas, cabras y monos)³¹. Además, se trataba también de un animal dionisiaco, y Baco la solía utilizar como cabalgadura³². Pero a su vez, pese a su fiereza, se las consideraba bastante discretas, sin alardear de su crueldad, por lo que se las comparaba a la actitud femenina³³. De ahí esa asociación entre mujer y pantera, recogida y enriquecida en la película, con una leyenda serbia inventada por Lewton. No obstante, hay que tener en cuenta que Irena no es mostrada como perversa insaciable al estilo de las mujeres-bestia o mujeres-monstruo del Simbolismo y Decadentismo, sino como un ser triste y atormentado, que nos fascina y con el que nos identificamos³⁴. De hecho, aunque el tema del amor que causa la muerte del hombre tras la relación sexual (Eros y Tánatos) está relacionado con el de la mantis religiosa, Irena está obsesionada con mantener su castidad para no causar daño a su amado Oliver.

En cuanto al gatito, a pesar de ser negro (y por lo tanto señal de mal agüero), se constituye en el elemento positivo, al alertar a Alice (quien lo había acariciado cariñosamente) de la amenaza que se aproxima (ya en una de las primeras escenas

³⁰ Daniel 7, 6. Visión interpretada tradicionalmente como la destrucción de cuatro reinos de la Antigüedad; en concreto, el tercero sería el persa. Pero también puede entenderse este leopardo monstruoso como «la fuerza repentina y despiadada». CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, pág. 639.

³¹ PEDRAZA, Pilar, *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991, págs. 237-248.

³² *Ibidem*, pág. 249.

³³ *Ibidem*, pág. 251.

³⁴ Sobre este asunto, son muy pertinentes las palabras de Dijkstra: «La ciencia de finales del XIX descubrió, convenientemente para los receptivos artistas e intelectuales, que aunque se quisiera separar a la mujer de los animales socializándola y pretendiendo que se la podía adaptar al mundo intelectualmente evolucionado del hombre, al final se revelaría con toda probabilidad que era imposible eliminar al animal que había dentro de ella, que mujer y animal eran coextensivos. La simple vecindad con los animales era más que suficiente para sacar la bestia que habitaba en sus entrañas. No importaba que luchase contra la hegemonía del instinto sexual en su ser, más tarde o más temprano había de sucumbir a su tiranía». DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate-Círculo de Lectores, 1994, págs. 282-283. Tourneur conocía muy bien la cultura de finales del XIX: su padre, el también director Maurice Tourneur, había sido secretario personal de Puvis de Chavannes. GARCÍA BRUSCO, C., *op. cit.*, pág. 101.

se había visto cómo Irena también asustaba al gato que le había regalado Oliver). De esta manera, se rompe por un momento la continua asociación del film entre Irena, gato y pantera. No obstante, lo que no cambia en lo esencial, aunque sí se transforma en su visualización, es la relación entre depredador y presa, que es la existente entre Irena y Alice, presentada metafóricamente en forma de diversas especies animales. Así, como ya dijimos, Alice, que en el resto del metraje aparece, en su papel de víctima, relacionada con el pájaro (la iconografía del acoso del gato al pajarito es una de las más recurrentes), pasa en este fragmento a convertirse en mujer-pep (otro de los bocados favoritos del felino)³⁵. Por tanto, transmutada en ave o en pep, en ningún momento deja de estar en el punto de mira de la pantera.

Sin embargo, uno de los principales valores del cine clásico americano es precisamente el hecho de que esos contenidos simbólicos se encuentran perfectamente integrados dentro de la puesta en escena (muy cuidada y detallista en este caso), sin constituir una carga para el espectador en el seguimiento del relato (aunque por supuesto hay excepciones de pretenciosidad). Es decir, permiten varios niveles de lectura de la película, de manera que su comprensión por parte del público posibilita un enriquecimiento del sentido del film, pero su no advertencia no impide su entendimiento y disfrute. Así, en este caso, el desconocer las dimensiones simbólicas del agua o las relaciones metafísicas entre arriba y abajo no elimina los efectos inquietantes que se producen en el espectador: una cosa es el miedo como emoción y otra muy distinta el distanciamiento intelectual; y el terror es esencialmente el dominio de lo irracional.

AMBIGÜEDAD

El análisis tan detenido de esta secuencia nos ha permitido sacarle el mayor jugo posible y, a la vez, comprender mejor los mecanismos expresivos de la película en su totalidad, gracias al predominio de un estilo homogéneo. De todo ello pueden extraerse dos conclusiones principales, a la vez complementarias y dialécticas. Por un lado, la armonización de la mayor parte de los elementos de la puesta en escena, el montaje, el trabajo con el tiempo, la banda sonora, la narración y los significados de la imagen, demuestran que *La mujer pantera* es un buen exponente de cine clásico americano, y particularmente del de comienzos de los 40 (además de permitir reconocer destacados rasgos del estilo de Tourneur). Sin embargo, también demuestran que se separa de este modelo en algunos aspectos. Y el principal de ellos es su *ambigüedad de sentido*. Se trata de un film que sugiere más que muestra y, lo que es más importante (pues aquella cualidad es más bien una señal de buen

³⁵ En principio, esta condición acuática de Alice no debe llevar a confundirla con una sirena, pues carece del carácter pérfido de estos seres. Aunque, ¿no pretende atrapar a Oliver con sus cantos de sirena, como cuando le expone su concepto del amor?

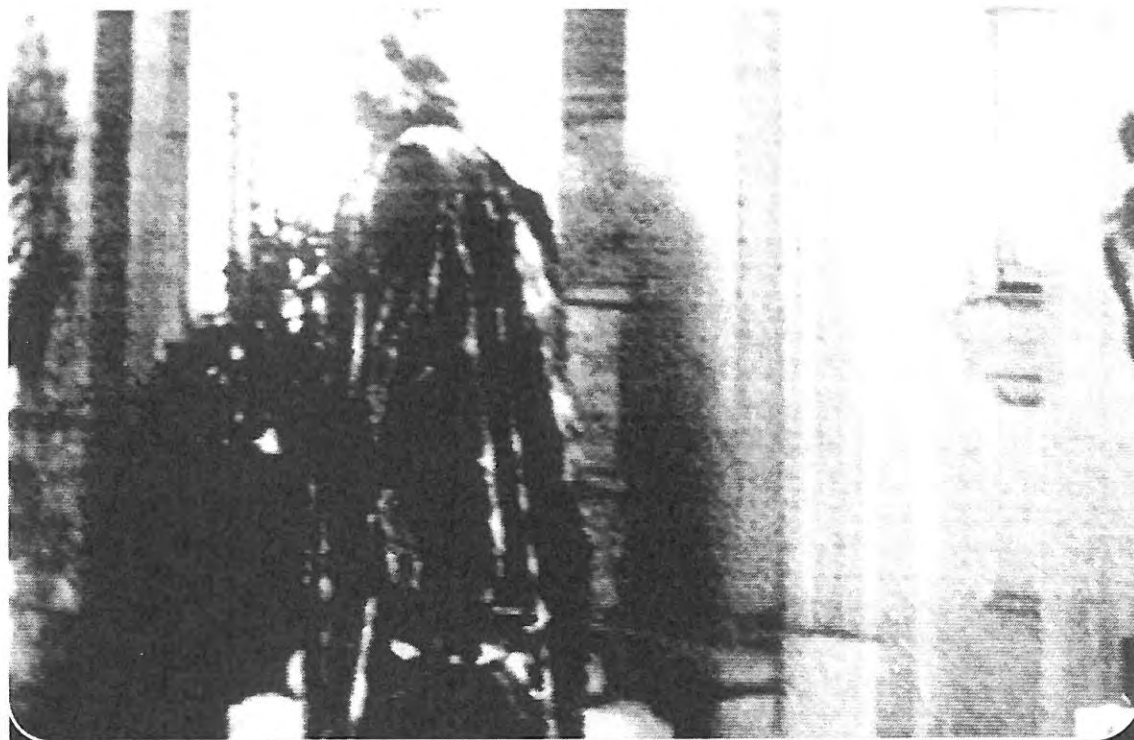
gusto por parte de un cine que suele detestar el exceso de mostración), que presenta pocas certezas absolutas y da vía libre a la imaginación. Cuando la película finaliza, no deja despejadas todas las dudas del espectador; su desenlace (aunque es evidente la muerte de Irena) no clarifica de manera completa los auténticos términos de la relación entre la chica serbia y la pantera (como tampoco se aclaran al acabar la secuencia): ¿es todo fruto de la locura de Irena? (aunque se aprecia la considerable influencia del psicoanálisis en el cine americano de los 40, la explicación del doctor no aparece como la única posible para el caso), ¿se convierte realmente en pantera?, ¿actúa como una pantera?, ¿las apariciones de la pantera son proyecciones de la mente de Irena, de sus miedos y deseos internos?...

Ambigüedad que cuestiona la tan comentada transparencia clásica, y que será (si bien entendida de otra manera) uno de los rasgos esenciales del cine moderno. Por ese camino (también explorado, aún con mayor intensidad, por el cine negro) terminaría en gran medida desembocando el *clasicismo* en la *modernidad*, a través de lo que algunos han dado en llamar *manierismo* cinematográfico. Por tanto, la película respeta en gran medida las normas imperantes, pero en el fondo termina separándose de ellas. Y, ¿no es esta ambigüedad, esta fluctuación entre normalidad y anormalidad, la mejor manera de expresar el auténtico tormento de Irena? Porque, como afirma Latorre, «Tourneur sabía bien que la certidumbre es gran enemiga del *fantastique*»³⁶.

³⁶ LATORRE, José María, *El cine fantástico*, Barcelona, Fabregat, 1987, pág. 155.



1. Mientras Alice entra en el club, llega el taxi de Irena (00' 13'')



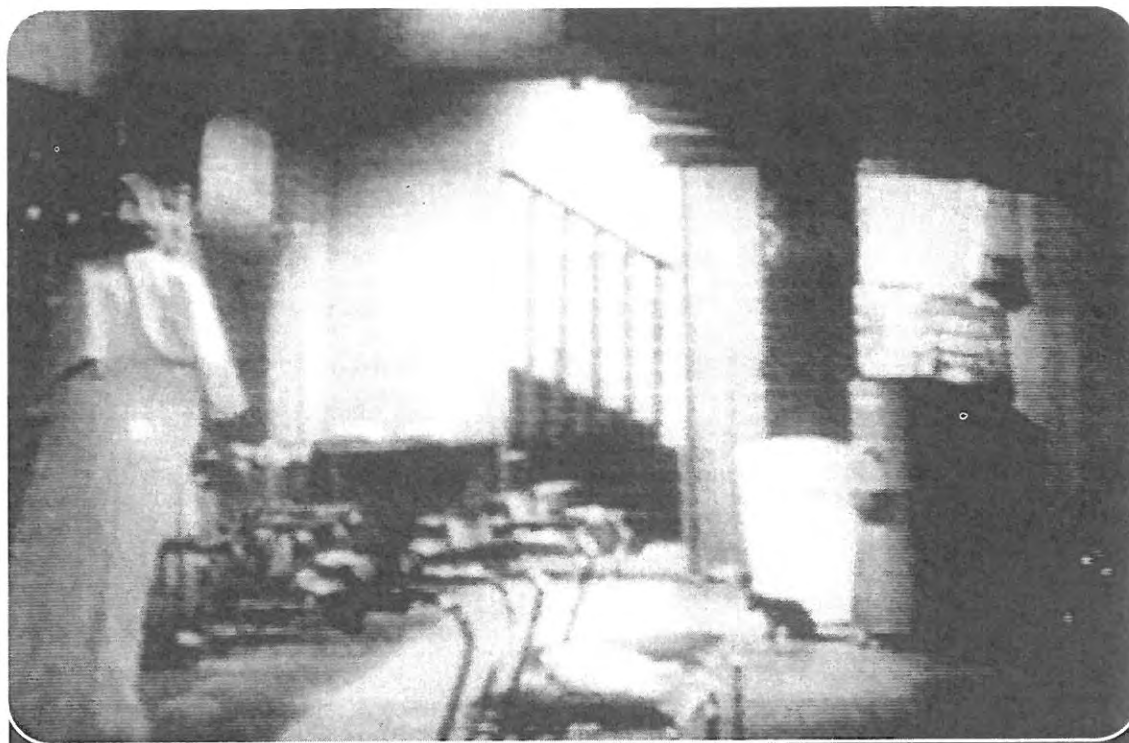
2. Irena espía a su rival (00' 23'')



3. «¡Oh, qué gatito más mono!» (00' 33'')



4. «¿Está aquí la Srta. Moore?» (00' 51'')



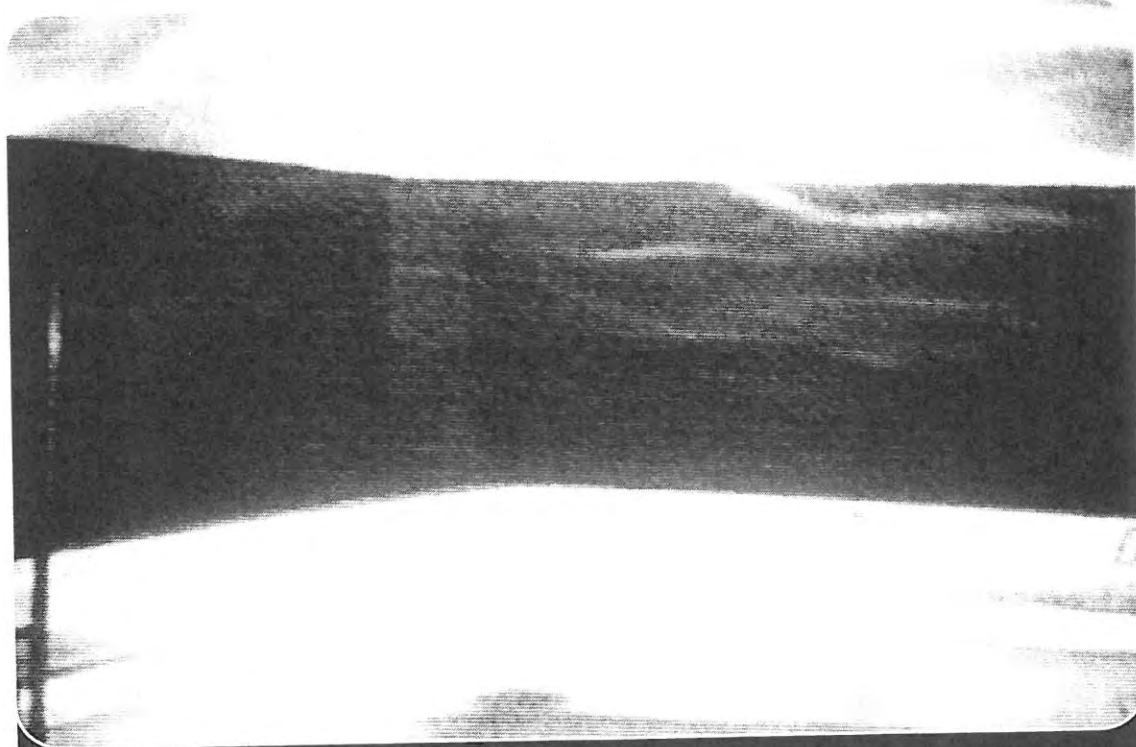
5. En el vestuario (01' 05'')



6. El gatito asustado (01' 09'')



7. La sombra de la pantera (01' 39'')



8. Reflejos (01' 54'')



9. Alice mira hacia arriba (02' 20'')



10. El techo (02' 20'')



11. «¡Los gritos vienen de la piscina!» (02' 50')



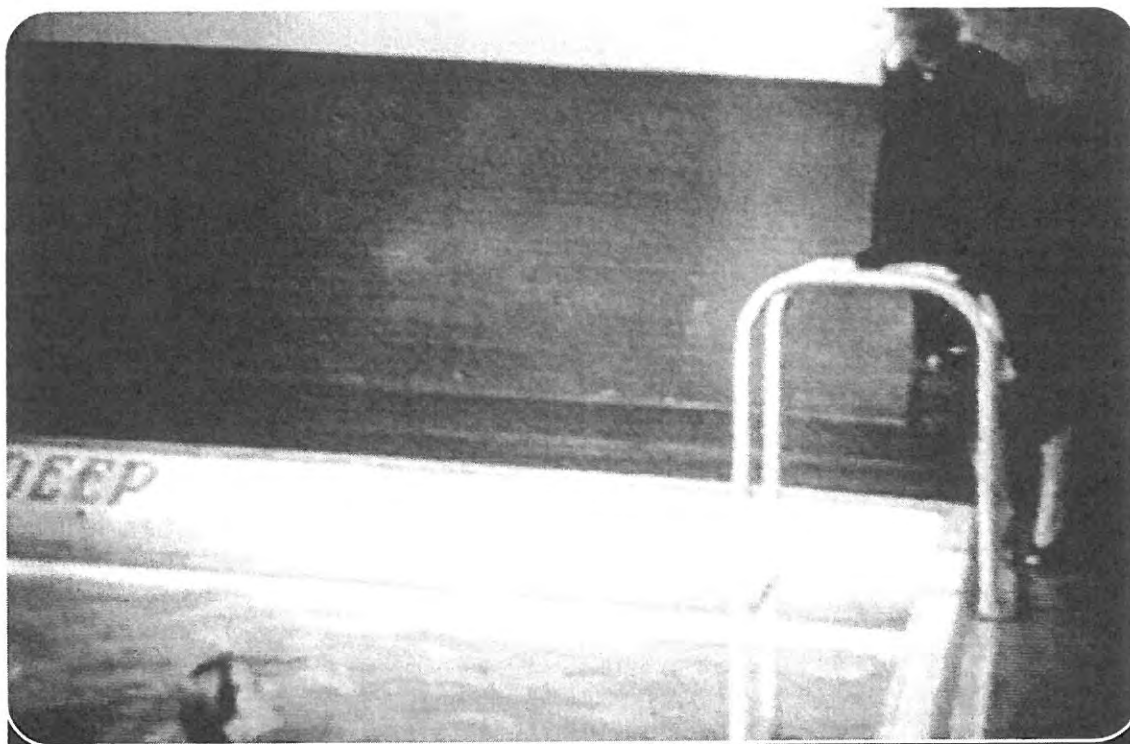
12. «¿Qué te ocurre, Alice?» (03' 05')



13. *Indefensa* (03' 07')



14. «¿Le ocurre algo, señorita?» (03' 13')



15. «Siento haberte asustado, Alice» (03' 31'')



16. El albornoz delator (04' 13'')