

William Wyler o el jansenista de la puesta en escena

■ Cuadernos de Cine Documental 14

■ Andre Bazin

I. EL REALISMO DE WYLER

Estudiar detalladamente la puesta en escena de Wyler, revela en cada una de sus películas muy visibles diferencias, tanto en el empleo de la cámara como en la calidad de la fotografía. Nada más opuesto a la plástica de **Lo mejor de nuestra vida**, que la de **The letter**. Cuando se evocan las escenas culminantes de los films de Wyler, se advierte que la materia dramática es muy variada y que los hallazgos de planificación que la valorizan tienen muy poca relación entre sí. Tanto si se trata de un vestido rojo de baile en **Jezebel**, como del diálogo durante la afeitada o la muerte de Herbert Marshall en **La loba**, o la muerte del sheriff en **The westerner**, o del travelling en la plantación al principio de **The letter**, o la escena del piloto inadaptado en **Lo mejor de nuestra vida**, no se encuentra ese gusto permanente por los mismos temas, como por ejemplo, las cabalgatas de John Ford, las peleas de Tay Garnett, los matrimonios o las persecuciones de René Clair. Ni decorados, ni paisajes preferidos. Cuanto más, puede constatare una predilección evidente por los guiones psicológicos con fondo social. Pero aunque Wyler ha llegado a ser un maestro en el tratamiento de este género de argumentos, tanto si han sido extraídos de una novela como **Jezebel** o de una pieza teatral como **La loba**, y si su obra deja en conjunto en nuestra memoria el gusto un poco áspero y austero de los análisis psicológicos, permanece también el recuerdo de unas imágenes suntuosamente elocuentes, de una belleza formal que exige contemplaciones retrospectivas. No

se puede definir el estilo de un director solo por su predilección por el análisis psicológico y el realismo social, tanto más cuanto que no se trata de asuntos originales. Y, sin embargo, creo que no es más difícil reconocer en algunos planos la firma de Wyler que la de John Ford, Fritz Lang o Alfred Hitchcock. También es cierto, por no citar más que estos nombres, que el realizador de **Lo mejor de nuestra vida** es de los que han hecho menos concesiones a las supercherías del «autor» a expensas del estilo. Mientras que Frank Capra, Ford y Lang han llegado a imitarse, Wyler no ha pecado nunca más que por debilidad. Le ha sucedido a veces el ser inferior a sí mismo; tampoco puede decirse que su buen gusto sea infalible, y en ocasiones se le advierte capaz de una sincera admiración por Henry Bernstein o sus equivalentes [Bernstein es un dramaturgo francés representante del «teatro de Boulevard»]; pero nadie podría sorprenderlo en flagrante delito de abuso de confianza en la forma. Existe un estilo y una manera John Ford. Wyler no tiene más que un estilo y por eso está al abrigo de la imitación, incluso de sí mismo. La imitación no podría materializarse de ninguna manera precisa, ni por alguna característica de la iluminación, ni por una angulación particular de la cámara. El único medio de imitar a Wyler sería abrazar esa especie de ética de la puesta en escena de la que **Lo mejor de nuestra vida** nos ofrece los más puros resultados. Wyler no puede tener imitadores; solamente discípulos. Si se intentara caracterizar la puesta en escena de

este film a partir de la forma, habría que dar una definición negativa. Todos los esfuerzos de la puesta en escena tienden a suprimirla; pero puede pensarse que en el límite extremo de este ascetismo, las estructuras dramáticas y los actores alcanzan un máximo de potencia y de claridad.

El sentido estético de esta ascesis aparecerá quizás más claramente si tomamos el ejemplo de **La loba**, porque en esa película se encuentra llevado hasta la paradoja. La obra de Lilian Hellman apenas ha sufrido con la adaptación: el film respeta el texto casi íntegramente. En estas condiciones se comprende que era difícil introducir esas escenas en exteriores que la mayor parte de los realizadores hubieran juzgado indispensables para inyectar un poco de «cine» en esta masa de teatro. La buena adaptación consiste generalmente en «transportar» con los medios propios del cine el máximo de lo que puede sustraerse a las imposiciones literarias y técnicas del teatro. Si les dijeran que Berthomieu, por ejemplo, acaba de llevar a la pantalla sin cambiar una línea, la última pieza de Henry Bernstein, empezaría a sentirse inquietos. Si el portavoz de esas malas noticias añadiera que las nueve décimas partes del film transcurren en el mismo decorado de salón, habitual en el teatro, pensarían que tienen todavía mucho por aprender sobre el cinismo de los fabricantes de teatro filmado. Pero si además añadiera que el film no tiene más que una decena de movimientos de cámara, que se limita a estar la mayor parte del tiempo fija, sin moverse frente a los actores, su opinión sería definitiva: ya no cabrían dudas. Pero precisamente con estos datos paradójicos, Wyler ha realizado una de las obras más puramente cinematográficas que se puede imaginar. Lo esencial se desarrolla en un único decorado, de

una neutralidad total: el salón de la planta baja de una amplia casa de estilo colonial. Al fondo, una escalera que lleva a las habitaciones del primer piso, la de Bette Davis, contigua a la de Herbert Marshall. No hay nada pintoresco que venga a singularizar con una nota realista este lugar dramático tan impersonal como las antecámaras de las tragedias clásicas. Los protagonistas tienen un pretexto verosímil pero convencional para enfrentarse cuando vienen del exterior, o cuando bajan de sus habitaciones. Tienen también la posibilidad de llegar tarde. La escalera en el fondo del salón juega exactamente el papel del practicable teatral: es un puro elemento de arquitectura dramática que sirve para situar a los personajes en el espacio vertical. Tomemos la escena clave del film: la muerte de Herbert Marshall, situada precisamente en este decorado. Su análisis revela claramente los secretos esenciales del estilo de Wyler.

Bette Davis está sentada en un segundo plano, mirando al público, y su cabeza se halla en el centro de la pantalla; una iluminación brutal marca la mancha blanca de su rostro muy maquillado. En un primer plano, también sentado, de tres cuartos de perfil, está Herbert Marshall. Las réplicas cortantes entre la mujer y el marido se suceden en el mismo plano; después viene la crisis cardíaca del marido que suplica a su mujer que vaya a buscarle sus gotas en la habitación. A partir de ese instante todo el interés dramático reside, como ya lo ha dicho Denis Marion, en la valoración de la inmovilidad de Bette Davis. Asistiremos a un asesinato por omisión. Marshall se ve obligado a levantarse e ir él mismo a buscar el medicamento. El esfuerzo lo matará cuando esté todavía en los primeros peldaños de la escalera que se ve al fondo.



En el teatro esta escena habría sido aparentemente construida de la misma manera. Un proyector hubiera podido iluminar a Bette Davis, y el espectador hubiera sentido el mismo horror por su inmovilidad criminal; la misma angustia siguiendo la marcha titubeante de su víctima. Pero a pesar de las apariencias, la puesta en escena de Wyler se sirve al máximo de los medios que le ofrecen la cámara y el encuadre. La situación de Bette Davis en el centro de la pantalla le confiere una posición privilegiada en la geometría dramática del espacio; toda la escena gravita alrededor de ella. Pero esta inmovilidad sobrecogedora solo alcanza su total evidencia gracias a la doble salida de Marshall fuera de campo, al comienzo saliendo a la derecha y luego, antes de comenzar a subir la escalera, saliendo a la izquierda. En lugar de seguirlo en este desplazamiento lateral, que hubiera sido el movimiento natural de un ojo menos inteligente, la cámara permanece imperturbablemente inmóvil. Cuando finalmente Marshall entra de nuevo en campo y comienza a subir la escalera, Wyler seguramente pidió a su operador Gregg Toland que la profundidad de campo no fuera mucha, para evitar que la caída de Marshall y su muerte pudieran ser claramente distinguidas por el espectador. Ese desenfoque aumenta nuestra sensación de inquietud, nos obliga a intentar distinguir, a lo lejos, como por encima del hombro de Bette Davis, que le da la espalda, el final de un drama cuyo protagonista casi se nos escapa. Resulta evidente no solo lo que el cine añade a los medios del teatro, sino que además, el máximo coeficiente cinematográfico coincide paradójicamente con el mínimo posible de puesta en escena. Nada podía multiplicar tanto la potencia dramática de esta escena como la inmovilidad absoluta de la cámara.



■ La loba. Esta secuencia se puede ver, aunque doblada, en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wt3uWbfMVTY>

Cualquier movimiento que un realizador menos avezado hubiera introducido en calidad de elemento cinematográfico, hubiera servido tan solo para rebajar el voltaje dramático. Aquí la cámara no está en el lugar de ningún espectador. Es ella, gracias al encuadre y a las coordenadas ideales de su geometría dramática, la que organiza la acción.

En la escuela secundaria, cuando estudiaba Minerología, recuerdo la impresión que me causaba la estructura de algunos caparazones fósiles. Mientras que el material calcáreo se depositaba en el animal vivo en delgadas capas paralelas a la superficie de las valvas, un lento trabajo de la materia había reagrupado las moléculas en finos cristales perpendi-

culares a la dirección inicial de las capas. Apparentemente la caparazón estaba intacta; se distinguía perfectamente la estratificación primitiva de la material calcárea; pero rompiéndola con el dedo, la fractura revelaba el engaño de unas formas completamente desmentidas por esta minúscula arquitectura interior. Pido disculpas por esta comparación, pero creo que ilustra perfectamente el invisible trabajo molecular de Wyler que afecta a las estructuras estéticas de la obra de Lillian Hellman, respetando siempre, con una fidelidad paradójica, sus apariencias teatrales.

En **Lo mejor de nuestra vida** los problemas se plantean de manera muy diferente. Se trataba prácticamente de un guión original. La novela en verso de Mac Kinlay Kanton, de la que Robert Sherwood ha sacado su guión, no ha sido ciertamente respetada como la obra de Lillian Hellman. La naturaleza del guión, su actualidad, su gravedad, su utilidad social pedían en primer lugar un escrúpulo meticuloso de exactitud casi documental. Samuel Goldwyn y Wyler han querido hacer una obra cívica además de artística. A través de una historia, novelada sin duda pero minuciosamente verosímil y ejemplar, se trataba de exponer con toda la amplitud y la sutileza necesaria uno de los problemas sociales más dolorosos de la posguerra americana. En cierto sentido **Lo mejor de nuestra vida** está todavía emparentada con esas producciones didácticas, con esa pedagogía de los servicios cinematográficos del ejército americano de los que Wyler acababa de salir. La guerra y la conciencia que hizo tomar sobre una cierta noción de la realidad, han influenciado, ya lo sabemos, al cine europeo; sus consecuencias han sido menos evidentes en Hollywood. Sin embargo muchos realizadores se han visto influenciados, y algo de la inundación, del

ciclón de realidades que se han desplegado en todo el mundo, ha podido traducirse en los Estados Unidos por una ética del realismo. «Hemos participado los tres [Capra, Stevens y Wyler] en la guerra, que ejerció sobre nosotros una influencia profunda. Sin esta experiencia no hubiera podido hacer mi película como la he hecho. Hemos aprendido a entender mejor el mundo. .. Sé que George Stevens no es el mismo después de haber visto los cadáveres de Dachau. Debimos constatar que Hollywood casi no refleja el tiempo y el mundo en el que vivimos.» Estas pocas líneas de Wyler aclaran suficientemente sus intenciones al realizar **Lo mejor de nuestra vida**.

Se sabe además el cuidado consagrado a la preparación del film más largo y sin duda más caro de toda su carrera. Sin embargo, si **Lo mejor de nuestra vida** no fuera más que un film de propaganda cívica, por más hábil, honesto y conmovedor que fuera, no merecería una atención prolongada. El guión de **Mrs. Miniver** no es, a fin de cuentas, inferior a este guión, pero ha sido hecho sin que Wyler se planteara ningún problema particular de estilo; el resultado es más bien decepcionante. Por el contrario en **Lo mejor de nuestra vida** el escrúpulo ético de la realidad ha encontrado su transcripción estética en la puesta en escena. No hay nada más absurdo que oponer, como se ha hecho frecuentemente a propósito del cine ruso o italiano, el «realismo» y el «esteticismo». No hay, en el verdadero sentido de la palabra, film más «estético» que **Paisá**, de la misma manera que la verdadera estética estaba en 1925 en **El acorazado Potemkin**. La realidad no es el arte, pero un arte «realista» es el que sabe crear una estética que integra la realidad. Gracias a Dios Wyler no se ha limitado a respetar la verdad psicológica y social del guión (en



lo que por lo demás no ha tenido un éxito completo) y a cuidar el trabajo de los actores. Ha intentado encontrar equivalentes estéticos para su puesta en escena. Procediendo de una manera concéntrica, citaría en primer lugar el realismo del decorado, construido con sus dimensiones reales y en su totalidad, completo es decir, con cuatro paredes (lo que supone una complicación suplementaria en filmación, ya que hace falta levantar paneles y falsas paredes para que pueda retroceder la cámara). Actores y actrices llevan exactamente los trajes que hubieran llevado en la realidad, y sus rostros no estaban más maquillados que en la realidad. Sin duda este detallismo casi supersticioso para dar veracidad a lo cotidiano, es particularmente insólito en Hollywood, pero su verdadera importancia no reside quizá tanto en las garantías materiales que dan al espectador, como en los cambios profundos que deben inevitablemente introducir en la puesta en escena: en la iluminación, en los ángulos de cámara, en el comportamiento de los actores. El realismo no queda definido porque se descuartice una res en medio de la escena, o se hacen árboles verdaderos (de acuerdo a las teorías de Antoine), [André Antoine, 1858–1943, hombre de teatro, actor, director.], sino por los medios de expresión que la materia real permite descubrir al artista. La tendencia «realista» existe en el cine desde Louis Lumière o incluso desde Marey y Muybridge. Y ha ido conociendo suertes diversas, pero las formas adoptadas solo pudieron sobrevivir en la medida de la invención (o descubrimiento estético (consciente o no, calculada o ingenua) que implicaban. No existe «el realismo» sino «los realismos». Cada época busca el suyo, es decir, la técnica y la estética que mejor pueden captar, retener y restituir lo que se quiere cap-

tar de la realidad. En la pantalla la técnica juega naturalmente un papel mucho más importante que en la novela, por ejemplo, ya que el lenguaje escrito es prácticamente estable, mientras que la imagen cinematográfica se ha modificado profundamente desde sus orígenes. La película pancromática, el sonido y el color han constituido verdaderas transformaciones de la imagen. La sintaxis que organizaba este vocabulario también ha padecido revoluciones. A la construcción por el montaje, que corresponde sobre todo a la época muda, sucede hoy casi totalmente la lógica de la planificación. Estos cambios pueden deberse en buena parte a la moda, que existe en el cine como en todas partes, pero todos los que tienen una importancia real y que enriquecen el patrimonio cinematográfico, están en estrecha relación con la técnica, que constituye su infraestructura.

PROFUNDIDAD DE CAMPO Y REALIDAD

Hacer cosas verdaderas, mostrar la realidad, toda la realidad, nada más que la realidad, es quizá una honorable intención. Pero dicho en esos términos, no va más allá del plano moral. En el cine solo se puede hablar de una *representación* de la realidad. El problema estético comienza con los medios de esta representación. Un niño muerto en primer plano no es lo mismo que un niño muerto en plano general, ni lo mismo que un niño muerto en color. Nuestro ojo, efectivamente, y por consiguiente nuestra conciencia, tienen una manera de ver un niño muerto en la realidad, que no es el de la cámara, que sitúa la imagen en el rectángulo de la pantalla. El «realismo» no consiste solo en mostrarnos un cadáver, sino dárnoslo en tales condiciones que respeten ciertos datos fisiológi-



cos mentales de la percepción natural, o más exactamente, en saber encontrar sus equivalentes. La planificación clásica, que analiza la escena dividiéndola en elementos más simples (la mano sobre el teléfono o el picaporte que gira lentamente) corresponde implícitamente a un cierto proceso mental natural que nos hace admitir la continuidad de los planos sin que tengamos conciencia de lo arbitrario de su técnica.

En la realidad, en efecto, nuestro ojo se acomoda espacialmente como el objetivo, en el punto importante del acontecimiento que nos interesa; procede por investigaciones sucesivas; introduce una especie de temporalización de segundo grado, cuando analiza el espacio de una realidad que evoluciona ella misma en el tiempo.

Los primeros objetivos cinematográficos admitían muy pocas variaciones; su óptica daba de manera espontánea una gran profundidad de campo que convenía a la planificación, o más bien a la casi ausencia de planificación en los films de la época. A nadie se le ocurría entonces dividir una escena en 25 planos y estructurarla de acuerdo a los desplazamientos del actor. Los perfeccionamientos de la óptica están en estrecha con la historia de la planificación, siendo a la vez su causa y su consecuencia.

Para replantear la cuestión, como Jean Renoir lo ha hecho desde 1936, y más tarde Orson Welles, hacía falta haber descubierto todo lo que la planificación analítica encerraba de ilusión en su aparente realismo psicológico. Si es cierto que nuestro ojo cambia constantemente de plano ante el impulso del interés o de la atención, esta acomodación mental y fisiológica se efectúa *a posteriori*. El acontecimiento existe constantemente en su integridad, se nos presenta constantemente, como íntegro. Somos nosotros

quienes decidimos elegir tal o cual aspecto, elegir esto antes que aquello, según las exigencias de la acción, del sentimiento o de la reflexión; pero otra persona elegiría de manera distinta. En cualquier caso, somos *libres* de hacer nuestra puesta en escena: otra planificación es siempre posible y capaz de modificar radicalmente el aspecto subjetivo de la realidad. Ahora bien, el director que planifica por nosotros, realiza la discriminación que nos corresponde hacer a nosotros en la vida real. Aceptamos inconscientemente su análisis porque está de acuerdo con la ley de la atención; pero nos priva de un privilegio no menos psicológicamente fundado, que abandonamos sin darnos cuenta: la libertad, al menos virtual, de modificar en cada instante nuestro sistema de planificación. Las consecuencias psicológicas y estéticas de todo esto tienen su importancia. Esta técnica tiende [Digo solamente «tiende» porque es también posible utilizar esta técnica de tal manera que compense la mutilación psicológica implica en su principio. Hitchcock, por ejemplo, sugiere excelentemente la ambigüedad de un suceso a pesar de descomponerlo en una sucesión de planos próximos.] a excluir en particular la ambigüedad inmanente a la realidad. «Subjetiviza» extraordinariamente el acontecimiento, ya que cada fragmento responde a una toma de postura del director. No implica tan solo una elección dramática, afectiva o moral, sino, de manera más profunda, una toma de posición sobre la realidad en cuanto tal. Sería sin duda excesivo resucitar la *discusión sobre los universales* a propósito de William Wyler. Si el nominalismo y el realismo tienen su correspondencia cinematográfica, no se definen solo en función de una técnica de la filmación y de la planificación; pero no parece que pueda considerarse simple casualidad el

que Jean Renoir, André Malraux, Orson Welles, Rossellini y el William Wyler de **Lo mejor de nuestra vida** se reencuentren en el empleo frecuente de la profundidad de campo o, por lo menos, en la puesta en escena «simultánea» no es un azar si, de 1938 a 1946, sus nombres jalonan todo lo que realmente cuenta en el realismo cinematográfico, el cual procede de una estética de la realidad.

Gracias a la profundidad de campo que puede venir a completar la interpretación simultánea de los actores, el espectador tiene la posibilidad de hacer, él mismo, la operación final de la planificación. Cito a Wyler: «Tuve largas conversaciones con mi operador Gregg Toland. Decidimos buscar un realismo lo más simple posible. La capacidad que tiene Gregg Toland para pasar sin dificultad de un plano del decorado a otro, me permitió desarrollar mi propia técnica de la planificación. Así puedo seguir una acción evitando el cambio de plano. La continuidad que se consigue así, hace que las tomas sean más vivas; más interesantes para el espectador que estudia cada personaje *a su gusto*, y que hace él mismo sus propios cortes».

Los términos empleados por Wyler ponen de manifiesto que perseguía una intención sensiblemente diferente de la de Orson Welles o Renoir. Este último utilizaba la puesta en escena simultánea y lateral, sobre todo para hacer más sensible la interferencia de las intrigas, como se muestra nítidamente en la fiesta del castillo de **La regla del juego**.

[En **La regla del juego**, Renoir se sirve en realidad más de la simultaneidad de unas acciones llevadas frontalmente en un mismo plano, que de la profundidad de campo. Pero el fin y los efectos son los mismo. Se trata en cierta manera de una profundidad de campo lateral. Se puede hacer notar aquí una paradoja psicológi-

ca: la profundidad de campo del objetivo permite la proyección sobre el plano de un paralelepípedo de realidad uniformemente en foco. Sin duda esta nitidez parece en principio ser la misma de la realidad: una silla no se hace borrosa porque no acomodemos nuestra visión sobre ella: es por tanto justo que aparezca en foco en la pantalla. Pero la escena real tiene tres dimensiones; nos sería psicológicamente imposible ver simultáneamente en foco el vaso del veneno en primer plano, en la mesa de luz de Susan Alexander Kane, y la puerta de la habitación al fondo de la perspectiva. En realidad nos veríamos obligados a modificar la acomodación de nuestro cristalino como lo hace Henri Calef en la escena del Concejo Municipal de **Jericho** (Francia, 1946). De manera que podría sostenerse que el realismo de la representación está del mismo lado que la planificación analítica. Pero sería desconocer el factor mental, más importante aquí que el factor psicológico de la percepción. A pesar de la movilidad de nuestra atención, captamos la escena de manera continua.

Además la acomodación del ojo y los «cambios de plano» resultantes, son tan rápidos que equivalen, por una especie de adición inconsciente, a la reconstrucción de una imagen mental íntegra; un poco como el barrido, en la pantalla fluorescente por el pincel catódico, lo que da al espectador de la televisión la ilusión de una imagen continua y constante.

Puede añadirse que el espectador en el cine, estando constantemente pendiente de la pantalla, y captando por eso mismo, obligatoria y constantemente el hecho en toda su nitidez, *sin tener el recurso* de uir psicológicamente, mirando de más o menos cerca, se encuentra también obligatoriamente con que la continuidad del acontecimiento (su unidad ontológi-

ca, antes incluso que dramática) se le hace sensible. Esto quiere decir que el módico truco implicado en esa imagen cinematográfica uniformemente en foco, no es contraria al realismo, sino que lo refuerza, lo confirma y es fiel a su esencia de ambigüedad. Concreta físicamente la afirmación metafísica de que toda la realidad está *en el mismo plano*. El leve esfuerzo físico de acomodación disimula muchas veces, en la percepción, la operación mental que le corresponde y que es la única que cuenta. En el cine, por el contrario, como en esos retratos del *quattrocento*, donde el paisaje resulta tan nítido como los rostros, el espíritu no puede escapar a la pureza de su acto de elección, los reflejos quedan destruidos y la atención es devuelta a la responsabilidad de la conciencia.]

Orson Welles busca tanto una suerte de objetivismo tiránico a la Dos Passos, como una especie de estiramiento sistemático de la realidad en profundidad, como si estuviera dibujada en una banda elástica que primero se pone tirante para darnos miedo, y que luego se suelta en plena cara. Las perspectivas huidizas y los contrapicados de Orson Welles son esa banda elástica bien tirante. No es eso lo que pretende Wyler. Hay que entender que se trata siempre de integrar en la planificación y en la imagen el máximo de realidad; hacer total y simultáneamente presentes el decorado y los actores de manera que la acción no sea nunca una sustracción. Pero esta presencia constante de toda la escena en la imagen conduce aquí a la neutralidad más perfecta. El sadismo de Orson Welles y la inquietud irónica de Renoir no tienen lugar en **Lo mejor de nuestra vida**. No se trata de provocar al espectador, captando su atención para desconcertarlo. Wyler pretende solo permitirle: 1º: verlo todo, 2º: elegir lo que quiere ver «a su gusto». Es un acto de leal-

tad en relación con el espectador, una voluntad de honestidad dramática. Todas las cartas están sobre la mesa. Parece, en efecto, al ver este film, que la planificación habitual hubiera tenido aquí algo de indecente, una especie de juego de prestidigitación: «Miren aquí» nos habría dicho la cámara, «ahora, aquí». Pero ¿entre un plano y otro?

La frecuencia de planos generales y la perfecta nitidez de los planos lejanos, contribuyen enormemente a tranquilizar al espectador y a dejarle la posibilidad de observar y de elegir e, incluso, el tiempo de formarse una opinión, gracias a la longitud de los planos. La profundidad de campo en William Wyler quiere ser liberal y democrática como la conciencia del espectador americano y como los héroes del film.

II. EL ESTILO SIN ESTILO

Considerada en relación al relato, la profundidad de campo de Wyler es poco más o menos el equivalente cinematográfico de lo que André Gide y Martin du Gard afirman ser el ideal en la novela: la perfecta neutralidad y transparencia del estilo que no debe interponer ninguna coloración, ningún índice de refracción entre el espíritu del lector y la historia.

De acuerdo con Wyler, Gregg Toland ha empleado aquí una técnica sensiblemente diferente a la que empleó en **El ciudadano**. [Por eminente e incontestable que sea el mérito de Gregg Toland, es interesante hacer notar aquí que una serie de diferencias en la utilización de la profundidad de campo hacen que el film de Wyler sea de un estilo muy diferente al de Orson Welles. Esta aclaración honra a la vez a los dos realizadores y al fotógrafo.] En primer lugar en la iluminación: Orson Welles buscaba luces contrasta-



das, violentas y matizadas a la vez, grandes masas de claroscuro heridas por haces de luz, con los que jugaba sabiamente en relación con los actores. Wyler ha pedido a Gregg Toland una iluminación lo más neutra posible, una iluminación no ya estética, incluso ni siquiera dramática; simplemente una luz honesta que ilumine suficientemente al actor y el decorado que lo rodea. Pero es en la diferencia de los objetivos utilizados donde mejor se advierte la oposición de las dos técnicas. El gran angular de **El ciudadano** deformaba las perspectivas, y Orson Welles utilizaba las líneas de fuga del decorado. Los de **Lo mejor de nuestra vida**, más conformes a la geometría de una visión normal, tienden más bien, a causa de que frecuentemente son teleobjetivos, a aplastar la escena, es decir a extenderla sobre la superficie de la pantalla. Wyler no utiliza ciertos recursos de la puesta en escena, para respetar mejor la realidad. Parece por lo demás que esta exigencia ha complicado la tarea de Gregg Toland; privado de los recursos de la óptica, se ha visto obligado a utilizar diafragmas muy cerrados, mucho más de lo que nunca había utilizado. Decorados, trajes, iluminación y sobre todo fotografía, todo tiende a la neutralidad. Parece que esta puesta en escena se define, al menos en los elementos que hemos visto, por su ausencia.

Los esfuerzos de Wyler buscan, de forma sistemática, obtener un universo cinematográfico no solo rigurosamente conforme a la realidad, sino lo menos modificado que se pueda por la óptica de la cámara. Con estas paradójicas proezas técnicas como el rodaje en decorados de dimensiones reales y la utilización de un diafragma cerrado, Wyler, finalmente, obtiene en la pantalla la sección de un paralelepípedo que respeta en lo posible, hasta en los restos inevitables de las

convenciones impuestas por el cine, el espectáculo que un ojo podría ver a través de un agujero de las mismas dimensiones del marco de la fotografía.

[Puede compararse el almacén caleidoscópico de **Se escapó la suerte** (Jacques Becker, 1947), con el almacén de **Lo mejor de nuestra vida**, en el que se pueden siempre distinguirse todos los objetos en venta, sus precios, las etiquetas, y todos los clientes, hasta el guardián, lejano, en la cabina vidriada.]

Toda esta búsqueda tenía que provocar también una modificación en la planificación. De entrada, por razones técnicas bastante evidentes, la cantidad de planos en una película disminuye en función de su realismo. Es sabido que los films sonoros tienen menos planos que los mudos. El color, a su vez, disminuye el número, y Roger Leenhardt, utilizando una hipótesis de Georges Neveux, ha podido aventurar, con cierta verosimilitud, que la planificación del film en relieve coincidiría naturalmente con el número de las escenas de los drama de Shakespeare: unas cincuenta. Se comprende en efecto que cuanto más tiende la imagen a identificarse con la realidad, más complejo se hace el problema psicotécnico de los *raccords*. Ya el sonido había complicado el montaje y ahora el uso de la profundidad de campo hace que cada cambio de toma, sea una proeza técnica. En este sentido hay que entender el homenaje de Wyler a su fotógrafo. Su talento no reside tanto en un conocimiento profundo de las posibilidades del negativo, sino, por encima de todo, y aún más que en la construcción del encuadre, en el movimiento sin errores del paso de una toma a otra: no solo dentro de la escasa zona de foco de las tomas habituales, sino en la utilización de la masa del decorado, de la luz y de los actores, dentro de un campo limitado.



[Vemos que si **Lo mejor de nuestra vida**, en cierto sentido, es un film de fotógrafo, lo es por razones muy diferentes, a las que se argumentaron para premiar a un fotógrafo como Gabriel Figueroa en cuatro festivales internacionales, cuyos jurados se cubrieron así de ridículo.]

Pero el determinismo de esta técnica servía perfectamente a las intenciones de Wyler. La planificación de una escena en tomas cortas es una operación necesariamente artificial. El mismo cálculo estético que le hacía elegir la profundidad de campo en cada toma, tenía que llevarlo a reducir al mínimo necesario para la claridad del relato, el número de plano. De hecho **Lo mejor de nuestra vida** no tiene más de 190 tomas por hora, es decir, unos 500 planos para un film de dos horas y cuarenta minutos. Recordemos que los films modernos suelen tener un promedio de 300 o 400 planos por hora, más o menos el doble, y creo recordar que **Se escapó la suerte** —que representa probablemente la técnica opuesta— contaba con casi 1.200 para una hora y cincuenta minutos de proyección. Los planos de más de dos minutos no son raros en **Lo mejor de nuestra vida**, sin que ni siquiera una breve panorámica venga a atenuar su estatismo. En realidad, no queda ningún rastro de los recursos del montaje en una puesta en escena de este tipo. La planificación misma, en tanto que estética de la relación entre tomas sucesivas, queda singularmente reducida: el plano y la secuencia tienden a identificarse. Muchas escenas de **Lo mejor de nuestra vida** se confunden con la unidad dramática shakesperiana y están tratadas en un solo y único plano fijo. También aquí, la comparación con los films de Orson Welles aclara con toda nitidez sus distintas intenciones estéticas, aunque fundadas en técnicas parcialmente

comparables. La profundidad de campo debe igualmente conducir al autor de **El ciudadano**, por la misma lógica del realismo, a identificar el plano con la secuencia. Recuérdese, por ejemplo, la tentativa de suicidio de Susan, la ruptura entre Kane y Joseph Cotten, y en **Soberbia**, la admirable conversación en el coche, con ese interminable *travelling* que, se ve, no utiliza ninguna transparencia, o incluso la escena de la cocina donde el joven George come glotonamente una torta de frutilla con crema. Pero Welles los utiliza de maneras muy diferentes. Los planos secuencia corresponden en su estética a una cierta cristalización de la realidad, a la que se oponen otras diferentes, otros «cristales» como el noticiero de *News of the march*, y sobre todo, la abstracción temporal de las series de sobreimpresiones que resumen largos fragmentos de narración. El ritmo y la estructura misma de los hechos narrados resultan modificados por la dialéctica del relato de Orson Welles. Para Wyler no hay nada de todo eso. La estética de la planificación permanece constante, los procedimientos del relato solo tienden a asegurarse un máximo de claridad y, a través de esa claridad, de eficacia dramática.

Al llegar a este punto de nuestro análisis, el lector se pregunta quizá dónde se refugia la puesta en escena de **Lo mejor de nuestra vida**. Es cierto que todo nuestro análisis se ha esforzado, hasta ahora, en demostrar su ausencia. Pero antes de abordar los aspectos positivos de una técnica tan paradójica, quisiera todavía evitar un malentendido. Si Wyler ha buscado sistemáticamente, y a veces al precio de resolver dificultades técnicas hasta entonces insuperables, un universo dramático perfectamente neutro, sería ingenuo confundir esta neutralidad con una ausencia de arte. De la misma manera que el respeto de



las formas teatrales en la adaptación de **La loba** escondía sutiles transmutaciones estéticas, la conquista laboriosa y sabia de la neutralidad implica aquí una múltiple neutralización previa de las habituales convenciones cinematográficas. Aunque se trate de convenciones técnicas casi insalvables (que entrañan, casi inevitablemente, ciertas convenciones estéticas) o de procedimientos de planificación impuestos por la moda, hacía falta una buena dosis de valor y de imaginación para no servirse de ellas. Es habitual que se elogie a un escritor por la concisión de su estilo, y se admira a Stendhal por escribir como el Código Civil, sin sospechar ninguna pereza intelectual. Comparaba antes la preocupación de Wyler con Gide y Roger Martin du Gard, definiendo el estilo ideal de la novela. Es también cierto que toda esta ascesis preliminar solo adquiere sentido y valor a partir de las creaciones que autorizan su utilización, y de las que paradójicamente constituyen su terreno específico. Es esto lo que nos queda todavía por demostrar. Wyler no ha ocultado, en el largo artículo citado, la confianza que tenía en Gregg Toland para el aspecto técnico de la filmación. Me lo ha confirmado después, personalmente, y no es difícil creerlo si se examinan con atención los planos del film. Estas condiciones de trabajo, excepcionales en un estudio francés, se explican sin duda, por el hecho de que Gregg Toland ya había filmado seis películas con Wyler, y que existía una confianza mutua, Pero se puede también pensar, que el trabajo del fotógrafo, ante esta planificación «neutra» consiste esencialmente en saber crear y mantener la neutralidad en el campo de la acción. Más que al director corresponde al fotógrafo apreciar el límite a partir del cual un plano fijo se transforma en algo sensible, ad-

quiriría un sabor como de un aceite rancio, y transformaría la neutralidad en algo alargado. La fragmentación en planos se limita a controlar el equilibrio lógico y psicológico de las tomas, respetando una medida más fácil de apreciar en la filmación que en el guión-Wyler, seguro del criterio de su fotógrafo, y sobre la base del acuerdo mutuo en el plano artístico, no escribió ningún técnico. El film se realizó a partir de un guión literario y cada toma debía encontrar en filmación su resolución técnica. El trabajo preparatorio antes de la filmación de cada toma fue muy largo, pero sin tener como referencia a la cámara. La puesta en escena propiamente dicha de Wyler estaba completamente centrada en el actor. El espacio limitado por los bordes del cuadro, había sido previamente liberado de todo interés propio, para permitir mejor el dibujo del espectro dramático, polarizado por los actores. Casi todos los planos de Wyler están contruidos como una ecuación, o quizá mejor dicho, según una mecánica dramática en el que el paralelogramo de fuerzas puede casi dibujarse con líneas geométricas. Esto no es sin duda un descubrimiento original, y todo director digno de ese nombre organiza la colocación de los actores en las coordenadas de la pantalla, según unas leyes oscuras pero cuya percepción espontánea forma parte de su talento. Todo el mundo sabe, por ejemplo, que el personaje que domina debe estar más alto en el cuadro que el actor dominado. Pero, además de que Wyler sabe dar a sus construcciones implícitas una claridad y una fuerza excepcionales, su originalidad reside en el descubrimiento de algunas leyes que le son propias; y sobre todo aquí, en la utilización de la profundidad de campo como coordenada suplementaria. El análisis ya esbozado a propósito de la muerte de Marshall en **La loba**,



■ Lo mejor de nuestra vida

revela claramente cómo Wyler sabe hacer girar una escena entera sobre un actor. Bette Davis, inmóvil en el centro, y alrededor de ella, la mancha sinuosa de Marshall, móvil, cuyo desplazamiento fuera del primer plano arrastra con él todo el espectro dramático, con la tensión creada por la doble desaparición lateral y su reaparición en la escalera. Vemos así cómo Wyler usa la profundidad de campo. En **Lo mejor de nuestra vida** había utilizado una gran profundidad de campo, todo estaba en foco; pero no era lo mismo en **La loba**. Prefirió que Gregg Toland diera cierto desenfoco en el personaje de Marshall, al fondo, en la escalera, con el fin de que el espectador siente una inquietud suplementaria, y deseara apartar a Bette

Davis, inmóvil, en primer plano, para ver mejor. La evolución dramática de este plano sigue al diálogo y la acción propiamente dicha, pero su expresión cinematográfica le superpone una evolución dramática propia; una especie de segunda acción que sería la historia misma del plano a partir del momento en que Marshall se levanta, hasta su caída en la escalera.

Encontramos, en **Lo mejor de nuestra vida**, una construcción dramática sobre tres personajes: la escena de la ruptura entre Dana Andrews y Teresa Wright. El escenario es un bar: Fredric March acaba de convencer a su camarada para que rompa con su hija y lo anima para que vaya inmediatamente a telefonarla. Dana Andrews se levanta y se dirige hacia la cabina telefónica cerca de la puerta, en el otro extremo de la sala. Fredric March se recuesta en el piano en primer plano, y finge interesarse en los ejercicios musicales del sargento enfermo que aprende a tocar con sus prótesis. El plano incluye el teclado del piano, a Fredric March en plano americano, y al fondo, muy pequeño, permite distinguir perfectamente, a Dana Andrews en la cabina telefónica. El plano está construido sobre los polos dramáticos y gres personajes. La acción del plano de adelante es secundaria, aunque lo bastante interesante e insólita como para requerir nuestra atención, y aún más cuando ocupa en la pantalla un lugar y una superficie privilegiadas. La acción verdadera, por el contrario, la que en ese momento preciso constituye el eje decisivo de la acción, se desarrolla casi clandestinamente, en un pequeño rectángulo en el fondo de la sala, en el ángulo izquierdo de la pantalla.

El trazo de unión entre estas dos zonas dramáticas está constituido por Fredric March, el único, con el



espectador, que sabe lo que está sucediendo en la cabina telefónica y que está también interesado, según la lógica de la escena, por las proezas de su camarada enfermo. De cuando en cuando, Fredric March vuelve levemente la cabeza y su mirada, atravesando en diagonal la pantalla, escruta con inquietud los gestos de Dana Andrews. Este, finalmente, cuelga, y sin volverse, desaparece bruscamente en la calle. Si reducimos la acción real a sus elementos, vemos que en el fono no está constituida más que por la llamada telefónica de Dana Andrews. De una manera inmediata, solo nos interesa esta conversación telefónica. El único actor cuyo rostro quisiéramos ver en primer plano, es precisamente el que no podemos distinguir con claridad, por la distancia y por el vidrio de la cabina. En cuanto a sus palabras, es lógico que no se oigan. El verdadero drama se desarrolla a lo lejos, en una especie de pequeño acuario que solo permite ver los gestos banales en un teléfono público. La profundidad de campo es utilizada con los mismos fines que, de manera inversa, habían hecho recurrir a Wyler al desenfocar en la muerte de Marshall; pero el aumento de la distancia, es aquí suficiente para que las leyes de la perspectiva produzcan el mismo efecto que el desenfocar.

La idea de la cabina en el fondo de la sala y el obligar al espectador a imaginarse lo que allí está pasando, es decir, participar en la inquietud de Fredric March era ya un hallazgo de puesta en escena, pero Wyler entendió perfectamente que solo, destruiría el equilibrio espacial y temporal de la toma. Hacía falta, a su vez, contrastarla y reforzarla. De ahí la idea de una acción de diversión, en un primer plano, secundaria en sí misma, pero cuya valorización plástica estaría en relación inversa con su importancia dramática. Ac-

ción secundaria, pero no insignificante, y que el espectador no puede ignorar, porque también le interesa la suerte del marino inválido, y no se ve todos los días a alguien tocando el piano con unas prótesis. Obligado a esperar, sin ver bien, a que el héroe haya terminado de telefonar, el espectador se ve obligado, además, a dividir su atención entre las prótesis y el teléfono. De esta manera Wyler mata dos pájaros de un tiro: la diversión del piano le permite, por de pronto, hacer durar el tiempo necesario un plano que hubiera resultado interminable y forzosamente monótono; pero es sobre todo la introducción de este polo de acción parásita lo que organiza dramáticamente la escena y la construye. A la acción real se superpone la acción propia de la puesta en escena que consiste en dividir, contra su voluntad, la atención del espectador y dirigirla hacia donde hace falta, y el tiempo que hace falta, y hacerla así participar por su cuenta en el drama querido por el director.

Para más precisión, señalaría que esta toma está cortada dos veces por un primer plano de Fredrick March mirando hacia la cabina. Wyler teme sin duda que el espectador se interese demasiado por los ejercicios en el piano y descuide poco a poco la acción del fondo. Y por eso ha hecho prudentemente algunos planos, aislando completamente la acción principal: la línea dramática Fredric March-Dana Andrews. El montaje revela, sin duda, que dos planos intercalados eran suficientes para reavivar la atención desfalleciente de los espectadores. Tanta prudencia es, por lo demás, muy característica de la técnica de Wyler. Orson Welles se la hubiera arreglado para que el mismo alejamiento de la cabina la hubiera valorizado, y el plano hubiera durado todo lo que hiciera falta. Y es que para Orson Welles, la profundidad de



campo tiene, en sí misma, un fin estético; para Wyler está subordinada a las exigencias dramáticas de la puesta en escena y muy especialmente a la claridad de la narración. Los dos planos intercalados por Wyler son algo así como escribir con un trazo grueso: equivalen a un énfasis, a una insistencia.

A Wyler le gusta de manera particular construir su puesta en escena sobre la tensión creada en el plano por la coexistencia de dos acciones de importancia desigual. Esto puede también verse en la última secuencia del film.

Los personajes agrupados a la derecha constituyen aparentemente el principal polo dramático, ya que todo el mundo se ha reunido en esta habitación, para el matrimonio de la pareja de la izquierda. En realidad, como esta acción es algo que ya sabemos, y que, en cierta manera, está virtualmente terminada, el interés del espectador se dirige hacia Teresa Wright (de vestido claro, a la izquierda) y sobre todo Dana Andrews, en primer plano, quienes se encuentran por primera vez después de la ruptura. Durante todo la secuencia de la boda, Wyler maneja a sus actores con una consumada habilidad para extraer poco a poco de la muchedumbre a los dos protagonistas, que, como el espectador advierte, no hacen más que pensar el uno en el otro.

Entonces los dos polos, Dana Andrews–Teresa Wright, no se han reunido todavía, pero la imagen hace aparecer claramente su relación. El vestido claro de Tersa Wright dibuja, un quiebre dramático que corta la imagen en dos, separando la acción en sus dos elementos. Solos en medio de la muchedumbre, los dos enamorados quedan plástica y lógicamente separados en la parte izquierda de la pantalla.

Se puede advertir además en esta imagen la impor-

tancia de la dirección de miradas. Estas siempre constituyen en Wyler el esqueleto de la puesta en escena. A la mirada real de los actores, habría que añadir la mirada virtual de la cámara que se identifica con la nuestra. Wyler sabe magistralmente hacerla sensible. Jean Mitry ha hecho notar, en **Jezebel**, el contrapicado que coloca el objetivo sensiblemente en la prolongación de la mirada de Bette Davis, advirtiendo el bastón que Henry Fonda tiene en la mano con intención de utilizarlo. Seguimos así mucho mejor la mirada del personaje que si, utilizando una planificación banal, nos enseñara el bastón en picado, tal como ella lo ve. Una variante del mismo principio: en **La loba**, para hacernos comprende el pensamiento del personaje que advierte el pequeño cofre de acero donde estaban guardados los títulos robados, y cuya ausencia va a revelar la estaba, Wyler ha colocado el cofre en primer plano, con la cámara a la altura de hombre, pero simétrica en relación a la mirada del personaje. No es entonces directamente que nuestra mirada encuentra la del personaje a través del objeto, sino que como en un juego de espejos, el ángulo de incidencia de nuestra propia mirada sobre el cofre es en cierta manera igual al ángulo de reflexión que nos devuelve a los ojos del actor. En todos los casos Wyler conduce nuestra visión mental según las leyes rigurosas de una invisible óptica dramática.

Bastaría fijar estas miradas con un trazo sobre la imagen para hacer aparecer, tan claramente como las limaduras de hierro lo hacen con el espectro del imán, las corrientes dramáticas que atraviesan la pantalla.

En **Lo mejor de nuestra vida** llega aun despojamiento casi abstracto. Todos los puntos de articulación dramática son de tal sensibilidad que un desplaza-





Lo mejor de nuestra vida (1946) ■

miento de algunos grados en el ángulo de una mirada es no solo claramente visible para el espectador más obtuso, sino que aún más, es capaz, gracias a una palanca ideal, de transformar toda la escena.

«Siempre he tratado de realizar mis films sin tener en cuenta mis sentimientos y mi propia concepción de la existencia». Wyler es sin duda el único gran cineasta que pueda vanagloriarse sin ridiculizarse de lo que podría tomarse *como una falta de personalidad*, e incluso de estilo. Sería difícil encontrar en los films de Wyler, ese elemento sentimental, moral, intelectual que es fácil encontrar en Renoir, René Clair o incluso Capra. Sin duda el estilo de un Jon Ford puede reconocerse sin que se pueda hablar de «su mensaje», pero, aunque el guión sea banal, Ford puede verlo a través de una técnica personal que le permite, como en **My Darling Clementine**, ocupar el lugar de una historia sin interés. En Wyler, cuando el guión no vale nada, queda una historia bien escrita, pero mediocre; un simple trabajo de sintaxis y de exposición, como es desgraciadamente el caso de Mrs. Miniver.

[Este párrafo no fue retomado en la edición de 1958. Bazin comete un error en la traducción de lo que había dicho Wyler. Donde dijo «out of my own feeling», que hubiera debido traducirse «teniendo en cuenta mis sentimientos», Bazin traduce «sin tener en cuenta». Ese error le fue señalado por Karel Reisz en un artículo publicado en la revista *Sequence* en 1951. Bazin admitió públicamente el error, pero seguramente eso lo decidió a eliminar este párrafo.]

Es quizá lo propio de una ciencia consumada de la puesta en escena, precisamente el no originarse en una estética preestablecida. Wyler encarna, también entonces, lo contrario de Welles, que ha llegado al cine buscando obtener ciertos efectos. Wyler ha tra-

bajado durante mucho tiempo en oscuros *westerns*, cuyos títulos nadie recuerda. Es a través del oficio, no como esteta sino como artesano, que ha llegado a ser el artista consumado, ya desde **Dodworth**, en 1936. Cuando Wyler habla de su puesta en escena, es siempre en función del espectador, con la primera y única preocupación de hacerle entender exacta, claramente, la acción. El inmenso talento de Wyler reside en esta ciencia de la claridad por la desnudez de la forma, por la doble humildad ante la historia que cuenta y ante el espectador. Hay en él una especie de genio del oficio y de la cosa cinematográfica que le ha permitido llevar la economía de medios hasta, paradójicamente, inventar uno de los estilos más personales del cine actual. Pero debimos, para intentar describirlo, el hacerlo aparecer en principio como una ausencia.

Sucede en el cine como en la poesía. Es una tonteería imaginarlo como un elemento aislado que puede recogerse sobre una lámina de gelatina y proyectarlo en la pantalla. El cine puro existe tanto en combinación con un drama lacrimoso como con los cubos coloreados de Fischinger. [Oskar Fischinger, 1900-1967, fue pintor, animador y cineasta] El cine es más bien un estado estético de la materia. Una modalidad del relato-espectáculo. La experiencia ha demostrado ya suficientemente que hay que cuidarse de identificar el cine con tal o cual estética dada, o, más aún, con no sé qué manera, qué forma substancializada de la que el director debe servirse obligatoriamente, como se utiliza la sal o la pimienta. La «pureza», o mejor, desde mi punto de vista, el «coeficiente cinematográfico de un film, debe calcularse sobre la eficacia de la planificación.

En la medida en que Wyler no se ha esforzado nunca



por desnaturalizar el carácter novelesco o teatral de la mayor parte de sus guiones, consigue hacer aparecer el hecho cinematográfico en toda su pureza. Jamás el autor de **Lo mejor de nuestra vida** o de **Jezabel** se ha dicho *a priori* que tenía que «hacer cine». Pero nadie sabe mejor, sin embargo, cómo contar una historia «en cine» Para él la acción es expresada en primer lugar por el actor. Es en función del actor, que Wyler, como un director teatral, concibe su trabajo de valoración de la acción. El decorado y la cámara no están allí más que para permitir al actor concentrar sobre sí el máximo de intensidad dramática sin concederles una significación parásita. Pero aunque sea eso también lo que se propone el director teatral, este solo dispone de medios muy limitados por el hecho de la arquitectura de la escena moderna y, sobre todo, por la posición del escenario. Puede jugar con sus elementos, pero en esas condiciones es esencialmente el texto y la interpretación del actor lo que constituyen lo esencial de la representación teatral. El cine no comienza en absoluto, como quisiera ingenuamente Marcel Pagnol con los prismáticos de la espectadora en el palco. Ni el aumento de la visión,

ni el tiempo tienen nada que ver con esto. El cine comienza cuando el encuadre, o la proximidad de la cámara o del micrófono sirven para valorizar la acción y al actor. En **La loba**, Wyler no ha cambiado prácticamente nada ni del texto ni incluso del decorado de la obra; puede decirse que se ha limitado a ponerla en escena, como hubiera podido hacerlo un hombre de teatro, disponiendo del encuadre para ocultar algunas partes del decorado y de la cámara para acercar las butacas de los espectadores. ¿Qué actor no soñaría con poder actual inmóvil en una silla delante de cinco mil espectadores que no pierdan el sentido de un movimiento de sus ojos? ¿Qué director teatral no querría obligar al espectador a comprender claramente los desplazamientos de los personajes, a leer con facilidad sus intenciones en todo momento del desarrollo de la acción? Wyler ha querido realizar en cine lo que constituye lo esencial de la puesta en escena teatral; más todavía, de una puesta en escena teatral que rechazaría hasta el auxilio de las luces o del decorado para añadir al actor y al texto. Pero no ha sin duda un solo plano de **Jezabel**, **La loba** o **Lo mejor de nuestra vida**, ni un solo minuto, que no sea cine puro.

