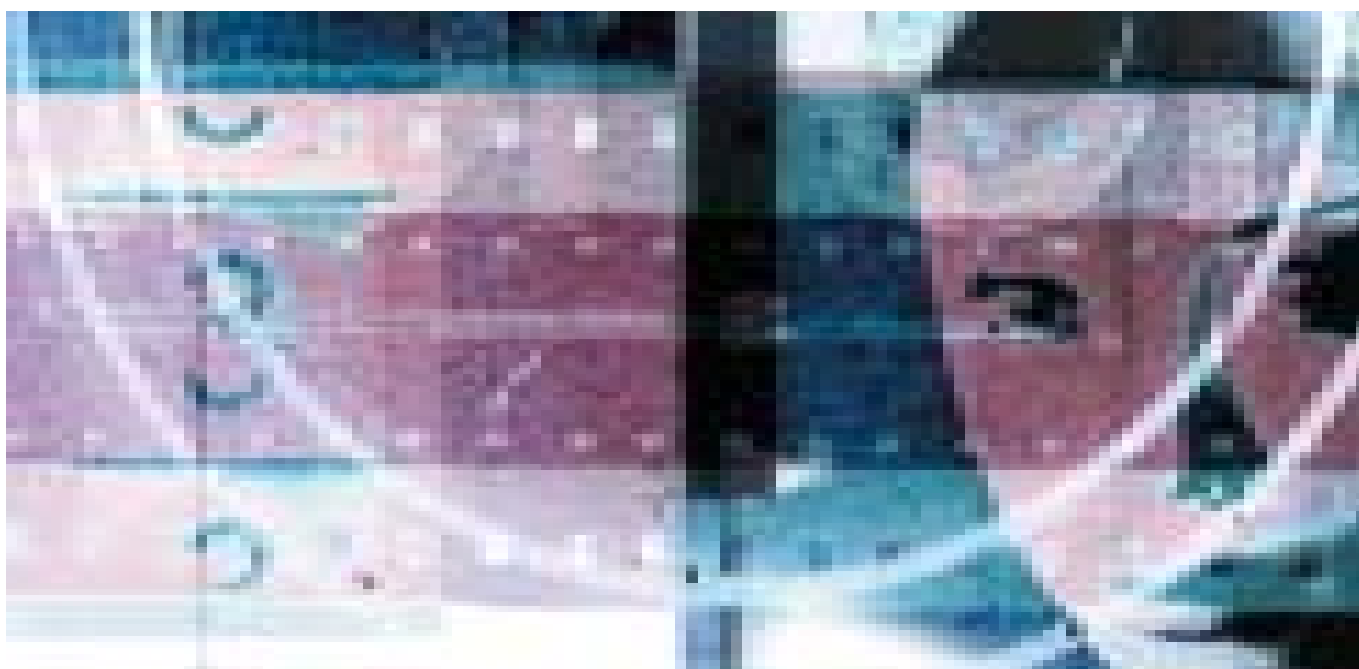


pulso

A U D I O V I S U A L

Volúmen 4, Número 4, Diciembre 2005

CURSO DE **Lenguaje** **CINEMATOGRAFÍCO**



Escuela de Comunicación
Facultad de Comunicación y Diseño

ORT
UNIVERSIDAD ORT
Uruguay

Esta publicación es entregada en forma gratuita, como material didáctico de apoyo a carreras y cursos dictados por la Universidad ORT Uruguay.

Toda referencia a Marcas Registradas es propiedad de las compañías respectivas.
Diciembre 2005 / D. L. 00.000/05
ISSN 1688-2474

DISEÑO Y ARMADO: **PABLO GONZÁLEZ**
ILUSTRACIÓN DE TAPA: **FERNANDO DOTTA**

pulso
AUDIOVISUAL

Volúmen 4, Número 4, Setiembre 2005

CURSO DE **Lenguaje**
CINEMATOGRAFICO

Editor: **PABLO FERRÉ**

Escuela de Comunicación

Decano: **EDUARDO HIPOGROSSO**

Coordinador Académico de Audiovisual: **ÁLVARO BUELA**

Coordinadora Académica de Comunicación: **VIRGINIA SILVA PINTOS**

Coordinadora: **SILVIA SZYLKOWSKI**

Escuela de Comunicación
Facultad de Comunicación y Diseño
Universidad ORT Uruguay

ÍNDICE

América, América	
PABLO FERRÉ	1
Vida y muerte de un extranjero	
FERNANDO DRÖMER	2
Y el hombre dice...	
FEDERICO MOLEDA	7
Hasta la luna	
RAFAEL ANTONACCIO	14
Ojos	
ALEJANDRA ABULAFIA	21
Cuando matas a un rey	
IGNACIO MANCEBO	25
Con un sello propio	
LETICIA COCCHI	31
De la ambivalencia	
MATEO SOLER	37
El silencio del Mal	
LUCÍA TOMÁS	40

América, América

☞ Pablo Ferré

Hace más de cuatro décadas, esa entidad individual llamada “autor” era, en la producción industrial hollywoodense, algo todavía pensable. Y distinguible, sobre todo gracias a la idea del estilo como visión del mundo. No era –no es, todavía– una idea fácil de aceptar, pero, desde la perspectiva de los años transcurridos, tampoco fue tan difícil de imponer. Desde Andrew Sarris en adelante, sin embargo, descubrir a un nuevo autor se había transformado en una tarea peligrosa y hasta poco recomendable, sobre todo si se trataba de alguien que trabajaba en el interior del “sistema”, desde él aunque no necesariamente *para* él. Las confusiones estaban a la orden del día, especialmente si se le prestaba demasiada atención al “contenido” de películas cada vez más estandarizadas, en las que lo “personal”, si lo había, aparecía recubierto por gruesas capas de codificación e ideología. Sobreviene entonces la pregunta: ¿y si el autor no hubiese logrado sobrevivir dentro de la industria mucho más allá de la caída del *studio system* y la desaparición de los *moguls*? ¡Horror!, podrían haber exclamado aquellos que se habían pasado la vida satanizando al estudio-fábrica y a la figura del productor clásico, al darse cuenta de que, después de todo, hubo quienes (como Minnelli o Cukor) *necesitaron* todas esas cosas para realizar(se) como creadores.

Lo que sucedió fue, al mismo tiempo, más simple y más complejo. Simple porque, para sobrevivir, el autor debió cambiar de *lugar* en más de un sentido: lugar simbólico (asumirse como personalidad creadora dotada de una singularidad), lugar productivo (salir de la vieja lógica de los estudios y sus “hombres de la casa”, empleados de lujo destinados al manoseo y la obsolescencia), lugar geográfico (el director venido de afuera y el cineasta exiliado/expulsado), lugar cultural (el director-aprendiz de brujo que manipula los géneros con total soltura y absoluta conciencia, sin prejuicios, moviéndose con perversa comodidad dentro de ellos). Complejo porque, aún así –y hasta con más razón–, había que mantener, por fuerza, un diálogo lo más fluido posible con las elusivas fuerzas económicas que movilizan al cine y “bunkerean” sus recursos materiales, financieros y tecnológicos. ¿Nueva historia? Más bien un nuevo capítulo de una vieja historia.

Una historia de *fantasmas*. Porque en eso se convirtió el autor: en un espectro de aparición esporádica, siempre presto a desvanecerse y reaparecer allí donde menos se lo espera, provisorio y vampírico. Una historia emblematizada por el viejo Welles y continuada por Kubrick, confirmada paso a paso por la generación *tycoon*-cinéfila de Spielberg y Scorsese, reafirmada por el checo Forman y heredada por Payne. Historia de energías succionadas para alimentarse y de exorcismos piadosos para mantenerse. En los Estados Unidos de América del Norte, un “autor” a carta cabal es siempre un *extranjero*, un profeta en su tierra o un exiliado interno. Asumir una “americanidad”, dentro o fuera de ese país, significa cargar con un pertinaz resto de disidencia. Sólo se es un autor pleno cuando se pone a prueba el sistema, y esta operación es siempre violenta, excesiva, apta para cineastas capaces de moverse en los extremos del sistema (como Cameron), en sus bordes (como Eastwood), al riesgo permanente de la caída (como Cimino).

¿Qué queda, entonces, del autor, en un modo de producción que cada día lo necesita menos? ¿Cómo descubrir lo que queda? Los textos que siguen intentan responder, cada uno a su manera, estas preguntas, desde el lugar de quien ya se piensa un poco a sí mismo como creador en ciernes y, por lo tanto, promitente destinatario de esas interrogantes.

Milos Forman (I)

Vida y muerte de un extranjero

👁 Fernando Drömer

“Estás loco. Y quizás seas brillante.”
George Shapiro a Andy Kaufman

El final, si bien no a todos, sorprende a la mayoría. A la inmensa mayoría. Y esto es algo que no tendría que pasar. Porque las reglas de juego están claras desde el principio de la película, cuando se nos advierte que ella –la película– es mala, malísima. Tan terrible que, de hecho, ni siquiera satisface a su protagonista. ¿O sí?

1. FICCIÓN VS. REALIDAD, O LA VIDA Y ARTE DE ANDY KAUFMAN

Man on the Moon –título perfecto para esta película, y que, como tantos otros, fue despedazado en su traducción al castellano– cuenta la historia (o una parte de la historia, o una versión de la historia) de Andy Kaufman, un ¿cómico? estadounidense que tuvo su apogeo en la segunda mitad de la década del setenta. Y pongo “cómico” entre signos de interrogación porque el mismo Kaufman no se veía a sí mismo como tal. En todo caso, no era lo que llamaríamos un cómico estándar. Los actos de Kaufman iban más allá de la risa. Buscaban la reacción visceral, el autocuestionamiento del espectador; ya sea que lo amaran o lo odieran, para él era lo mismo. Sus personajes, sus monólogos, todo estaba pensado para provocar – y lograr– la reacción de un público que nunca sabía qué esperar ni qué pensar. Algo que llevó a Kaufman a no poder –ni querer– separarse de sus personajes. Ni siquiera en la muerte.

2. FICCIÓN VS. REALIDAD, O EL MUNDO DE ANDY

Esta dualidad ficción-realidad es el gran motor de la película. En este sentido, se pueden encontrar dos grandes planos de “realidad cinematográfica”. El primero, que se mantiene a lo largo de todo el film, es la relación entre Andy Kaufman-persona y Andy Kaufman-personaje. El segundo –que se presenta únicamente en la introducción al relato, como una especie de guiño a la gran ilusión que es el mundo del cine y, en especial, a la vida que se está contando– es la relación Jim Carrey-actor y Andy Kaufman-actor-personaje. Porque al poner en boca de su actor que la película “*está llena de personajes pintorescos como el que vieron recién, y el que estoy haciendo ahora*”, Milos Forman y sus guionistas están haciendo toda una declaración de principios. Y dicen exactamente de qué va el relato.

Al comienzo, se nos presenta a *The Foreign Man* –uno de los primeros personajes de Kaufman, que más tarde mutaría al popular Latka de la *sitcom Taxi*– que se dirige al

espectador. Luego de presentarse (“*Yo soy Andy*”) y agradecernos por ver la película, nos advierte que ésta es estúpida. Tan terrible que ni siquiera a él le gusta, continúa, porque todos los aspectos importantes de su vida fueron cambiados por motivos puramente dramáticos. Luego de fingir el final y tras unos segundos de pantalla en negro, aparece Kaufman en cuadro, y explica que lo hizo para eliminar “*a los que ni siquiera harían el esfuerzo de entenderme*”. Este interludio extradiegético, especie de introducción humorística –que, al igual que los actos de Kaufman, poco tiene de “graciosa”–, está presentada en blanco y negro, lo que establece una diferenciación bastante obvia con la historia que seguirá a continuación.

La presentación nos sitúa en lo que se infiere es un suburbio de clase media de la década del cincuenta. Una primera noción del conflicto de Andy incomprendido, del choque entre el mundo personal de fantasía (lo “divertido” y “no divertido”) y el mundo exterior, se advierte en la reprimenda del padre por jugar a ser presentador de televisión en un estudio imaginario ubicado en el cuarto del niño. El uso del vestuario aprovecha de buena manera la ropa de época. Orden y sofocación: la gomina, el traje marrón, la corbata, el sobretodo, chocan con el mundo infantil. La puesta en escena también contribuye a crear el clima de opresión familiar en el que crecerá el pequeño Andy, que salta, alegre y despreocupadamente, sobre su cama, hasta la llegada del padre. Esta infancia se reflejará más tarde en Andy’s Funhouse, el especial de Kaufman rechazado en primera instancia por la cadena ABC. Uno de los *sketches* presenta a Andy en un monólogo con un muñeco de Howdy –el mismo que usaba con su hermanita para cantar la canción de los animales–, que será truncado por una interferencia a pedido de Kaufman. La historia se repite, aunque esta vez el boicot a Howdy proviene del propio Andy.

La elipsis que nos lleva del pequeño Andy cantándole a su hermana la canción de los animales a Kaufman adulto cantando la misma canción, ahora como parte de su rutina, en un club, nos coloca en la misma situación, veinte años después. En esta ocasión, el lugar del padre es tomado por el dueño del club, que despide a Kaufman por considerar a su acto carente de sentido, infantil y amateur. En esta escena, uno de los parlamentos de Jim Carrey revela el propósito del cómico. Ante el argumento de que todos los otros cómicos “animan” al público, el protagonista retruca que él también los anima, ya que “*Había un señor muy molesto*”.

A continuación hace su primera aparición en la historia el personaje de The Foreign Man. La sucesión de planos que se produce durante la actuación de Kaufman, desde su entrada hasta el final de la presentación de Elvis, está, a título personal, entre lo mejor del film. El efecto que se genera al encadenar las caras de los espectadores –mutando lentamente del aburrimiento al desconcierto y la incredulidad una vez que se percatan de que han sido engañados desde el primer momento– mientras el retraimiento y la torpeza de The Foreign Man dan paso a la personificación cargada de erotismo de Elvis, es sencillamente perfecto. Es aquí, en esta escena, donde se capta la esencia del arte de Kaufman. En cuanto al despliegue actoral de Jim Carrey, la colección de gestos y movimientos –a veces mínimos pero sumamente precisos– con los que da vida a su personaje contrastan con la seguridad que despliega en su

imitación de Elvis (con movimiento de pelvis incluido). Un simple (?) cambio en la forma de mirar es suficiente para resignificar toda la situación. Algo similar se vive durante la actuación de Kaufman en la emisión de *Saturday Night Live*. El silencio –qué más incómodo que el silencio, en ocasiones– desconcierta a la audiencia. La tensión del momento, la explosión inminente (“*¡Esto es tiempo muerto de aire!*”, exclama un desesperado ejecutivo ante la mirada impasible del director del programa) es acentuada por el rojo furioso de fondo, detalle especialmente poderoso en los planos cerrados de Carrey. Inmóvil sobre el escenario, el actor contribuye al sentimiento de violencia contenida. Valiéndose únicamente de tics faciales, finalmente explota con la línea “*Here I come to save the day*”, que en este caso se aplica literalmente: una frase que salva el día, escueta pero suficiente para demoler el clima de tensión.

La siempre difusa línea entre Kaufman-persona y Kaufman-personaje se aprecia claramente durante el primer encuentro entre Andy y George Shapiro. El protagonista, aún fuera del escenario, adopta las características de *The Foreign Man* (“*Soy de Caspiar, una pequeña isla del Mar Caspio*”). Sólo cuando lee la tarjeta de presentación y se entera de que su interlocutor es un conocido agente, da paso a Andy Kaufman-persona. Confieso que tuve la tentación de escribir “da paso a su verdadero yo”, pero creo que uno de los aspectos defendidos por la película es, en verdad, la inexistencia de un “verdadero” Andy o, al menos, de un *único* Andy. La escena en el prostíbulo es, al respecto, bien ejemplificadora. La “madama” le dice a Bob Zmuda que Andy va casi todos los fines de semana, pero no siempre se llama Andy; a veces, dice la mujer, se llama Tony y viste un smoking... Tony Clifton tiene vida propia fuera del *show business*. Quizás la clave se encuentre en un diálogo entre Kaufman y su novia Lynne. Él dice que ella no conoce su verdadero yo, a lo que Lynne responde que no existe un verdadero Andy. Luego de unos segundos en silencio, Kaufman admite: “*Es cierto. Se me olvidó*”, mientras mueve los ojos como si *The Foreign Man* se hubiese apoderado súbitamente de su cuerpo.

En este sentido, hay que prestar especial atención al tratamiento que Carrey le da a Kaufman-persona. Porque uno nunca sabe si Andy *es* o *se hace*. Esas sonrisas tontas, ciertas muecas (en las que algunos detectan una sobreactuación del lado comediante de Carrey), ciertos comentarios (“*Tuve un vuelo magnífico. La camarera fue sumamente amable y me regaló los audífonos*”, explica con cara de tonto mientras hace el movimiento de ojos característico de *The Foreign Man*), se quedan a mitad de camino. En un primer momento el espectador no sabe si está ante un demente o si, incluso en su vida privada, el protagonista es, en menor medida, un gran simulador.

El gran karma que persiguió a Kaufman durante toda su carrera fue su lucha por obtener el éxito sin ceder a las presiones de los medios y el negocio del espectáculo, sin buscar la risa fácil, sin dejar de provocar a la audiencia. “*Quiero ser la estrella más famosa del mundo*”, dice, pero a la vez tampoco se considera un cómico: “*No hago chistes. Ni siquiera sé lo que tiene gracia*”. Nuevamente se presenta el combate entre el mundo interior del protagonista, lo que él considera “divertido”, y los estándares de la sociedad en la que se mueve y con la que, tarde o temprano, tendrá que transar. “*Tú eres muy prometedor*”, dice

Shapiro, “*Mi problema es que no sé dónde llevarte*”. Durante la conversación, que se desarrolla en un bar de comida oriental, se aprecia la metódica atención que Kaufman presta a la comida y –como se sabrá más adelante– hacia las técnicas orientales de relajación. Un detalle (¿una contradicción?) interesante para el animal de escena que es Andy, interesado en el desequilibrio y el caos que habita en el cuerpo y la mente de todo actor. “*Yo no quiero bromas fáciles. Quiero una reacción espontánea. Quiero que el público sienta. Que me amen o me odien, o se larguen. Sería estupendo*”. Una línea de pensamiento que pinta de cuerpo entero a un artista al que los críticos de su tiempo reconocieron como comediante dadaísta.

Línea de pensamiento que, tarde o temprano, entraría en colisión con la realidad. El ofrecimiento de un rol en *Taxi*, una nueva *sitcom* a estrenarse por aquellos días, marcaría el primer choque. Las personalidades opuestas de Kaufman y Shapiro se advierten aquí por primera vez. La felicidad del agente por la propuesta de la gran cadena (“*¡Tú vas a ser el muchacho popular que todos los chicos imiten! El que ponen en las luncheras*”) se contrapone a la frustración del protagonista, que se ve presionado a aceptar, por una buena suma de dinero, algo que va en contra de todo lo que le interesa. Pero lo que resulta más importante es la pérdida de uno de sus personajes arrojado a la masividad: The Foreign Man se transforma en Latka (“*Estos tipos te vieron en el papel del extranjero y quieren transformarlo en un mecánico simple y adorable llamado Latka*”). El personaje que lo acompaña desde sus inicios se convierte en símbolo de lo que Andy más detesta. Durante la gira universitaria, los estudiantes lo interrumpen y piden por Latka, a lo que Kaufman responde recitando *El gran Gatsby* en su totalidad. Lo que pasaba en los clubes aquí sucede al revés: los espectadores pasan del entusiasmo al desánimo y la perplejidad.

“*Las series son la peor forma de humor. Son chistes malos y risas grabadas. Es la risa de gente muerta, ¿sabías? ¡Ya están muertos!*” No es casual que Tony Clifton entre en escena justo cuando Kaufman siente que se intenta domesticarlo. Todo lo que no le permiten los diálogos guionados de *Taxi* sale de la boca de Clifton, cantante malhablado de cabarets que se convertirá en el *alter ego* de Andy. Los personajes empiezan a canalizar todo lo que Kaufman quiere pero no puede hacer ni decir; ya sea que se trate de Clifton como de Merv el luchador –otro *alter ego*–, los personajes tienen licencia para decirlo todo, cualquier cosa. La primera –y última– visita de Clifton al *set* de *Taxi* es ilustrativa al respecto: luego de una discusión, Clifton pisotea la serie, y lo hace literalmente, ya que bailotea con dos prostitutas encima de un taxi.

Pero una vez que el comportamiento escandaloso de estos personajes ha sido asimilado por el público, ellos también tienen que transformarse. Resignificarse o desaparecer. Es el caso de Tony Clifton (ahora interpretado por Bob Zmuda), cuyo número musical es interrumpido por la llegada, fuera de programa, de Kaufman. El público, que hasta ese momento disfrutaba del espectáculo, comienza a abuchear al cantante. En ese momento nos damos cuenta de que el acto no es lo importante para la audiencia; lo que realmente importa es ir a *ver* a Kaufman y sus locas performances en las que nunca se sabe qué sucederá a continuación. Shapiro le increpa que “*Fue divertido por un rato, hasta que la audiencia*

*se dio cuenta de que Tony Clifton no eras tú. Así que resulta que acá tenemos una broma sumamente elaborada que tiene gracia para dos personas en el universo: tú y tú (por Zmuda)”. Kaufman atrapado en su propia trampa. Cuando Shapiro le pregunta cómo piensa llegar a ser la mayor estrella del mundo haciendo estas cosas, él responde: “Mi público espera que los deje con la boca abierta. A menos que simule haberme muerto o quemé el teatro, no sé qué hacer. Tengo que estar un paso al frente”. Kaufman-estrella sobrepasando a Kaufman-actor. Una espiral sin fin. Obligado a empujar constantemente los límites, siempre un poco más. Para seguir provocando. Como el *punk rock*.*

La confusión entre realidad y ficción no se produce únicamente en la persona de Kaufman o sus personajes. Cada situación en la que el protagonista interviene es ambigua. Es lo que ocurre en la aparición especial de Andy en *Fridays*, en la que el productor le sugiere formar parte de un *happening* en el que debe fingir –en vivo– que se olvidó de sus parlamentos, al volver de la tanda forzada Kaufman niega que todo haya sido orquestado, y el público no sabe qué creer. O en las infames peleas con Jerry Lawler, el campeón de lucha libre de Memphis, con el que –más tarde nos enteramos– había arreglado todas las provocaciones de antemano. Ni los momentos de miseria se salvan del show. *Taxi* ha sido cancelada y, en una visita al Comedy Central, Andy dice en su monólogo que el show ha terminado. Y que su esposa lo ha dejado, y que sus hijos lo han abandonado. Y que se ha encontrado un quiste en el cuello. El público ríe y Kaufman sufre. Pero el público no se da cuenta.

El gran show final en el Carnegie Hall (una licencia de Forman y sus guionistas, ya que en la realidad ese espectáculo tuvo lugar mucho tiempo antes, durante el pico de celebridad de Andy) funciona en la historia como una especie de redención. De Kaufman consigo mismo y de Kaufman con su público. Al fin puede conciliar su gusto por la provocación –la muerte y resurrección de la anciana– con el baile y la música –Andy siempre se presentó como un hombre de baile y canto– y las alusiones al mundo infantil –la aparición sorpresa de Santa Claus y el cierre en una cafetería con leche y galletitas–. Como todo ser humano, en los momentos difíciles Kaufman busca refugio en aquellos años donde todo era felicidad (la infancia), y en sus personajes. Porque es Andy el que está muriendo de cáncer, no Tony Clifton (que se vuelve más fuerte cada día que pasa).

Pero ahora nada logra salvar a Kaufman del sombrío presente, y en este sentido funciona muy bien el corte-pasaje de la imagen de Clifton rejuvenecido a un Andy consumido por la enfermedad. Enfermedad que, al principio, es muy abiguamente retratada en el relato. Porque ni Zmuda ni Shapiro le creen, y cuando su *manager* de toda la vida le pide que lo mire a los ojos y le diga si es verdad, Kaufman sale corriendo detrás de su novia.

Ya perdido, Andy va a Filipinas en busca de un curandero que produzca un milagro. El primer plano de Carrey acostado en la camilla, en una mezcla de risa y llanto, opera como síntesis de la vida del artista. Nada es lo que parece, aunque en parte sí. Así trabaja también la escena del funeral, con Andy en su ataúd y una grabación de su propia imagen en pantalla gigante, en la que canta e invita a los dolientes a acompañarlo. La ilusión, lo real y lo ficticio acompañan a Kaufman hasta en su propia muerte. *El mundo de Andy* vendría a ser una película *a la Kaufman*.

Milos Forman (II)

Y el hombre dice...

∞ Federico Moleda

EN ESTE MUNDO TAN ILUSORIO

Luego de ver *El mundo de Andy* (*Man on the Moon*, 2000) uno siente que es capaz de decir todo y nada a la vez. Existe un impulso a favor, un torrente de imágenes, sonidos e ideas que se superponen y entrelazan formando innumerables constelaciones, y otro impulso en contra: la incertidumbre, el temor a perderlo todo en el instante en que el pensamiento está a punto de convertirse en escritura.

Ante todo es necesario trazar (o dejar de lado) la línea que separa a la ficción de la realidad. En un intento de ubicar dicha frontera en este film, podríamos decir que lo *real* está constituido por todo lo que Andy Kaufman ha vivido, dicho y hecho en su vida, en el pasado. Sin embargo, lo *ficticio* no se define aquí en relación contraria a la premisa anterior. Bien podríamos considerar a ambos términos como dos líneas ortogonales que se cruzan pero no se tocan. Es que a los efectos de analizar o hablar sobre este film poco importa si lo que representa Jim Carrey ha existido o no en la realidad. (Léase “realidad” como “todo lo que está fuera de la ficción cinematográfica”). Y no cabe duda de que Jim Carrey, interpretando el papel de Andy Kaufman, es parte de este juego ficcional: actor haciendo de personaje, extras haciendo de público, decorados haciendo de casas. En fin, todo viene a representar para esta ficción lo que alguna vez existió en la realidad. Y esta realidad es, entonces, tan sólo una base, un punto de partida para la creación, en este caso, de una película.

De hecho, la broma con la que se inicia el film, producto de la peligrosa y excitante alianza que se establece entre Milos Forman y Kaufman, viene a ser la síntesis de todo lo que se ha dicho hasta ahora. Andy se presenta por primera vez ante nosotros y da su opinión sobre la película: “*Todas las cosas importantes de mi vida ha sido cambiadas y mezcladas por asunto del drama*”. Basta echar un vistazo a la biografía de Andy para darse cuenta de la cantidad de episodios y situaciones que han sido trastocadas, tanto en sí mismas como en su orden cronológico. Por ejemplo, Andy no conoció a Lynne durante la pelea que, en el film, tiene lugar en el programa de Merv Griffin, sino durante el rodaje de *My Breakfast with Blassie*, una de las películas en que actuó.

En medio de este planteamiento un poco difuso, para encontrarle algún cabo a este embrollo, podríamos decir que, a la hora de narrar una historia que ha ocurrido de veras, es decir en la realidad ordinaria que todos conocemos, existen varias maneras de hacerlo (diferentes “ficciones” para un mismo hecho “real”). Y, para el caso, es Forman el que narra, a su manera, la historia que comienza en Great Neck, Long Island, y que tiene por protagonista a Andy Kaufman. Todo ello, claro, encarnado en la piel de otros actores, con excepción de aquellos que “actúan” de sí mismos (Jerry Lawler, David Letterman, Lorne Michaels, y otros).

Respecto a este dilema entre ficción y realidad podemos esbozar dos hipótesis. La primera concierne a todo aquello que Forman escoge para mostrarnos, es decir al material, a la historia, a los episodios que, en su opinión, son dignos (o necesarios) de destacar en medio de tantos personajes y actuaciones. La segunda hipótesis atañe a la manera en que el cineasta organiza esos elementos en el relato fílmico.

TODOS LOS CONFLICTOS, EL CONFLICTO

Como punto de partida, Forman parece haber seleccionado los acontecimientos más intensos y significativos de la carrera de Andy y, al mismo tiempo, las situaciones más ilustradoras del conflicto entre él y su entorno, es decir las consecuencias que se desprenden de sus actos y cómo todo esto afecta sus relaciones personales. Gran parte del argumento se encauza sobre estas dos líneas.

Casi todos los actos públicos que realiza Andy generan nuevos conflictos, sin importar cuál sea el personaje de turno. Basta hacer mención a lo que sucede cuando Tony Clifton visita al equipo de *Taxi*, o cuando Andy comienza a incursionar en la lucha libre, hasta autoproclamarse “Campeón del Mundo de Lucha Libre Intersexos”, entre alusiones directas a los sureños de Estados Unidos, comentarios sexistas e improprios. O cuando excede los límites de la libertad que se le concede en el programa *Fridays*, o cuando es expulsado del curso de Meditación Trascendental. En fin, cada movimiento, cada palabra, cada idea de Andy se instaura como factor desequilibrante entre él y el resto del mundo. Y así, si bien algunos son capaces de saltar por encima de los nuevos obstáculos, otros no lo logran.

Mientras muchos lazos van quebrándose a lo largo del camino, sólo algunos pocos nacen o se refuerzan. De lo primero sobran ejemplos. De lo segundo, podríamos citar el caso de la relación que se entabla entre Andy y Jerry Lawler. El camino que Andy ha escogido para llegar a ser “la estrella más famosa del mundo” es a la vez el mismo que lo deja varado en medio de una de las soledades menos habitables: conocido por tantos y querido por tan pocos. Recordemos el final de la escena en que Andy se presenta en un auditorio universitario y lee, entero, de principio a fin, *El gran Gatsby*. Los pocos que aún permanecen en la sala se retiran por la izquierda del cuadro. Mientras tanto, Andy toma el fonógrafo entre sus brazos, abandona el punto iluminado por un foco de luz y se va por la derecha del cuadro, solemne y solitario.

Sin embargo, los conflictos también se generan en relación a su círculo social más íntimo. La lucha arreglada de antemano con Lawler, por ejemplo, molesta mucho a Lynne, que, durante la actuación, se ha sentido estúpida, ridícula. Varios planos de ella en medio de la multitud lo demuestran. Se siente usada, como parte de la utilería. Ni hablar de George, que cuestiona casi todos los actos (sobre todo este último) de Andy, y le advierte varias veces que lo de la lucha libre debe parar, que la gente precisa saber que todo es, en realidad, una parodia.

Si entendemos la comedia como un juego perspicaz cuyo objetivo es el de explicitar ciertos vicios y defectos que existen en los diferentes sistemas (sociales, culturales, políticos),

así también como el de quebrar, atravesar o tan sólo jugar con las reglas que los gobiernan, podemos decir entonces que Andy es un *meta-comediante*. La figura de Andy llega a ser famosa bajo la etiqueta de “cómico”, aun cuando él le confiesa a George: “*No soy un comediante. No hago chistes. Ni siquiera sé qué tiene gracia*”. Si a esto le adjuntamos el odio que Andy expresa por las series de televisión donde “*uno oye las risas, pero no sabe por qué las oye*”, es válido suponer que una de las cosas que más atrae a Andy es el juego cínico que se puede establecer con respecto a la comedia misma, es decir hacer comedia acerca de la comedia, comedia en contra de la comedia, comedia más allá de la comedia. En este punto la actitud de Andy hace contacto con el dadaísmo.

Forman organiza la sucesión de números de Andy como si se tratase de una larguísima escalera (¿a la luna?), donde cada peldaño es un nuevo desafío que el protagonista se propone a sí mismo y a la audiencia. Aquí, el relato filmico y el argumento propiamente dicho se funden en una extraña aleación. El funcionamiento de los elementos dentro del film se acopla casi a la perfección con el funcionamiento de la personalidad de Andy: una seguidilla interminable de personajes y números “cómicos”, una mescolanza surrealista de actitudes y emociones, un movimiento continuo y sin descanso. Quizás aquí resida su unicidad, o al menos pueda seguirse el verdadero Yo de Andy Kaufman. No sólo en el cambio mismo, en la fluidez constante de ese río, sino en su propia vertiginosidad y osadía. El mejor ejemplo es el momento en que Andy le comenta a Bob su deseo de convertirse en luchador libre: ni siquiera Bob es capaz de asimilar tal extraña idea... al principio.

Sin embargo, la excentricidad de su conducta termina aislándolo más y más, convirtiéndolo en una criatura extraña e inasible, y exigiendo un esfuerzo de comprensión cada vez mayor de parte de quienes todavía tienen las ganas de seguir junto a él.

Lo propio de Andy, lo que lo convierte en único y admirable no son sus actos en sí mismos, no es lo que él dice o hace *per se*, sino hacia dónde apunta su cabeza. Armados hasta los dientes con todo su arsenal creativo, Andy y Bob van de frente contra el sistema de convenciones basado en normas, reglas, modales y todo lo que yace bajo el manto sagrado de las buenas costumbres y las santas expectativas del público.

El objetivo primordial que Andy parece perseguir con sus actos es quebrar esos esquemas estancos, no dejar que sus acciones ni el espectáculo mismo caigan en el círculo vicioso de la putrefacción. Sus fuerzas conspiran para desviarlo todo constantemente, para estar siempre un paso adelante, provocar al público para que lo siga, agitarlo, pero nunca transitar el camino inverso, el de la alcahuetería.

Más allá de la aprobación o desaprobación del público, Andy está obsesionado con la idea de poner a todo el mundo a jugar el juego que él quiere. En este aspecto radica su aparente puerilidad e infantilismo, en su capricho por ver al público adulto abandonando su postura estirada y pudorosa, en verlos abandonar sus asientos, ese lugar donde todos parecen tan cómodos y seguros. Como un niño que grita y pide para jugar, una y otra vez. Como alguien que busca remover los instintos y los vestigios de espontaneidad que residen, oxidados, en las entrañas del público.

Esto es lo que conmueve tanto a Andy... y también a Forman. Así, al final de la escena que

tiene lugar en el Carnegie Hall, tras haberse llevado consigo a dos mil ochocientas personas para compartir leche y galletitas, Andy obtiene –por gracia de Forman– la única toma en cámara lenta de todo el film: el instante en que Andy planta su bandera en la cumbre de la montaña más alta.

A partir de este momento, la tragedia. Desde que somos conscientes de que, a los efectos del film, Forman (junto a los guionistas Scott Alexander y Larry Karaszewski) ha cambiado y mezclado los hechos ocurridos en la vida real de Andy Kaufman, se hace necesario especular acerca de sus razones para hacerlo, así como también sobre el criterio de jerarquización que ha seguido para la organización de las escenas. Todo parece apuntar a otorgarle a Andy el estatuto de héroe y a conferirle a su muerte un espeso sentimiento trágico.

Como ya se ha sugerido, los números y emprendimientos en los que Andy se involucra son cada vez más intensos y de mayor envergadura, hasta llegar a la cúspide, es decir el Carnegie Hall. Pero más allá de este desarrollo desmedido, lo que en verdad lo convierte en héroe es el *código de honor*, su propio código, que cumple sin claudicaciones. Ya se ha hecho mención a sus extraordinarios esfuerzos por no dar el brazo a torcer ante la voluntad y las expectativas de la audiencia. Sin embargo existe en el film una escena que le confiere a Andy, con gran fuerza, toda la honradez y sinceridad que le es propia. Me refiero a la escena en que lo vemos trabajando de mozo en un restaurante, vestido de sombrero y delantal. Andy prefiere trabajar de mozo a seguir siendo esclavo de un contrato que recorta su libertad creativa (aunque luego deba rendirse ante las obligaciones contractuales con la cadena televisiva).

Lo mismo ocurre en otras películas del director, sobre todo las que ha dirigido en Estados Unidos, en las que llama la atención la semejanza entre diferentes héroes. En *Ragtime*, por ejemplo, el protagonista Coalhouse Walker Jr. lleva hasta niveles insólitos su obsesión por ver respetados sus derechos. El mismo desarrollo casi absurdo, la misma intensidad de sus caprichos, conducen a Coalhouse (junto a un reducido grupo de cómplices) a minar por completo una de las bibliotecas más prestigiosas y valiosas de la nación. Todo a cambio de que le limpien su auto y le entreguen en sus manos a Conklin, el responsable de todo el altercado.

Por otra parte, la opción de Forman por un individuo que ha existido realmente contribuye al propósito de singularizar el referente ficcional, a saber, Andy Kaufman. Tanto da que Forman haya partido de unos u otros ideales, en lo abstracto, para luego concretarlos en Andy, o que haya partido de Andy para explorar y venerar ciertas características o ideales que éste representa. Y por mucho que hayamos querido, hace un rato, borrar la delgada línea que separa ficción y realidad (sólo a los efectos de poder hablar libremente del film), no deja de ejercer una presión considerable el hecho de que el protagonista haya, de veras, existido.

NEGOCIO, ESPECTÁCULO, TELEAUDIENCIA

Tanto el nivel de atrevimiento de sus bromas como la cantidad de personas a las que Andy se enfrenta van en aumento a lo largo del film. Al comienzo vemos a Andy de niño haciendo

bromas sobre un osito y una vaca frente a la pared de su dormitorio (que, para él, vendría a representar a la audiencia). Luego lo vemos cantar “La canción de los animales” frente a su hermana pequeña, y con el rugido del león saltamos –mediante elipsis– a uno de sus primeros espectáculos en el local de Mr. Besserman. La canción finaliza, Mr. Besserman le dice a Andy que su repertorio no es gracioso, que debe cambiarlo, que no es rentable para su local: hay gente que se molesta y se retira sin comprar.

Sin embargo, a pesar del caso omiso que Andy hace de los consejos de Besserman, el reducido público de los pequeños bares pronto se convierte en teleaudiencia, desde el momento en que Andy acepta y firma para hacer el papel de Latka por cinco años en la serie *Taxi*. Pasiva e inofensiva, la audiencia constituye el interlocutor favorito de Andy, aunque por momentos George lo acuse –y también a Bob– de ser los únicos que se “entretienen”. En realidad lo que Andy más desea (y esto lo dice explícitamente en la cena que mantiene con George al comienzo del film) es conseguir del público reacciones espontáneas y sinceras, que las personas lo amen o lo odien, que se queden y aplaudan o tan sólo se marchen de su show: “*Quiero que el público atraviere una experiencia*”. Pero ese flujo de ida y vuelta, tal como lo entiende Andy, termina en la hostilidad de la audiencia (y de los productores de *Saturday Night Live*).

Desde su incursión en la lucha libre, sus comentarios sexistas y sus impropiedades, Andy parece haber ido demasiado lejos con sus artimañas: lo suficiente para dejar al descubierto ciertos mecanismos sobre los que opera la televisión. A pesar de que en *Saturday Night Live* aprecian la calidad artística de su trabajo, resulta vital darle al público la chance de decidir si Andy debe o no permanecer en el programa. Al fin, la audiencia termina por asumir y revelar (aunque no de manera consciente) su papel decisivo y determinante frente a lo que sucede en la pantalla. Quedan expuestos, así, los límites de la mezcla de improvisación y sorpresa en un show televisivo: las demandas del público y la desesperación de los productores en satisfacerlas.

En este sentido, Forman es insistente. En cada espectáculo que brinda Andy, luego de cada uno de sus números, el director se ocupa de mostrarnos, en planos cerrados, las reacciones del público. Así vemos a algunos que permanecen indiferentes ante el espectáculo y conversan entre sí, a otros que ríen, a otros que parecen no entender, a otros que atienden y siguen cada movimiento en el escenario. Llama la atención el trabajo de Forman con los extras. En la escena de la lectura de *El gran Gatsby*, al terminar, entre las pocas personas que todavía permanecen en sus lugares, vemos a un joven que aplaude y dice “*Muy bien*”. Si nos detenemos a observarlo en los planos siguientes, el mismo joven mantiene constante ese gesto de admiración y respeto hacia Andy, aunque su figura ocupa apenas un ínfimo porcentaje del cuadro.

DOS ADULTOS, POR FAVOR

Las fronteras que delimitan y oponen conceptos dentro de diferentes sistemas culturales parecen ser totalmente originales y únicas en el mundo de Andy. La barrera entre lo infantil y

lo adulto, por ejemplo, es para él apenas una ilusión, algo inexistente. Ninguno de aquellos conceptos rige los acontecimientos de ese mundo tan peculiar.

Así como los niños crean juegos donde los esquemas y las reglas se erigen como inquebrantables y a prueba de balas, del mismo modo Andy Kaufman crea a su *alter ego* Tony Clifton. Tomemos el ejemplo de la escena en que Ed se apronta para despedir a Clifton de su programa, *Taxi*. A pesar de ser la misma persona, Ed debe contactarse primero con Andy, para notificarle de antemano su decisión. Ed sabe con quién está hablando en realidad, al igual que George. Sin embargo, ambos están inmersos en el juego junto al personaje que Andy ha creado. Todos lo están, y Andy será el último en abandonar el juego, que parece prolongarse incluso más allá de su muerte. George lo dice en una reunión: “*Andy Kaufman es Tony Clifton, y Tony Clifton es Andy Kaufman. Los dos lo negarían categóricamente, pero es la verdad*”.

Por otra parte, así como los adultos más precavidos y estrategias planifican y definen al máximo cada detalle para alcanzar sus objetivos, Tony Clifton logra hacerse popular de la mano de Andy. Él prevé cada una de sus apariciones con perfecto cuidado, desde que llama por primera vez a la oficina de George y lo insulta, hasta que intenta destruir el estudio de grabación de *Taxi*, hecho que lo lleva a salir en los diarios: “*¿Quién es Tony Clifton?*”.

También ilustran esta entropía conceptual las condiciones que Andy le exige a la cadena de televisión, a través de George, para aceptar el papel de Latka. Escritas a mano, en el mismo instante de la oferta, le siguen el rechazo, el convencimiento y la aceptación casi inmediata. Andy le entrega a George el listado de condiciones. Él lo toma y lo lee. Queda azorado. En ese trozo de papel que parece un pañuelo descartable yacen los requisitos, todos mezclados, entre peticiones poco serias (hora y media para meditar antes de cada episodio de *Taxi*, cuatro apariciones de Tony Clifton) y exigencias tan ambiciosas como la de que se le garantice su propio programa (razón principal por la que accede a firmar el contrato).

Si consideramos la niñez y la adultez como dos extremos opuestos o, al menos, bastante distanciados, podemos decir que la conducta de Andy se arrastra de una punta a la otra, entre la ingenuidad y la incredulidad más absolutas. Forman explota esta serie de movimientos internos del personaje, sobre todo en lo que sucede a partir del momento en que Andy descubre que está enfermo y que no le quedan más que unos pocos meses de vida. Por un lado, Andy deposita su confianza en la medicina holística, en la cura por medio de poderosas piedras preciosas. Andy cree en los milagros y los persigue hasta las Filipinas. Sin embargo, por otro lado, Andy también visita el hospital, se interna, consulta médicos, y no para de jugar bromas.

LA ALIANZA FORMAN-KAUFMAN

Si, de repente, uno se siente salpicado de imágenes y sonidos, quizás sea por la espontaneidad y ligereza con que Andy se mueve dentro de su mundo. De una cosa salta a la

otra como quien chasquea los dedos, y cualquier motivo le sirve para lanzarse al vacío. Y es sobre esta base que Forman diseña un estilo de montaje ágil y sorpresivo, podríamos decir, *espontáneo*. Así queda expuesta, otra vez, la alianza Forman-Kaufman.

Cuando uno de los encargados de la cadena de televisión le dice a George que el programa de Andy jamás será emitido, enseguida, en el plano siguiente, vemos a Andy trabajando en el restaurante. Ocurre lo mismo en la escena con las dos prostitutas. En la cama, Andy les propone ir a destruir un show televisivo, y en el plano siguiente ya lo vemos a él (disfrazado de Tony Clifton) a punto de lanzar sillas por los aires y bailar sobre el capó de los taxis. O cuando Andy nota un quiste en su nuca y acto seguido aparece en el escenario para, primero, hacer pública la cancelación de *Taxi* y, luego, cobrar tan sólo un dólar a quien quiera tocar su “quiste famoso”.

EL RESTO DEL MUNDO

En esta película Forman juega a dos puntas con el espectador: por un lado, presenciamos el film como tal, la narración misma, y por otro Forman se encarga de colocarnos en un lugar similar al que ocupa el público que asiste, *en el film*, a los espectáculos de Andy. Digamos que el director a veces juega con nosotros tal como Andy lo hacía en la realidad con su público. La lucha entre Andy y Lawler sintetiza esta idea. En primer lugar vemos el litigio entre ambos, el intercambio de retos e insultos entre los contrincantes. Oímos también los abucheos del público, los comentarios denigrantes que hace Andy, y al relator que defiende el orgullo sureño. Sin embargo, más tarde nos enteramos de que todo el espectáculo había sido arreglado de antemano entre Andy y Lawler, a escondidas. Con este mismo recurso, Forman nos presenta en el inicio del film a Bob Zmuda. Primero vemos a un polaco humillado por Tony Clifton y luego al “*genio detrás de todo esto*”, tal como él mismo se introduce.

Otra cosa que aquí cabe destacar con respecto al lugar del espectador es la música. A lo largo de casi toda la película, la música extradiegética actúa principalmente de dos maneras. Por un lado sostiene y reafirma la atmósfera de cada escena, así como también le da cierto relieve a los gestos de Andy. En este sentido corresponde subrayar la musiquita que suena cada vez que Andy se trae algo nuevo en la cabeza. Pero lo más interesante de este punto radica en la estrecha relación que la música entabla entre los interlocutores de Andy y nosotros, espectadores. Aquí la música viene siempre a reforzar los estados de ánimo de todos menos los de Andy, aunque tal vez esto no responda a una cuestión de elección sino de posibilidades. Basta con preguntarse cómo sonaría una música compuesta para los estados anímicos de Andy. Veamos la escena en que Andy le propone a Lynne ir a Memphis y casarse, así, sin más, en medio de la calle, con la mayor naturalidad (espontaneidad, quiero decir) del mundo. De pronto, la música sufre un quiebre y quedamos al borde de un escalón que no podemos trepar. Es que la música sonoriza las emociones de Lynne (y las nuestras), y lo único que nos repone es ir a Memphis, a ver qué pasa.

Este es el final.

Steven Spielberg

Hasta la luna

☞ Rafael Antonaccio

Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002) supone un quiebre en los antecedentes más inmediatos de un cineasta que se ha caracterizado por sus films fantásticos apoyados en grandes efectos especiales. Pero por otro lado presenta un tema que ya es una constante en casi toda su filmografía: personajes desamparados, víctimas de un conflicto familiar, que luchan por encontrar (o reencontrarse) con el afecto¹. La película se basa en el libro homónimo y autobiográfico escrito por Frank Abagnale Jr. Cuenta cómo Frank (Leonardo Di Caprio), con tan sólo 16 años de edad, llega a convertirse en el mayor estafador de los Estados Unidos. Pero el film en cuestión va mucho más allá de lo que ese *storyline* puede contar. Frank es un niño que se disfraza de adulto y que recién madura al final de la película. Al igual que el resto de los personajes, que no aceptan la realidad, se evaden de ella y van creando su propio mundo, quedándose atrás en la vida “real”.

UN TRÍO SOLITARIO

“A veces es más fácil vivir la mentira”²

No debemos dejarnos engañar por las sucesivas imposturas que Frank lleva a cabo a lo largo de la historia. Él es el típico niño que sufre por la separación de sus padres, que no acepta esa realidad y que hace todo lo posible por volver a unirlos. Claro que ningún otro niño llegó tan lejos como él.

Frank vive el “sueño americano”, tiene una familia aparentemente feliz en una linda casa de dos pisos con un auto en el garaje. Pero todo parece ser un artificio consolidado por la cómoda situación económica, ya que, luego de que su padre quiebra, sucede el divorcio de la “parejita feliz”. Aquí Frank se ve en la desagradable situación de elegir con cuál de sus padres vivirá, y por no querer (o no poder) hacerle frente huye de su casa. Se aparta de la realidad, no quiere aceptarla y vive en una constante evasión, creyendo inocentemente que aún es posible reparar la situación. Prueba de ello son los sucesivos encuentros con su padre (Christopher Walken), a quien siempre le menciona la posibilidad del reencuentro marital, como si nada hubiera ocurrido. Frank le regala un Cadillac a su padre para que saque a pasear a su madre (Nathalie Baye), le ofrece un traje nuevo, viajes gratis; en fin, con dinero busca reparar el daño que la falta de dinero causó. Las estafas que el protagonista³ lleva a cabo son también un modo de desquite hacia un sistema que aparece como culpable³ de la quiebra de su padre y de su posterior desplazamiento de la sociedad que llega a situarlo al borde de la marginalidad.

La primera impostura de Frank (al menos la primera que conocemos) es cuando se hace pasar por el sustituto de la profesora de francés. Así se evade de esa situación incómoda, de

ese cambio hostil a una nueva escuela. Pasa a desarrollar un papel completamente diferente: él, que en un principio podría parecer un niño inseguro víctima de los acosos de sus nuevos compañeros, mediante la impostura llega a controlar completamente la situación. Vale destacar el hecho de que Frank está vestido con un traje que lleva el símbolo del club al que pertenecía su padre, lo que sugiere admiración a la figura paterna y apego al pasado.

Trajes carísimos, lujosas mansiones, autos deportivos, son los frutos de las sucesivas estafas de Frank. Puede tener lo que quiera y/o a quien quiera. Pero se enamora de Brenda (Amy Adams), una inocente enfermera con aspecto infantil. Visto así, su enamoramiento puede resultar increíble, pero si no olvidamos que Frank es un niño disfrazado de adulto puede ser más comprensible. La relación con Brenda da un paso desmesurado cuando Frank le ofrece matrimonio, ofrecimiento que surge luego de que Brenda le cuenta sus problemas familiares. Así el compromiso surge, en parte, como un intento de solucionar la conflictiva relación que la joven tiene con su familia. “*¿Y si estuvieras comprometida con un doctor? ¿Cambiaría eso algo?*”.

Frank se siente muy a gusto con la familia de su prometida: ha encontrado el calor familiar que estaba buscando, ha encontrado su lugar. Los padres de Brenda lo remiten al recuerdo de sus propios padres, o al menos a sus días en familia⁴. Quizás así se explica el deseo de Frank de ser honesto con su futuro suegro: “*No soy doctor, no soy abogado, no soy un piloto de aerolínea. No soy nada, realmente. Sólo soy un chico que está enamorado de su hija*”. Aunque la honestidad sea incomprendida por el personaje interpretado por Martin Sheen, vale destacar que Frank nunca se había sincerado así con nadie. Probablemente también motivado por ese reencuentro con un núcleo familiar placentero, Frank le comunica a su padre el deseo de cesar sus actos delictivos. En este nuevo encuentro paterno-filial se vuelve a exteriorizar el permanente deseo de Frank de volver a ver a sus padres juntos. Desconoce totalmente que la situación ha cambiado. Inocentemente cree que todo se mantuvo como estaba antes de su huida. Cuando se entera de que su madre se ha casado nuevamente hay un cambio brusco en el personaje.

Por miedo a perder a su novia, Frank no cambia su apellido falso (Sommers), cosa que le cuesta muy caro: el F.B.I. logra rastrearlo hasta su nueva residencia. Los agentes llegan la noche misma de la boda, por lo que Frank debe huir dejando atrás la nueva vida que esperaba comenzar.

Poco después llega la Navidad, y al igual que el año anterior Frank se comunica telefónicamente con Carl Hanratty (Tom Hanks), el agente del F.B.I. que lo persigue. Es un Frank completamente distinto. Está destruido y más sólo que nunca. Perdió a su nueva familia así como también las esperanzas de volver a unir a sus padres. Entiende que ya no hay nada por qué pelear y, como un niño que no quiere pagar por sus travesuras, le pide a Hanratty, inútilmente, en un tono patético, que deje de perseguirlo. Pero ni Carl deja de perseguirlo ni Frank deja de falsificar cheques. Y Frank no se detiene hasta ser apresado, porque no sabe hacer otra cosa, no ha hecho nada más desde su huida. Es como un adicto a esa permanente falsedad, a ese juego de mentiras sobre su verdadera identidad (¿quién es en realidad?), a no querer “bajar a tierra”. Por otro lado, la respuesta a esa conducta puede estar en su propio

padre; es él en su último encuentro quien le dice que no puede detenerse y le recuerda “*hasta la luna, hijo*”. Frank le suplica que, si de verdad es su padre, entonces le pida que se detenga, pero el padre sólo responde: “*No puedes detenerte, hijo*”.

Los sentimientos de Frank hacia su padre y el papel fundamental que éste juega en su vida puede verse al comienzo de la película: el padre es presentado en el momento en el que sube a recibir un premio en medio de aplausos y Frank desde abajo lo mira con embeleso y admiración. Pero ese padre es responsable de que su primogénito terminara siendo un timador. Al comienzo de la película se lo ve utilizando a su hijo como cómplice en un fallido intento de estafar al banco para que le perdonen una deuda. En la misma secuencia que realiza un truco que su hijo empleará luego con éxito para acostarse con una azafata. A modo de lección de vida le dice que los Yankees ganan a causa de la elegancia de sus uniformes⁵, frase cuyo sentido el joven recién comprenderá verdaderamente cuando vea al piloto de aerolínea rodeado de mujeres. Fue su padre quien le regaló la chequera con la que Frank comenzó su vida como estafador con las palabras que a sus espaldas, casi sobre su nuca, le menciona cuando efectúa el regalo: “*hasta la luna, hijo*”.

Más allá de su importante función narrativa, en las breves apariciones de Walken también se nos describe su personalidad. Aparece como un ser bastante patético, que sobre la última etapa de su vida entra en quiebra, pierde su casa, su auto, su empresa, a su mujer, y queda solo en un apartamento lleno de cajas que nunca vació. En la escena del divorcio aparece recluido en un rincón, lejos del resto de los personajes, y cuando intenta hablar su mujer lo manda a callar. Es un hombre que se ve desbordado por las circunstancias, quizás por su edad o simplemente por ineficiencia. No puede hacer frente a sus problemas. “*Tarde o temprano se olvidarán de mí*”, manifiesta con pena.

Más tarde, por medio de Carl nos enteramos de la muerte de Frank padre. La noticia toma por sorpresa al protagonista, que se ve en la necesidad de escapar nuevamente. Triste y patética defunción la de este personaje que se rompe el cuello en un accidente en el que es el único involucrado.

Por su lado, Carl Hanratty tiene en el trabajo su única vía de escape de una vida solitaria. Siempre es presentado en cumplimiento de su función, de su deber, o sea nunca se nos muestra su vida privada. Igualmente podemos percibir su soledad, precisamente en esa entera dedicación a su labor. En una escena, él mismo fundamenta su voluntad de trabajar en Navidad en el vacío de su vida familiar: “*Me ofrecí para que los padres de familia se fueran a casa temprano*”.

Guarda otra semejanza con Frank (la primera es la necesidad de evasión): también él ha perdido a su familia. Hace más de diez años que sucedió la desgracia, y para él su hija aún tiene 4 años. En ese sentimiento de aferramiento al pasado, de vivir en la ilusión de que nada cambió, hallamos una nueva similitud con el protagonista.

A pesar de ser el asiduo perseguidor de Frank, Carl no cumple un papel de némesis, conjetura que se basa no sólo en las semejanzas antes descritas sino también en el lugar casi paternal que llega a ocupar el agente. Es él quien lo rescata de las penosas condiciones de la prisión francesa y lo libera definitivamente de la americana. Finalmente lo convence de que ya

no debe seguir evadiéndose de la ley. “*Ya nadie te persigue*”, le explica a Frank en un esfuerzo por hacerle entender que ya nadie estará detrás de él, ni siquiera llamará la atención del agente y quedará verdaderamente solo. Es hora de que asuma la realidad. Le confiesa que la ayuda que le brinda está justificada por una especie de compasión puesto que para él Frank es “*sólo un chiquillo*”.

MAL PARADAS

Un capítulo aparte merece la descripción de los personajes femeninos del film en cuestión. Cada uno de ellos forma un todo que retrata a la figura femenina como dependiente de los hombres, estúpida y vil materialista amante del dinero.

En primer lugar tomemos a la madre de Frank. Inmediatamente después de la quiebra financiera busca una nueva figura masculina que le brinde el bienestar económico que su marido ya no puede ofrecerle. Contrae matrimonio con el mismísimo presidente del club, una figura socialmente mucho más importante que su marido. Así esa mujer se convierte en una víbora desagradable y escaladora que el espectador aprende a repudiar.

Vayamos a Brenda, la prometida de Frank. Es una niñita insegura y manipulable que desempeña acongojadamente su labor de enfermera y que necesita ser rescatada por una figura masculina. En la escena en la que está en la cama con Frank aparece llorando en sus brazos en posición fetal mientras él la hamaca como a un bebé al que hay que consolar.

En las sucesivas estafas de Frank a los bancos, quienes atienden la caja siempre son mujeres que se dejan llevar por sus encantos y se ríen estúpidamente aunque no les cuente ningún chiste.

Otro de los personajes femeninos es una prostituta (nada barata) interpretada por Jennifer Garner, que le termina pagando 400 dólares a Frank por una noche de servicios.

En resumidas cuentas las labores que desempeñan las mujeres en la película son menores o degradantes. También aparecen como causantes de varios problemas de los personajes principales. La mujer de Frank padre primero lo engaña y luego lo abandona dejándolo solo en su miseria. Y Brenda es la causante de que Frank no se haya cambiado el apellido, lo que casi le cuesta el apresamiento en la noche de su boda. Luego lo traiciona dejándolo a la merced de los hombres del F.B.I.

“Una manera de mejor entender lo que el cine trata de decirnos consiste en saber cómo nos lo dice”⁶

Sin duda Spielberg cuenta con varias ventajas además de su talento. Por un lado tiene el apoyo de un solvente equipo técnico en el que ha depositado su confianza en la mayoría de sus producciones⁷. Es de imaginar que debe contar con gran libertad a la hora del rodaje, no sólo por ser uno de los directores más taquilleros sino también porque es uno de los productores de la película en cuestión.

Sería difícil definir a *Atrápame...* dentro de un género en particular. Por momentos tiene

aires de comedia con algunos *gags* muy sutiles, como en la escena en que aparecen los dos colaboradores de Carl tomando un helado mientras él es humillado por su jefe. Tiene también momentos de dramatismo, como en la secuencia en que Frank es informado de la muerte de su padre. Y sobre todo tiene un tono de película policial, pero logrado de una forma muy diferente a las películas más tradicionales del género: no hay ni un disparo, no hay sangre ni hay una sola muerte violenta (al menos en cuadro). Tampoco podemos distinguir buenos ni malos. El director no toma partido por ningún bando. Quizás los franceses podrían aparecer como “los malos” de la película (aunque en un papel mínimo), ya que tratan mal al pobrecito de Frank que tiene que ir a Estados Unidos porque necesita un doctor, como si en Francia no los hubiera.

Ya desde el comienzo la película seduce al espectador con créditos animados que juegan una suerte de papel de exordio. Apoyados por la música de John Williams los dibujos ya introducen el juego de gato y ratón que narrará la película. El programa de televisión que aparece luego refuerza de alguna manera ese carácter de “historia real” que un texto había anunciado anteriormente, a la vez que presenta a Frank de manera original, anunciando que será capturado por sus delitos, lo que nos lleva a preguntarnos porqué está entonces en un programa de televisión. Con un toque de ingenio y gracia es que se pasa a la siguiente escena en la que es presentado otro de los personajes principales: en el programa Frank responde a la pregunta de quién lo había capturado: “*Carl Hanratty*”. Inmediatamente después vemos un plano cerrado de Tom Hanks que dice, muy lentamente, para que los franceses lo entiendan: “*Hanratty. Mi nombre es Carl Hanratty*”.

La película no está narrada en forma lineal sino que alterna el “presente” (cuando Frank ya se encuentra en manos del F.B.I.) con el pasado que va hasta el momento mismo del apresamiento. Quizás la estructura se encuentre justificada en la intención de aportar mayor agilidad al relato luego del apresamiento de Frank. Pero lo más importante es que también ayuda a mostrar dos Frank muy distintos: el Frank callado, ahogado y un tanto resentido posterior al apresamiento y el Frank más jovial y confiado que siente que tiene el mundo a sus pies.

Con un montaje paralelo se contrastan las realidades de Frank y Carl. Mientras el servidor de la ley vive una situación rutinaria y desventurada en un lavadero esperando una camisa que saldrá arruinada, el estafador se aloja en un hotel lujoso y cobra 400 dólares por acostarse con una prostituta fina.

Hay pequeños sucesos que parecen jugar un papel insignificante en el momento en que se presentan pero luego son retomados y utilizados como elementos narrativos relevantes. El ejemplo más claro lo apreciamos cuando ocurre el primer encuentro entre Carl y Frank. Unos momentos antes de que ocurra vemos a Frank saludar a un ciego acompañado por su lazarillo. Los dos individuos no son mostrados en vano sino para que después Frank los utilice para engañar al agente del F.B.I.

Las dotes de director de Spielberg se pueden apreciar en la elaboración de cada uno de los planos. Algunos de ellos están contruidos de tal forma que podemos presenciar simultáneamente todos los factores y elementos esenciales que intervienen en la acción. Se

logra así un mayor realismo⁸ puesto que con planos separados sería el propio espectador quien tendría que construir (o reconstruir) imaginariamente el espacio. Por ejemplo, al final de la secuencia en la que Frank acude a la casa de su madre antes de ser capturado por el F.B.I. podemos ver en el mismo plano a la madre con su nueva familia y el rostro amargado de Frank sentado en un patrullero. Donde otros directores hubieran recurrido simplemente al plano y contraplano, Spielberg compone un plano en el que aparecen los personajes simultáneamente en espacios física y dramáticamente muy distintos.

Lo mismo sucede con la forma en que se anuncia la llegada de los policías a la boda. Frank está dentro de la casa de espaldas a la cámara. De repente unas luces iluminan la pared ante lo que Frank da un giro de 180°; sabemos inmediatamente lo que ocurre sin necesidad de que se nos muestre la llegada de la patrulla. Esa clase de sinécdoques, esa tendencia a representar con una parte al todo puede apreciarse en varios de los films de Spielberg. El ejemplo más recordado quizás sea la escena de *Jurassic Park* (1993) en la que se pone en alerta al espectador con las ondas que se generan en un vaso de agua debido a esporádicos y breves temblores de tierra: inmediatamente sabemos que el T-Rex se aproxima.

De la misma manera sus escenas no son presentadas mediante el recurso tan común a los *inserts*. Hay un uso constante de *travellings* al comienzo de cada una de ellas que describen primero el espacio y luego, en el mismo plano, el comienzo de la acción.

En la secuencia en la que Frank visita el nuevo hogar de su madre se describe, mediante la composición de los planos y la fotografía, el sentimiento del protagonista, o al menos su situación. Hay claramente dos ambientes marcados por la luz: el cálido dentro de la casa donde está su media hermana y el frío en el exterior donde se ubica el protagonista. En un segundo plano está la madre, el único vínculo familiar que le queda. La madre está más lejos que nunca. Ha empezado una nueva vida en la que Frank ya no participa: su propia vida de estafas e imposturas lo ha excluido. Recién aquí se percata de lo equivocado que estuvo desde un comienzo al creer que era posible el reencuentro entre sus padres. Es así, asumiendo la realidad y enfrentándola, que Frank madura de una vez por todas.

Atrápame si puedes es una película ambientada en los 60 realizada como una película de los 60. La ambientación se logra a través de una dedicada labor de arte que recrea la vestimenta de época así como los decorados y demás; también por la fotografía que mantiene un tono “retro” –aunque no excesivamente estilizado– en la paleta de colores, y por último la musicalización de John Williams.

El final es similar a la mayoría de los films biográficos. Vemos un texto que describe como siguió la vida del personaje luego de que lo dejamos, y que le da un tono de *happy end*. Es decir, se nos aclara que aunque Frank perdió todo el dinero que ganó con las estafas ahora cobra millones cada año asesorando a compañías privadas en materia de seguridad. Aunque también se sugiere la ironía de que aún les quita plata a las grandes empresas, sólo que ahora lo hace legalmente.

¹ Por citar algunos ejemplos: *E.T. el extraterrestre* (*E.T. the extra-terrestrial*, 1982), *El imperio del sol*

(*Empire of the sun*, 1987), *Hook* (*Hook*, 1991) y hasta en algunas que, de guiarse sólo por el título, no parecen tratar el tema: *Tiburón* (*Jaws*, 1975) y *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993).

² Confesión de Carl cuando Frank intenta huir al final de la película.

³ Son los bancos los que no tienen clemencia de sus agónicas peticiones de prórroga. Y es el mismo Frank padre quien describe al gobierno como un implacable destructor de sus empresas (véase pág. 5).

⁴ La escena en que Frank ve bailar a sus suegros es muy similar por la composición y por la acción a aquella en la que ve bailar a sus padres.

⁵ “*Era la época previa a la contracultura, una época en que se creía que la ropa hacía al hombre, que un uniforme implicaba un cierto nivel en el mundo. Frank lo entendió intuitivamente y eso le permitió explotarlo. Descubrió la forma de convertirse en un impostor extraordinario*”. William F. Parkers, productor, junto con Spielberg, del film en cuestión. Extraído de <http://www.labutaca.net/films/14/atrapamesipuedes1.htm>

⁶ Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1999, pág 88.

⁷ Tal es el caso de Janusz Kaminski, John Williams y Michael Kahn.

⁸ Ídem 5, Pág. 77.

Orson Welles

Ojos

☞ Alejandra Abulafia

PASAJE DE IDA Y SIN VUELTA

El camino más corto entre dos puntos es la línea recta, pero no siempre es el más divertido. Desde un punto A –llamado *Citizen Kane* (1941)– a un punto B –llamémoslo *El proceso* (1962)–, Orson Welles transitó la ruta del cine durante dos décadas. Si bien para Gardel 20 años no es nada, en ese soplo de vida Welles consolidó –en un tramo de su trayectoria– su madurez y su genio. Barroco y grandilocuente, llevó al cine a su máxima potencia. En Welles nada es librado al azar. Cada plano y su duración, la posición de cámara, la profundidad de campo e iluminación tienen una razón semántica. Colaboran con el relato. Los personajes sienten, sufren y reflexionan, pero también revelan subrepticamente algo de deshumanización. Por eso, aquí, nos identificamos con el personaje de Josef K., quien nos transmite un sentimiento de humanidad perdida sin remedio.

De la literatura de Kafka se desprende este universo que Welles levanta magníficamente, y junto a J.K. nos perdemos dentro de una maquinaria legal, paranoica y asfixiante. Welles genera con el montaje la idea de este laberinto interminable –atestado de corredores y recovecos– que destina, a quien lo recorra, a un naufragio seguro desde la partida.

En la escena en la que Josef K. visita en busca de ayuda al pintor Titorelli en su estudio, veo el punto del cual Josef ya no puede regresar. Está atrapado en esa especie de jaula o palomera en la que se ha metido, rodeado por las chicas de la Corte y por una salida que no es más que la entrada al centro mismo de la Corte. Precipita su final, provoca el posterior estallido y quiebre del personaje. La simbología y el arte carcelario, la agobiante atmósfera y el diálogo con el pintor resumen y conjugan los acontecimientos. Un momento en el film en el que podemos reflexionar junto al protagonista, acaso para darnos cuenta, junto con él, de que no hay salida y, por ende, se pierde la esperanza. Que, como algunos dicen, es lo último que se puede perder.

GATITAS Y PALOMOS CIEGOS

En el inicio de la escena reciben a Josef tres niñas, quizás como un paralelismo con los tres compañeros de oficina que lo vigilan desde la primera escena. En este film las multitudes se repiten. Josef K. se pierde entre muchedumbres, es arrastrado por ellas. En la oficina, en la corte, en el camino de los condenados cuyos números cuelgan de sus cuellos. Volviendo a la escena, Josef K. es recibido por una turba de niñas preadolescentes que con exagerada vehemencia –cual fanáticas de un rockero– lo acompañan hacia el estudio del pintor. Lo

empujan, lo obligan a subir por una escalera de caracol. Los planos se alternan, cambiando el eje arriba y abajo del protagonista: planos picados de la escalera y luego en contrapicado. Planos de poca duración que colaboran con el ritmo. La música, un piano jazzero, colabora a su vez con el frenesí de la escena. El ascenso parece interminable. La cámara juega con las diagonales. Casi escalando, en el final, por escaleras cada vez más angostas, Josef se encuentra finalmente con el pintor, que anticipa su llegada esperándolo con la puerta abierta. La cámara desde el interior del estudio filma a las chicas a través de los espacios que dejan las maderas. La luz colabora con la malicia de sus rostros poco inocentes en contraste con su edad. Como si fueran gatos traviesos, Titorelli las saca de su cuarto. Se repiten planos cortos de las chicas observándolo. El corte entre planos permite observar exactamente lo que, presumo, el director pensó, y la escena fluye sin que haya ningún punto muerto para el espectador. El movimiento dentro del cuadro es incesante. No nos da tregua.

Esta jaula de madera me hace pensar en un palomar donde Titorelli bien puede representar una especie de ave de rapiña y Josef K. una paloma que cae, inocente, en las garras del depredador. Titorelli continúa sacando a las chicas de su estudio. Finalmente lo logra y cierra la puerta. “*Puedo verlas*”, dice el pintor, pero tenemos la sensación de que son ellas las que pueden vernos, ver a Josef K. Se intercalan los planos de las chicas mirando y de Josef K. sintiéndose observado. Subrayo el tema de la(s) mirada(s). Josef K. gira su cabeza sólo para descubrir que está rodeado. El paneo de la cámara colabora con su punto de vista. Las chicas son como animales detrás de una reja esperando la oportunidad de saltar. La cámara se acerca aún más, mostrando el detalle de un ojo: *observamos al que observa*. Quizás, si puedo tomarme la libertad de soltar un poco la pluma, veo aquí un triple juego. Nosotros como espectadores *vemos el ojo* que a su vez *observa* a Josef que, con su propio ojo *contempla* como es vigilado. Ojos. Ojos. Ojos. Esto se repite a lo largo de toda la escena. Ayuda a la paranoia, a la idea concreta de que todos los pasos del protagonista son registrados, como es registrado lo que dice en la primera escena. También lo son los ojos del pintor, que observa una realidad pero la plasma al gusto de quien lo contrata: como pudimos ver en escenas anteriores, un juez representado con una hermosa toga y un trono, posó para el pintor con una toalla y una silla de cocina. Quizás de allí venga la influencia que Titorelli tiene sobre los jueces. Él conoce la realidad, sabe cómo son en verdad. Si el sistema legal queda al desnudo, pierde su poder.

Es notable también el claroscuro con que se ilumina la escena, que obtiene un aspecto de ambiente carcelario. Las líneas y ángulos rectos, el techo bajo, el amontonamiento de objetos, nos dan una sensación claustrofóbica, de encierro. A su vez la vestimenta del pintor reafirma la idea de un uniforme presidiario.

Una vez que Titorelli logra cerrar la puerta, las chicas coronan su invasión tirando una pintura que tapa la puerta. Las características del estudio lo hacen fácilmente observable desde cualquier lugar. Desde este punto, Titorelli se acerca a conversar con las chicas amenazantes, y adopta la postura corporal de un ave de corral. Las tomas en picado muestran la subjetiva de Titorelli, y es la primera vez que se evidencia cierto temor hacia él de parte de las niñas. Comenzamos así a conocer al personaje, un pintor poco convencional y capaz, en

teoría, de hacer daño con su “picahielo”. Recién en este momento Titorelli le pregunta a Josef en qué lo puede ayudar. Un primer plano y la luz realzan el rostro del pintor. La cámara se aleja para tomar a Josef, quien se aleja de espaldas al pintor y le pide un consejo. El pintor responde: “¿Quiere que pinte su retrato?”. En este momento el ritmo de la escena se enlentece. La conversación se vuelve amable. Hablan de los cuadros del pintor. Esto le da un respiro al espectador. La cámara sigue a los personajes hasta el óleo. Nosotros, como espectadores, nunca vemos la pintura; sólo podemos imaginarla por medio del relato de J.K. “Me obligaron a pintarla así”, confiesa el pintor acerca de su representación de la Justicia. Descubrimos entonces que su arte carece de libertad, responde a una autoridad; es parte del sistema. A J.K. le parece “una diosa de la caza”, con lo que expresa su sentimiento de ser una presa de esa Justicia. Nuevamente la escena cambia de ritmo con la intervención de las chicas. Se repiten los planos cortos y el rápido paneo para mostrarlas. Luego Titorelli revela, casi en un susurro, “Esas niñas pertenecen a la Corte; en realidad todo pertenece a la Corte”. Es en esta línea que el espectador comprende que el personaje no podrá escapar del sistema legal.

Vemos algo de abstracción en todo esto, como un significado que flota y se adivina por sobre lo que la imagen revela en sí misma y lo que el relato cuenta. Esta abstracción coincide con lo que se expresa en la primera escena del film, “la sentencia es abstracta”, y, desde el punto en que J.K. desconoce la razón de los cargos que se le imputan, todo se vuelve vago, carente de un piso sólido. En la falta de un “por qué” radica la imposibilidad de una resolución: sin una razón para el conflicto no puede haber desenlace satisfactorio. Titorelli le pregunta a J.K. qué clase de absolución quiere tener, pero jamás pregunta cuál fue el crimen cometido. A esta altura sólo importa ser liberado, pero no existe la posibilidad de una absolución definitiva. Otra vez, otra vez y una vez más, incansablemente, nos muestra el director que no hay salida. El agobio del protagonista se vuelve el nuestro. J.K. camina en el estudio en busca de aire, de ventanas. (Aquí Welles trabaja con la profundidad de campo, con los personajes que se mueven en diagonales en los diferentes planos, acercándose o alejándose uno del otro.) Luego J.K., de pie, como un hombre que se prepara a escuchar su sentencia, conversa con un Titorelli cómodamente sentado. Los ángulos picados y contrapicados se alternan para mostrar a los personajes, crean fugas y espacios intrigantes, y se juega nuevamente con los claroscuros del entorno. Los planos se acotan sobre la imagen de J.K. encerrándolo con la cámara, revelando el sudor en su rostro. Un leve fuera de foco aumenta esta sensación. La imposibilidad de abrir la puerta por la presencia de las chicas obliga J.K. a seguir en la habitación. De pronto el pintor asegura que puede convencer a los jueces de la inocencia de J.K., pero esta pequeña esperanza se diluye rápidamente. El pintor se pone de pie y agregando que Josef podrá ser “Ostensiblemente libre”. Hay una Corte Superior a la que nadie puede llegar, una especie de Dios Todopoderoso, omnisciente, omnipotente, que todo lo ve, como los ojos de las chicas. No hay esperanza. Josef se da cuenta de que no podrá vencer al sistema. Un primer plano, con su rostro semiiluminado, nos refleja su desazón. Acepta su destino.

Luego vemos una serie alternada de planos cortos de las chicas y del pintor, y un doble

plano medio acompañado de música nos transmite la sensación propia de quien acepta un destino irremediable. Josef se pone apenas de pie, buscando la salida. La cámara lo acompaña hasta la puerta. El pintor lo amenaza sutilmente, le dice que se comunique con él. Al intentar salir el pintor le ofrece otra salida, pues es imposible salir sin que las chicas –gatos depredadores– salten sobre él. Antes de partir, J.K. compra los cuadros del pintor casi sin mirarlos; a la hora de pagar, el pintor le dice que luego lo arreglarán: probablemente el precio es mucho más caro de lo que el dinero puede pagar. Una vez en la salida descubre, agotado, que se encuentra en las oficinas de la Corte. Ya en el corredor interminable, Josef esgrime los cuadros y, con la imagen en fuga en el centro del cuadro, declara que “*Un hombre no debe dejarse sorprender durmiendo. No debe dejar que sus ojos se desvíen*”. Ojos otra vez.

Martin Scorsese

Cuando matas a un rey

∞ Ignacio Mancebo

INTRODUCCIÓN: “LA SANGRE SE QUEDA EN LA NAVAJA”

Un primerísimo primer plano de los ojos del Padre Vallon (Liam Neeson), que baja hasta la barbilla. Aparece una navaja dando la última afeitada. La cámara vuelve a la barbilla y a la navaja, que esta vez corta la cara del Padre, manchando el filo de la hoja con sangre. “*No hijo, nunca. La sangre se queda en la navaja. Algún día lo entenderás*”, le dice Vallon a su hijo cuando éste trata de limpiar la sangre. Al final de la película entendemos las palabras del Padre: no podemos borrar lo que hagamos. “*Arcángel San Miguel, defiéndenos en la batalla. Sé nuestro protector contra las trampas y la maldad del diablo*”, recita el Padre Vallon mientras le cuelga un medallón de San Miguel a su hijo. Violencia y religión, los primeros temas que aparecen en la película. Cuestiones más que importantes para Martin Scorsese. Son las vigas del film; sobre ellas construirá, reconstruirá y mantendrá unido el entramado.

El niño apaga violentamente la vela, la pantalla se oscurece y la música sube de tono. Scorsese nos muestra la fuerte relación entre padre e hijo con un plano de la unión de las manos de ambos. Luego sube con un contrapicado a la cara del pequeño Amsterdam y a la de su padre, terminando en la cruz, en la que se detiene el tiempo suficiente como para remarcar la importancia y a la vez la impotencia de la fe en este enfrentamiento, en esta película, en el director. Comienza el recorrido por las cavernas a la luz del fuego; el espectador está perdido, todavía no entiende qué ocurre ni dónde se encuentra. Se ven planos cortos de los guerreros preparándose, vemos las armas que afilan y sólo podemos imaginarnos una fracción del daño que harán. Rituales religiosos, bendiciones, la potente música que nos llama a entrar en batalla y el fuego, mucho fuego. Finalmente, con el diálogo entre Johnny y Amsterdam, Scorsese disipa las dudas acerca de lo que ocurre. Llegamos a la superficie, donde Monk McGinn (Brendan Gleeson) espera. Finalmente se abren las puertas de la vieja cervecería y la pandilla sale a la calle. Es notable el cambio que se genera a partir de la patada de Monk a la puerta: la música desaparece súbitamente y un tímido silbido del viento toma su lugar. El amarillo y rojo, colores predominantes en la fotografía y el diseño de arte en las cuevas, se transforma en blanco y en los pálidos tonos azulados de la nieve y el cielo. Los Conejos Muertos se encuentra en el campo de batalla; frente a ellos: nieve. La sensación de una inminente masacre se hace presente, la tensión va en aumento. Paisaje desértico, como el de algunos *westerns* donde sólo se escucha el viento y las calles son recorridas por un arbusto seco. De repente unos pies se abren paso, firmes, a través de la nieve. La cámara, haciendo un *tilt up*, sube hasta la cara del personaje. William “Bill, el Carnicero” Cutting se hace presente en escena. Scorsese nos lo muestra en plano medio, luego entero y después hace un plano detalle al ojo de vidrio. Bill se acerca al campo de batalla con su pandilla detrás.

Bill -Por mi desafío y por las antiguas leyes de combate, nos reunimos en este lugar elegido, para arreglar de una vez y para siempre quién mandará sobre los Cinco Puntos. Nosotros, los Nativos, bien nacidos en esta tierra, o las hordas extranjeras que nos desafían.

Vallon -Por las antiguas leyes de combate, acepto el desafío de los que se hacen llamar nativos. Lastiman a nuestra gente en cada esquina. Pero de aquí en adelante no lo podrán hacer más. Pues que sea sabido que la mano que intente sacarnos de esta tierra, será instantáneamente cortada.

Bill -¡Que el Señor cristiano guíe mi mano contra su palabrería romana!

Vallon -¡Prepárense a recibir al verdadero Señor!

Comienza la masacre, presenciada por Amsterdam desde lo alto. Scorsese nos muestra cómo el Carnicero hiere y mata a sus enemigos, uno tras otro, sin pausa. Es el único del bando de los Nativos al que vemos asestar golpes mortales. Scorsese marca así el liderazgo del personaje, es el más relevante de su pandilla, es “el Capo”. Por otra parte, el cineasta nos muestra a varios de los Conejos Muertos lacerando a sus contrarios, señalando la importancia colectiva de su unión como grupo, que se desgarrará con la muerte de su líder. Y algunos de sus integrantes se unirán al bando enemigo.

Para hacernos sentir la violencia, la brutalidad, el salvajismo del enfrentamiento, Scorsese utiliza dos tipos de montaje dentro esta escena. El que me parece más interesante es el que comienza con el cambio de música. Un rock distorsionado y extradiegético empieza a sonar y la sangre aparece cada vez más y más. Es aquí donde Scorsese nos muestra las laceraciones, los cortes en la carne, la quebradura de huesos, las manos se transforman en garras que rasgan la piel y la sangre empieza a chorrear, hasta teñir la nieve. Se utilizan planos muy cortos y rápidos. La mayoría de los planos son en cámara lenta, pero también hay algunos que son acelerados. Cuerpos que caen y golpes dados al ritmo de la música, siguiendo una forma de montar semejante a la de un videoclip. La velocidad de los planos vuelve a la normalidad para mostrarnos a Bill que se acerca al Padre Vallon para, finalmente, darle muerte.

LOS PERSONAJES: “SÓLO LA FE NOS DIVIDÍA”

Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio) es el personaje principal de la película. Cuando, en una entrevista realizada por la BBC, se le preguntó a Martin Scorsese: “¿Por qué Leonardo DiCaprio para el papel principal?”, el director respondió: “Porque él era apto para darme lo que quería. La historia es la de un joven que se transforma en un hombre, un niño que precisa un padre. Y en un sentido, Bill es un padre que no tiene un hijo. Pero Amsterdam debía matar a Bill, y Bill a Amsterdam. Ése era el conflicto que era capaz de poner en la pantalla”.¹ Como dice Scorsese, “eso” era lo que DiCaprio le podía dar. El personaje de Amsterdam está marcado y orientado por su padre. No tiene vida ni motivaciones

propias. Su único anhelo es vengar a su padre, hasta que finalmente se convierte en él (idea que ampliaré más adelante).

En el transcurso de la trama Amsterdam se encuentra con Jenny Everdeane (Cameron Díaz) de quien se enamora, y al final de la película escapa con ella. Este personaje cumple la función de tomar al héroe caído y cuidarlo hasta su recuperación.

Monk McGinn es un personaje muy interesante. En su primera aparición, vemos que acepta pelear del lado de los Conejos Muertos por dinero. Al principio pensamos que es un “vendido”, un mercenario al que sólo le interesa el dinero. Pero con el avance de la película me doy cuenta de que es el personaje más noble de todos. Monk cree que el Padre Vallon tenía mucho en común con Bill, el Carnicero. Dice McGinn: “*Siempre me pregunté: si su vida hubiera sido más larga, ¿habría querido un poco más?*”. Si el resultado de la batalla hubiese sido el contrario, ¿el Padre se hubiera convertido en lo que es William Cutting? Eso es algo que sólo Scorsese sabe. Monk es la tercera figura paterna de Amsterdam, que lo va guiando cuando el joven pierde su camino. Es Monk McGinn quien reencamina a Amsterdam cuando éste se apega demasiado a Bill. Y le salva la vida: cuando Amsterdam está casi muerto por la paliza que le propina Bill, McGinn es quien le regresa la navaja del Padre, recordándole cuál es su misión. Y finalmente es la muerte de Monk el detonador que impulsa a Amsterdam para retar a su Némesis.

Padre Vallon (Liam Neeson): su cuerpo aparece solamente en las dos primeras escenas, en la cueva y el enfrentamiento inicial, pero su fantasma perdura durante toda la película. Scorsese nos lo presenta como un padre preocupado por su hijo, como un líder para su gente, un intrépido y honorable guerrero, además de una figura religiosa. Al principio nos parece un hombre justo, muy distinto de su rival William Cutting. Pero con el transcurso del film Scorsese los va acercando, los hace más y más parecidos. Incluso, al final de la película, Bill es enterrado junto a la tumba del Padre Vallon. Sus cuerpos descansan juntos en lo alto de una colina, vigilando su ciudad por los siglos de los siglos.

En la piel de William “Bill, el Carnicero” Cutting, Daniel Day-Lewis realiza aquí una de las actuaciones más osadas que he visto, en las antípodas del aristocrático personaje que había encarnado en *La edad de la inocencia* (1993), bajo el mando del mismo director. Casi al borde del ridículo, William Cutting concentra un elemento típico del cine de Scorsese: el terror. Temido y amado por las mujeres, admirado y temido por hombres; ese temor, ese miedo, es lo que lo mantiene –a él y a su imperio– con vida. En una escena Bill le dice a Amsterdam: “*¿Sabes cómo me mantuve con vida tanto tiempo, todos estos años? Miedo. El espectáculo de actos terribles... Si alguien se levanta contra mí, le corto la cabeza y la clavo en una lanza. La pongo bien alta para que todos en la calle puedan verla*”. Este constante miedo, la posibilidad siempre latente de que estalle la furia de Bill es lo que lo mantiene. Y la película se mantiene de la misma manera. En cada escena puede surgir un enfrentamiento, la violencia o la posibilidad de un estallido está siempre presente. Un torbellino de emociones.

Un detalle interesante a destacar en Bill es su ojo de vidrio: en el lugar de la pupila tiene grabada el águila calva sobre un escudo americano. Es la manera de ver de Bill: “América para los americanos”.

Entre los personajes del Padre Vallon, William Cutting y Amsterdam Vallon, se forma, al final de la película, una equiparación. Los tres están al mismo nivel, los tres pelean por lo mismo, un pedazo de tierra para ellos (y su gente), y por el poder. Por la venganza o la fe, los tres buscan lo mismo, y la única manera de resolver sus conflictos en este mundo planteado por Scorsese es por medio de la violencia.

ESTRUCTURA: "LA CIVILIZACIÓN SE ESTÁ DESMORONANDO"

La historia principal es la venganza de Amsterdam hacia Bill el Carnicero. Dieciséis años después de la muerte de su padre, en 1846, Amsterdam Vallon, encarnado ahora por DiCaprio, regresa a los Cinco Puntos para planear y ejecutar su venganza contra el asesino de su padre. Con el correr del tiempo Bill ve en Amsterdam al hijo que nunca tuvo y comienza a transformarse en una figura paterna para el joven Vallon. El conflicto surge cuando Amsterdam comienza a tomarle aprecio a Bill: "*Es un sentimiento extraño ser tomado bajo el ala del dragón. Es más cálido de lo que pensé*". Este aprecio motiva que el joven Vallon salve la vida de su nuevo "padre" en el teatro (momento en el que aparece Monk para reencaminarlo). Esa misma noche Amsterdam consume su relación con Jenny Everdeane, que casi fue madre del hijo de Bill. Cuando el joven despierta ve a Cutting sentado en una silla al lado de la cama, envuelto en una bandera norteamericana. Filmada solamente con dos valores de encuadre, en riguroso plano-contraplano, ésta es una de las escenas cruciales de la película. Allí vemos cómo por primera y única vez Bill Cutting se sincera, se confiesa, como un padre con su hijo. Aquí Scorsese trae de nuevo el fantasma del Padre Vallon, cuando Bill cuenta cómo fue golpeado por él, la vergüenza que le hizo sufrir, y la razón por la que se sacó el ojo. Le revela lo honorable que era, y también lo mucho en que ambos se parecían: "*El Padre y yo vivíamos bajo los mismos principios. Sólo la fe nos separaba*". Estos tres acontecimientos explican que Amsterdam finalmente decida abandonar "el ala del dragón" y matar a Bill. Desde este momento habrá un cambio en la manera de componer los planos. Al principio Bill y Amsterdam se encuentran en planos separados, y, a medida que se van compenetrando uno con el otro, Scorsese comienza a unirlos dentro del mismo plano (Bazin: "*Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido*"²). A partir del momento que Bill se entera de la verdadera identidad de Amsterdam y del reforzado deseo del joven de matarlo, Scorsese arrancará a uno del otro a través del montaje y el encuadre. Cada uno tendrá su espacio, su lugar, que será opuesto al del otro, hasta que se junten nuevamente: en el campo de batalla.

La trama que avanza paralelamente es la historia de la ciudad de Nueva York, su situación social y política. Una vez más Scorsese nos transporta a esta ciudad tan importante para él, donde nació, creció, estudió, y que sirvió de escenario para muchas de sus películas. No es la primera vez que el director filma a la Nueva York de mediados del siglo XIX: en *La edad de la inocencia* los personajes eran integrantes de la aristocracia neoyorquina. Ahora Scorsese nos lleva al bajo mundo de la ciudad. Una ciudad a la que tuvo, literalmente, que construir, puesto que del antiguo Nueva York no queda nada. Dentro de la historia de la ciudad, se

aborda también el tema de la Guerra Civil que dividió a la nación en dos, y cómo la Ley de Levas influyó en los ciudadanos. Al respecto, hay un plano sumamente duro. Comienza con los irlandeses cansados y con hambre. Ni bien bajan del barco son insultados por los Nativos. Luego la cámara sigue paneando y se ven a algunos de ellos firmando documentos que los convierten en ciudadanos, y de inmediato los enrolan en el ejército. El paneo continúa, mostrando a los irlandeses sacándose sus ropas y colocándose el uniforme militar; caminan unos pasos hasta un lugar donde les entregan rifles y abordan el barco que zarpará rumbo al campo de batalla. La cámara sube y nos muestra cómo, del mismo barco, descargan decenas de ataúdes. Este plano da la idea de una siniestra y cruel línea de ensamblaje: llega la materia prima, se la prepara, se la envuelve y se la despacha. Siguiendo a Bazin, aquí también el montaje está prohibido, pues si esto mismo se mostrara en distintos planos no generaría esa sensación de circuito interminable.

A partir del momento en que Amsterdam clava un conejo muerto en la reja de la plaza, el nivel de violencia de la película comienza a aumentar desenfadadamente. Resurgen los Conejos Muertos como pandilla. El enfrentamiento final es inminente. La leva se hace cada vez más violenta y la gente ya no puede soportarlo. Los niveles de violencia reprimida, la angustia, el miedo, el salvajismo y la ira son ya intolerables, y en la mañana del enfrentamiento entre los Nativos y los Conejos Muertos, después de una iluminada noche, la ciudad explota en una guerra sin cuartel.

¿HUMANIDAD, PIEDAD, COMPASIÓN...?: "SI TAN SÓLO TUVIERA LAS ARMAS, SEÑOR TWEED, LES DISPARARÍA A TODOS ANTES DE QUE PUSIERAN UN PIE EN SUELO AMERICANO"

¿Acaso alguien se salva del toque de Scorsese? No. En esta película la única ley que existe es la "ley de la selva", comer o ser comido. Al principio podemos sentir lástima por los pobres sufriendo una situación infrahumana por la Ley de Levas, pero luego son ellos quienes entran a las casas de los ricos para matarlos, cuelgan a afroamericanos y los prenden fuego, reproduciendo la misma discriminación y el mismo abuso de poder que padecen. Los ricos que explotaron a las masas ahora son asesinados. El ejército que trata de controlar a la turba comienza a asesinar gente con gran brutalidad. En resumen, en este mundo planteado por Scorsese nada está completamente limpio, nada está completamente sucio. En este mundo todo es ambiguo.

LA HISTORIA SE REPITE: "CUANDO TÚ DIGAS, VALLON"

Pero el enfrentamiento entre los Conejos Muertos y los Nativos ya no es importante: la época de las pandillas ha llegado a su fin. Algo mucho mayor está ocurriendo en la ciudad; por eso Scorsese no muestra a los integrantes de los Conejos Muertos de la misma manera que en la primera batalla; sólo filma la preparación de Amsterdam y a Bill, porque es el enfrentamiento entre ellos lo que cobra mayor significado. Por tal razón esta vez no hay discursos emotivos, y el combate termina antes de empezar, con el bombardeo de los barcos.

Las bombas caen sobre la Plaza Paraíso, lugar del enfrentamiento, y los hombres caen desmayados o muertos en el piso, cubiertos de ceniza: igualados, literalmente, por la situación.

Algo que me llamó la atención en los últimos momentos de la película es el montaje empleado para mostrar los ataques de la turba iracunda. Es inevitable notar cuánto se parece al montaje de la escena de la escalera de Odessa en el *Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei M. Eisenstein. Scorsese quiere transmitir la misma sensación de caos y violencia, de confusión y acoso, de desesperación; así, nos muestra los ataques a la estación de policía, a las casas de los ricos, a las armerías y a los negros, todo en rápida sucesión.

PANDILLAS DE NUEVA YORK: “MI PADRE ME DIJO QUE TODO NACÍA DE LA SANGRE Y LAS TRIBULACIONES”

Con esta frase, dicha por DiCaprio en *off*, se explica cómo nace esta película. Está hecha de sangre. Es un film que se vive y se siente no con la cabeza, sino con el estómago y el corazón. Por ello la manera más apropiada de acercarse a la película es desde el lado de las emociones. El alma de la película y los personajes están impregnados de todo el cine de Scorsese, de su violencia, su ambigüedad, su oscuridad.

Cuando vi esta película no pude dejar de notar algunas similitudes –por lo menos a nivel del tema– con *The Last Samurai*. Ambos films son sobre el fin de una era, el fin de las pandillas y el fin de los samurais, dos grupos que no pueden existir en el mundo moderno. Tanto William Cutting como Katsumoto (Ken Watanabe) saben que su tiempo, su modo de vida se está extinguiendo. “*La civilización se está desmoronando*”, dice Bill. Su civilización, su modo de vida está cambiando. Katsumoto y Cutting prefieren morir peleando, fieles a sus ideales, manteniendo su modo de vida hasta la muerte.

Por último, quisiera comentar la importancia del plano final, donde las tumbas del Padre Vallon y William Cutting, desde lo alto, ven crecer a su ciudad. Cuando la ciudad de Nueva York llega al presente, se ven las siluetas de las Torres Gemelas. Algunos pueden ver en la aparición de las Torres un homenaje o una manera de ganarse al público americano. Para mí, ese plano final tiene el propósito de señalar la presencia de ambos líderes aún hoy, sobre todo hoy. ¿La ciudad, sus habitantes y sus dirigentes han cambiado su piel, pero no su mentalidad y su espíritu? La “ley de la selva” sigue vigente. La película termina con, otra vez, la voz en *off* de Amsterdam: “*Todo nacía de la sangre y las tribulaciones. Y así también le ocurrió a nuestra gran ciudad*”.

¹ http://www.bbc.co.uk/films/2002/12/19/martin_scorsese_gangs_of_new_york_interview.shtml, original en inglés: “*He was able to give me what I wanted. It’s the story ultimately of a young man who has to become a man, a young boy who needs a father. And in a sense, Bill, who’s a father, has no son. But he has to kill him. He has to kill Bill. This was the conflict he was able to put on screen for me*”. La traducción es mía.

² Bazin, André, *¿Qué es el cine?*. Ediciones Rialp, Madrid, 2000. p.77

Alexander Payne

Con un sello propio

☞ Leticia Cocchi

UNA NOCIÓN DE REALIDAD

Siguiendo con las ideas de André S. Labarthe, el director de un film (*metteur en scène*) es aquél que no sólo se concentra en el argumento (lo único valioso para un Autant-Lara), sino que “atiende a la hechura”. Mirar un film es mirar el resultado de un conjunto de elementos que funcionan solidariamente entre sí para dar sentido a todo el elemento fílmico. El argumento, la interpretación actoral, la iluminación, el decorado, la fotografía, la eficacia del montaje, etc. constituyen los componentes de la *mise en scène*. Ahora bien, ¿esta puesta en escena no trae consigo una noción de realidad? Si bien decimos que el cine es el arte del director, no nos olvidamos del equipo que trabaja con él. El director es quien produce una mirada sobre una realidad determinada. De esta forma, damos cuenta de un concepto baziniano clave: “*la ambigüedad inherente a lo real*”¹. La realidad tiene un sinnúmero de maneras de ser aprehendida; el director escoge una, la suya, que va a reflejar una moral determinada, una actitud desde la realidad que repercutirá en ella (el espectador) y a través de ella. Al filmar algo se trabaja con la complejidad del sentido (de lo real) del que surge una impresión de realidad. Todo texto fílmico es una manera de aproximarse a una realidad que de por sí es ambigua y compleja. El cine está constantemente a la búsqueda de lo real, es el arte de mostrar una historia a través de imágenes que transmiten una manera de ver, de sentir (el cine tiene su propia cultura). Para citar un ejemplo de lo que estamos diciendo, hablar de profundidad de campo es, de acuerdo con Bazin, dar cuenta de cómo los progresos tecnológicos han ido acercando la percepción de la pantalla (y de la cámara) a la percepción natural del hombre. De esta forma, “*el espectador adquiriría una relación con la imagen más próxima a la que tiene con la realidad, respetando la ambigüedad básica de esta última y solicitando del público una posición más activa*”².

En palabras de Bresson, “*el cine no es un espectáculo, es una escritura*”.

TIC TAC, TIC TAC...

No es fácil olvidarse del comienzo de *About Schmidt*. Una seguidilla de planos generales, cada vez más cerrados, ofrece, desde distintos ángulos, la fachada de un edificio alto y moderno, de un estilo neoyorkino en fuerte contraste con construcciones más bajas y descuidadas que lo rodean. Esta arquitectura conforma el espacio urbano que Payne eligió para situarnos en un marco físico y social: la ciudad de Omaha, Nebraska (Midwest). Los primeros planos constituyen entonces una descripción del entorno en el que se erige la torre Woodmen, donde se encuentra Warren Schmidt (Jack Nicholson). Estas primeras imágenes hablan de una ciudad sin ritmo, sin dinamismo, en la que priman colores sucios, tonalidades opacas que oscilan entre el gris y el verde, sin derecho a una mezcla más cálida. A juzgar por el sonido, podría

decirse que se está en una ciudad fantasma, casi muerta. El silencio exagerado del principio se desvanece con el ruido de algunos motores de autos, que aparecen justo antes de introducimos en el interior de la torre de los “hombres de madera” (traducción literal al castellano del término “Woodmen”). Los dos últimos planos en contrapicado del edificio no sólo le dan un aire de grandeza a la empresa de seguros, sino que la exaltan (a notar el detalle de las banderas, la de Estados Unidos y la de la Woodmen, flameando). De inmediato, un plano abierto en picado de Warren, petrificado, mirando hacia un espacio *off*. La oficina, en la que reina un aura celestial, está casi vacía; sólo algunas cajas de su pertenencia y el escritorio que pronto será de otro. En el plano siguiente, observamos que lo que llama poderosamente la atención de Warren es un reloj de pared. Bingo. El espectador presume que se trata de algún fanático de la puntualidad, o quizá de un maniático que, hasta que el reloj no marque las cinco, no consigue retirarse. La situación se torna absurda cuando comprendemos que Warren está empacando las cosas no para mudarse de escritorio, sino para nunca más volver: la vida de jubilado lo espera con los brazos abiertos y él insiste en perder su tiempo (él no lo siente así ya que luego vuelve a la torre Woodmen) esperando a completar el horario diario de trabajo para así retirarse de manera honrada. El primer plano del rostro inmóvil de Warren, con las cejas arqueadas y reflexivas, nos da la impresión de un hombre aferrado a su trabajo al punto de lo insoportable: sus ojos atentos al movimiento de las agujas son claro registro de ello. Así, a las cinco de la tarde en punto, Warren recobra vida y se dirige hacia la puerta de salida, no sin antes echar una ojeada general a su preciada oficina. Se cierra la puerta; es el momento oportuno para presentar el film: las letras blancas se posan sobre el margen derecho del cuadro. El director obliga a leer el título *About Schmidt*. Corte.

UN TAL SCHMIDT

Si bien el título de un film no determina de modo estricto su contenido, ni su forma, como tampoco su desarrollo, puede funcionar como un indicio significativo para la comprensión e interpretación del significante filmico. Tal es el caso de Payne, que propone mostrar la historia de Warren Schmidt bajo el título de *About Schmidt*, traducida al español como *Las confesiones del señor Schmidt*. Desde un principio, el realizador (en tanto creador de una realidad) presenta al protagonista de una forma particular: suponemos que la trama girará en torno a algún ser humano llamado Schmidt. El hecho de que sólo conozcamos su apellido –no poco frecuente en Estados Unidos– denota que la historia de Warren es la de un hombre común y corriente al que Payne convierte en un típico jubilado de su ciudad natal, Omaha. Más tarde sabremos que, luego de haber trabajado durante largos años en una empresa de seguros, Schmidt descubre una vida vacía y absurda, por no saber qué hacer. Vale la pena destacar que la traducción del título no es fiel, en ningún aspecto, a la ironía implícita en el título original. Aquí no existe ningún “señor Schmidt” en el sentido de “nobleza social” o celebridad, sino más bien todo lo contrario. No estamos nunca frente a una personalidad reconocida por sus habilidades para los negocios, de ésas que merecen acaparar, a lo largo y a lo ancho, la portada de un *magazine* tipo *Fortune*. Éste es el principal sueño de un tal

Schmidt, así como de tantos hombres de clase media que sobreviven, cómodos, ocupando algún puesto de mediana importancia, preocupados por mantener su status. Recordemos la escena en *Ciudadana Ruth* (*Citizen Ruth*, 1996) en la que el padre adoptivo (eso dice ser) de Ruth, empleado de una ferretería (situación muy irónica, ya que Ruth quiere acabar con todos los pegamentos de la ciudad), luciendo un clásico y patético pin que exclama “*Ask me*”, se deja maltratar por el encargado del local frente a su fiel esposa y a la propia Ruth, que parece entender cada vez menos. Otro caso a tener en cuenta es el del profesor de Historia en *La elección* (*Election*, 2001) que trata de lidiar con sus problemas existenciales (tiene deseos sexuales confusos, detesta sobremanera a una de las alumnas, ¿le gusta la vida que lleva o la suya es una actitud conformista?) y su condición de maestro que, gracias a una elección interna del colegio, conoce el fracaso. El director pone en tela de juicio la glorificación exagerada del trabajo en la sociedad americana: la dignidad y la moral pasan por tener un puesto de trabajo, las carencias emocionales quedan en un segundo plano. De estos tres personajes, el caso más llamativo quizás sea el de Warren, no por restarle importancia a los demás personajes del mundo de Payne, sino porque el caso Schmidt es de corte más apocalíptico si se tiene en cuenta su edad (sesenta y seis) y los años que le quedan de vida (él mismo estima que serán nueve). Él está convencido de que su presencia en la Woodmen es tan imprescindible como irremplazable; el joven que viene a ocupar su puesto no está a la altura de sus conocimientos y precisa que el experimentado Schmidt le brinde algunos consejos sobre cómo proceder con las “tasas de mortalidad juvenil” (la ironía está que Warren es un veterano sin ninguna opinión sobre la juventud). De regreso a casa, Warren informa a su mujer acerca de lo oportuna que ha sido su visita a la empresa.

No se trata entonces de un señor de los negocios, pero tampoco de un hombre de familia “respetable”: todo el film reposa sobre la fatalidad de la vejez, así como en el desmoronamiento explícito de su familia: su mujer muere en el prólogo del relato y la esperanza de llevarse bien con su hija es simplemente una ilusión. Estamos ante un Warren perdido en el mundo, un extraño en la sociedad norteamericana, con escasa o nula posibilidad de adaptación. El papel interpretado por Jack Nicholson, muy bien manejado por Payne, es el de un individuo de pocas palabras pero de una expresividad indiscutible no sólo patente en su rostro (innumerables primeros planos), sino en todo su cuerpo, cuyos movimientos son los de un verdadero viejo cascarrabias, como cuando acapara todos los alimentos congelados del supermercado, o cuando Payne se detiene a mostrar, en tiempo real, la dificultad de un Warren que no logra acomodarse en una cama de agua (escena tipo *sitcom*), hasta la manera torpe e insensible que tiene de acercarse a su esposa muerta, tumbada en el piso. Decimos entonces que Warren transmite más cosas con el lenguaje corporal que con el verbal, lo que no quiere decir que no tenga nada para hablar. De lo contrario, ¿qué son, si no, las cartas que le escribe al niño Ndugu? ¿Acaso no se trata de una clara y extendida declaración de sus “características personales”? Si bien vemos que Schmidt cuenta de forma detallada su vida a Ndugu, no creemos que se trate de las “confesiones”, tal como lo expresa el título, ya que el término connota plena conciencia por parte del que confiesa. Es recién a lo último que Warren Schmidt logra confesar algo cierto: su propio desamparo.

MASCULINO, FEMENINO

El film entero está marcado por la presencia de tres mujeres: la esposa de Warren, Helen, su hija Jeannie y Roberta, su consuegra.

Una vez que Warren ya no debe ir a trabajar, tiene todo el tiempo para disfrutarlo en familia. A decir verdad, al único miembro de su familia que ve siempre es a Helen, lo que constituye una suerte de carga para él. La relación que mantiene con ella es rutinaria e insatisfactoria. Sería entrañable toparse con un Warren que, aprovechando su condición de jubilado, pasara gratos momentos con Helen, pero, al contrario, brota en él un resentimiento conyugal profundo al punto de cuestionarse “¿Quién es esta mujer vieja que vive en mi casa?”, que saca a relucir su costado más sarcástico cuando enumera con desprecio algunas de las manías y los modos de ser de Helen: sacar las llaves del auto con demasiada antelación, la colección disparatada de estatuillas Hummel, la manera en que se sienta, la costumbre de tirar la comida vencida que aún sabe bien, la costumbre de probar nuevos restaurantes... Warren no quiere aceptar que a su lado ya no está la bella y jovial Helen de la fotografía sobre el escritorio, que ahora tiene que lidiar con sus propias limitaciones como hombre (no puede orinar sin ensuciar el inodoro) y, también, con el mal olor proveniente de la axila pálida y fofa de su mujer que Payne, dando cuenta de un estilo ácido y retorcido, muestra en un primer plano. Llevan toda una vida juntos, pero todo parece indicar que Warren no está muy involucrado sentimentalmente con su mujer, que en realidad sólo es una compañera a la que aprecia mucho y de ninguna manera la mujer de su vida. La muerte súbita de Helen refuerza esta última idea: Warren no parece demasiado afligido, y además se pregunta cómo serán sus días de viudo-jubilado sobre todo porque le inquieta saber quién se ocupará de él “ahora que tu madre no está”, como le dice a su hija. A propósito de la muerte, es notoria la intención de Payne de cuidar lo que está siendo mostrado. Si bien el cuerpo de Helen yace sobre el piso, de espaldas y con las piernas semi-abiertas (posición que connota la fatalidad de la muerte espontánea, sin previo aviso), el realizador opta por dejar esta situación lo más fuera de campo posible. El contacto físico que tiene Warren con el cuerpo de su esposa difunta es reemplazado, metonímicamente, por la máquina de chupar azúcar: el plano detalle con *zoom in* de la máquina haciendo ruido es elegido para mostrar aquello que no quiere ser mostrado (una moral de la estética muy refinada). Lo correcto sería decir que la muerte de Helen está dramáticamente *dentro* de campo y visualmente fuera de campo. El plano dura el tiempo necesario: ni mucho, ni poco, simplemente lo que tiene que durar.

Es la muerte de Helen lo que reúne al padre con su hija. La primera aparición de Jeannie es a través de un *flashback* en el que Warren hace un recorrido por la niñez y la adolescencia de su hija, adulándola al punto de convencer al espectador de que se trata de una suerte de niña-genio que arruina su vida casándose con el bueno para nada de Randall Hertz (cuya cola de caballo y comportamiento son ridiculizados por Schmidt). Este recurso funciona no sólo para presentar a Jeannie, sino también para reforzar la relación problemática entre padre e hija, resultado de muchos años de incompreensión y mala comunicación. Un hecho tan trágico como la muerte de Helen es lo único que puede unirlos, aunque sea por un par de días. El próximo reencuentro se produce dos días antes de la boda Schmidt-Hertz, donde

Warren es recibido por la familia de Randall. Allí se concreta la incompatibilidad entre los dos Schmidts que van quedando: su hija ha formado un nuevo núcleo familiar del que Warren no solo se siente completamente ajeno, sino que además desprecia con devoción. Los días previos a la boda permiten a Warren conocer más de cerca el ambiente social en el que creció su yerno y, sobre todo, en el que vivirá su hija. Roberta, madre de Randall, está a cargo de una casa modesta, pero con todas las comodidades, desde un centro de mesa giratorio hasta un jacuzzi en la mitad del patio trasero. En su consuegra Warren encuentra el opuesto a Helen: el gusto por decorar la casa con colores cálidos (lo que refiere al potencial sexual de Roberta), su vocabulario grosero y vulgar, sus cabellos extremadamente largos para su edad, sus francas maneras de ser y de mostrarse frente a un extraño, etcétera. Imposible pasar por alto la escena en la que Roberta intenta seducir a Warren entregándole su cuerpo desnudo dentro de un *jacuzzi*. Para la ocasión, Payne decide mostrar en plano medio a Roberta que se despoja, de forma muy natural, de la bata estilo hindú: el espectador observa los pechos caídos de una mujer valiente y libertina. El siguiente plano es un plano general que, en cierta medida, tranquiliza al espectador (por no tener que ver más de ese desnudo que puede provocar cierta vergüenza ajena). De esta forma, se pone de manifiesto una idea del cine como arte de las distancias: Payne se acerca a los pechos de Roberta para luego abrirse con un plano general que olvida los detalles y se concentra en el hecho en sí: Warren y Roberta están, sin saberlo, reproduciendo la escena del jacuzzi que Warren sintonizó alguna vez en la televisión por cable de su casa. Una demostración del modo en que Payne trabaja el lugar del espectador al proporcionarle cada escena en su medida justa: el momento embarazoso para Warren enseguida remite a otra escena.

CARTAS DE UN VIAJERO

Ni bien termina la fiesta de su *retirement* (en la que termina solo, en un bar, con un vodka entre las manos), la vida de Warren se transforma en una rutina improbable, con códigos desconocidos que no hacen más que desorientarlo. Warren se encuentra solo consigo mismo, sumido en un sentimiento creciente de insignificancia y de profunda inutilidad. Fruto del fracaso de sus relaciones sociales (el colmo es cuando se entera que su difunta mujer tuvo una aventurilla con su mejor amigo), Warren decide “adoptar” por correspondencia benéfica a un niño (Ndugu) de seis años a (tan sólo) 22 dólares por mes. No es sino en esta correspondencia con su hijo adoptivo, surgida de un *zapping* indolente y dubitativo (televidente caritativo en tanto que consumidor), que Warren encuentra alguien con quien hablar, aunque sea sólo la voz en *off* del propio protagonista convertida en un monólogo interior en el que descansa todo el relato. Schmidt entabla una relación fluida con un destinatario del que sólo sabemos que sufre de la hambruna y de las epidemias generalizadas en Tanzania (la clase media norteamericana ayuda a países del Tercer Mundo). Asimismo, las cartas que escribe no son apropiadas para un niño que sobrevive en condiciones lamentables: Warren divaga por completo y se explaya al punto de convertir a su receptor en su más fiel confidente. Al tiempo que Warren va tomando confianza con su amigo por correspondencia, el patetismo explícito de sus cartas es cada vez

mayor. No sólo le miente acerca de su relación con Jeannie, sino que todo el tiempo le brinda consejos absurdos con un irritante aire paternal (en una de las cartas recomienda a Ndugu unirse a una fraternidad cuando llegue a la Universidad...) El espectador tiene claro que Schmidt es un individuo cuyas carencias emocionales han vuelto inútiles sus esfuerzos de diálogo con aquellos que lo rodean (el vendedor de neumáticos, los estudiantes de la fraternidad, la pareja de la casa rodante...).

Esta incapacidad de relacionarse con el mundo de modo “normal” proviene de una cierta indiferencia ante las normas y los valores que lo rigen, y constituye la prueba de una cierta discapacidad social y emocional: disfuncionalidad. El viaje en su *Adventure* de diez metros de largo muestra este desacomodo frente a la realidad; se trata de un *tour de force* que da cuenta de la inaptitud de Warren para adaptarse a los cambios. Si David Lynch (en *The Straight Story*, 1999) precisa de una segadora para su visión poética de la América profunda, Payne realiza un viaje en el que rescata todos los elementos vulgares de Nebraska a bordo de una Winnebago último modelo a cargo del “comandante” Schmidt (término utilizado por el simpático vecino que prende fósforos para evaporar el mal olor del baño de su casa rodante). Asimismo, los planos generales registran los paisajes y todos los caminos recorridos por Schmidt.

Así, todos sus intentos de relacionamiento con el mundo son fallidos, salvo esta correspondencia con un niño de Tanzania al que no hace más que bombardear con información sobre su vida. A no ser por la primera, la mayoría de las cartas fueron escritas antes de ser pronunciadas por la voz en *off* de Schmidt; este recurso anima el relato, lo vuelve más dinámico. Hacia el final del film, la última carta que le escribe a Ndugu aparece como una verdadera revelación. Warren se plantea una serie de preguntas en las que se cuestiona su función en el mundo y se interroga sobre qué cosas influyó para mejorarlas, para qué importa su vida. Todas estas interrogantes no encuentran respuesta alguna. Es aquí cuando Warren, por primera vez en toda la historia, acepta su condición de fracasado. Declara: “*Soy débil. Y soy un fracaso. No se puede negar*”. Luego, la carta de una supervisora de Ndugu es el broche de oro para un final más que conmovedor: Warren, él mismo conmovido por el dibujo de Ndugu (es la primera respuesta que recibe), rompe a llorar. Payne nos acerca al personaje en un conveniente primerísimo primer plano, y logra así captar un concepto abstracto, surgido de una realidad ambigua que sólo el cine es capaz de mostrar de modo acertado: la agonía de un hombre solitario.

¹ Ferré, Pablo, *Curso de Lenguaje Cinematográfico*, Montevideo, 2002.

² Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ed. Cátedra, 1993, p.100.

Stanley Kubrick (I)

De la ambivalencia

☞ Mateo Soler

En *Nacido para matar* (1987), Stanley Kubrick expone un sentimiento antimilitarista también presente en películas anteriores como *La patrulla infernal* (1957) o *Doctor Insólito* (1964). Basado en el argumento de la novela *The short timers*, de Gustav Hasford, el film describe la participación de Estados Unidos en Vietnam y deja de lado la condena explícita de la matanza y el horror que toda guerra acarrea para centrarse primero en el proceso de deshumanización y después en la ambivalencia moral de los soldados salidos del centro de entrenamiento de la Marina norteamericana en Parish Island, Carolina del Sur.

La historia está dividida en dos actos, caracterizados por dos tipos de acción diferentes, separados por un desplazamiento del centro de interés del relato. El primero se lleva a cabo en el campo de entrenamiento y el segundo en el campo de batalla. Durante el primer acto se crea una expectativa sobre el resultado del entrenamiento –o sus consecuencias deshumanizadoras–, que se cumple en el segundo.¹

“*Señoritas: si salen de mi isla, si sobreviven al entrenamiento, serán armas vivientes, embajadores de la muerte sedientos de guerra. Pero hasta ese día no son más que vómito.*” Las primeras palabras de la película dichas por el Sargento Hartman (R. Lee Ermey) anticipan las dos etapas de la película. En la primera hay una intención de mostrar la continua actividad de los reclutas, a tal punto que en ningún momento se los ve descansando o socializando entre ellos. A medida que se intensifica el entrenamiento disminuye y se deteriora la personalidad singular, individual de los soldados. En el segundo acto, en cambio, hay diálogos e interacción entre distintos personajes. También se muestran acciones más contrastadas; por un lado se ven momentos pasivos, como el descanso y el aburrimiento. Pero, por otro lado, los momentos activos son mucho más violentos y dramáticos que en la primera parte. El punto de quiebre que desencadena el segundo acto es cuando “Patoso” (Vincent D’Onofrio) mata a Hartman y a continuación se suicida. Este final de la primera parte anticipa la inminencia del pasaje al campo de batalla, porque allí se producen las dos primeras muertes (las dos primeras víctimas). Es el primer contacto que tiene el espectador con lo que luego será la materia predominante en la segunda parte de la película. El protagonismo, al morir los dos personajes, se desplaza al “Bromista” (Matthew Modine), quien desde el principio actúa como guía del espectador por medio de la voz en *off*.

El relato progresa en términos de causa-efecto entre los hechos narrados. La yuxtaposición de la acción y el comportamiento de los personajes con la puesta en escena genera un doble sentido que transmite la relación problemática entre deshumanización y ambigüedad moral. Puesto que los hechos se narran desde el punto de vista del Bromista, a través de éste se establece una focalización interna que presenta una perspectiva cercana a los personajes y concuerda con el planteo realista de la película. De esta forma se nos acerca a las frustraciones

e impotencias generadas por un sometimiento físico y psicológico extremo causado por los duros entrenamientos donde hasta el compañerismo y la camaradería encuentran sus limitaciones. “Para Kubrick, una película debe presentar su objetivo de manera indirecta y las conclusiones del espectador derivan de la sensación de vida que transmite el film.”²

Así pues, la vida se nos muestra a través del Bromista. Al mismo tiempo frágil y fuerte, él personifica la ambivalencia moral, entre la compasión y el cinismo: su casco ostenta una leyenda que dice “Nacido para matar” y lleva una insignia pacifista en su chaleco antibalas. Se empieza a destacar desde el anonimato, cuando se le asigna la tarea de ayudar a Patoso, su compañero recluta. Asumiendo un rol paternal, el Bromista guiará a su protegido por un camino que, paradójicamente, terminará en la muerte. Le enseña desde atarse los zapatos hasta saltar las vallas de entrenamiento, logra una emancipación-bestialización que no estaba prevista: liberada la bestia del sufrimiento interior, el “hijo” se autoelimina.

*

La primera escena, compuesta por primeros planos de chicos de veinte años que están siendo rapados, es todo un símbolo de lo que le ocurre a los hombres al entrar al ejército: pierden la individualidad. En la segunda escena nos introducimos directamente en el entrenamiento. Aquí el trabajo de cámara contrasta con la escena anterior por la duración del plano y el movimiento de cámara: se acompaña al sargento Hartman en un plano medio, con un *travelling* que mantiene el valor de plano inicial y antecede el andar del sargento, lo que revela la jerarquía del personaje.

Asimismo, en otros momentos del entrenamiento, se vuelve a utilizar este recurso para destacar la importancia de la situación y sus implicancias dramáticas. Es el caso de la secuencia donde se muestra al sargento revisando la limpieza de las manos y los pies de cada recluta, hasta que de pronto descubre que Patoso tiene una *donut*. Es allí cuando todo el pelotón empieza a odiar a este personaje: van a ser castigados por cada cosa en la que éste se equivoque.

Luego, a partir de la escena nocturna donde Patoso es golpeado por sus compañeros, su progresiva pérdida de la cordura es expresada por medio de diversos *travellings in* hacia él. El *travelling* expresa la tensión mental del personaje que se yuxtapone a los violentos discursos del sargento, prefigurando el inevitable final trágico. Patoso comienza a ser indiferente a los gritos del sargento y pierde la sonrisa infantil que lo caracterizaba. Al final de la secuencia donde Hartman dice a los reclutas que ellos podrán ser como los francotiradores que asesinaron personas en Estados Unidos, se muestra mediante *travelling in* el rostro imperturbable de Patoso.

*

En la propia frase del casco del Bromista se hace presente el problema del libre albedrío, que es el otro pilar temático que sostiene a la película. “Nacido para matar” indica que el

personaje está predestinado. Desde el primer discurso de la película, dicho por Hartman, se pone en juego el acotamiento y los límites del libre albedrío. En un principio las posibilidades de los personajes de elegir caminos son más amplias; con el correr de la película se van acotando. A lo largo del relato el espectador es testigo del destino del protagonista, pero es recién al final cuando responde a su mandato: mata.

De ahí que a lo largo de toda la película se coloque al espectador en la misma posición que el Bromista. Junto a él se experimenta cada momento, y en particular los más duros. Se busca transmitir las experiencias por las que transita. Así es como Kubrick despierta en nuestro interior lo que el Bromista encarna en tanto dualidad que pone en problemas la noción de libre albedrío. En un comienzo esa dualidad aparece cuando el Bromista tiene que decidir si tomará parte en la golpiza que sus compañeros le van a dar a Patoso o no; después se plasma en la imagen, con la vestimenta ya descrita; finalmente se vuelve explícita y accede al ámbito verbal cuando un coronel le pide explicaciones por su vestimenta y Bromista le responde: *“La dualidad del hombre, lo de Jung, Señor.”*

¹ Tomado el concepto del *Diccionario del guión audiovisual*, Jesús Ramos, John Marimon. Océano, Barcelona. 2002. También de *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ramón Carmona, Catedra, Madrid. 1993.

² Kogan, Norman: *El cine de Stanley Kubrick*, Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1974.

Stanley Kubrick (II)

El silencio del Mal

☞ Lucía Tomás

Muchas veces me pregunto qué es un comportamiento cuerdo, normal. Sería muy fácil seguir este razonamiento: un comportamiento normal es aquel que se encuadra en la norma. La norma es una convención a la que arriba el consenso social, que debemos acatar si queremos formar parte de una sociedad. Pero si dividiésemos imaginariamente al cuerpo en dos se podría ver cómo una parte es capaz de comprender las normas y siente placer al comportarse correctamente, mientras que la otra ansía lo prohibido, se alimenta del morbo. Es el lado más irracional, el más débil. No conoce límites, se excita con lo que la sociedad rechaza.

Estas dos mitades conviven armónicamente gracias a la conciencia. Sin ella, el ser humano no sería capaz de distinguir entre lo bueno y lo malo. Pero la ambigüedad del hombre está representada en forma tangible por el hotel Overlook. Por un lado, cuando Ullman entrevista a Jack Torrance (Jack Nicholson), para el puesto de cuidador, presenta al hotel como un problema. En cambio, Torrance lo ve como su salvación.

En sus películas Kubrick representa esta lucha mental por la que debe atravesar el individuo, inmerso en una sociedad que, más que liberarlo, lo agobia y oprime, lo somete hasta llevarlo, en muchos casos, a la locura o a la desesperación. Como le sucede a Jack, el protagonista de *El resplandor*: la opresión del medio ambiente lo conduce a grados de locura tan insoportables que busca la destrucción de lo que más ama, su propia familia.

Parece ser regla en el ser humano ansiar aquello que no posee. Creemos que lo que no tenemos es lo mejor que nos puede pasar y lo único que nos puede salvar de una existencia rutinaria. Aparentemente, Torrance tenía todo aquello a lo que un hombre aspira: una familia, un trabajo como profesor. Sin embargo, durante la entrevista, deja en claro que su única salvación es ese cargo en el hotel. Obtenerlo es lo mejor que le puede pasar.

Kubrick comienza con una panorámica del paisaje, con planos largos que siguen el recorrido del auto de Torrance. En éstos se aprecia un lugar de hermosa apariencia, ilimitado y muy iluminado (con un baño de luz casi dorado) y una música que nos transporta al lugar y nos da ganas de viajar por esa carretera. Sin embargo, a medida que el auto avanza, este paisaje va cambiando y su hermosura va quedando atrás. Esto se hace más evidente con la entrada del auto en el túnel, a cuya salida el camino se vuelve más escabroso y arbolado. En el siguiente plano el paisaje, definitivamente, ya no es el mismo: la carretera parece más estrecha, como si se tratase de la entrada a un laberinto. En la toma aérea del hotel, éste se mimetiza con el terreno circundante, y es necesario mirar con atención para distinguir sus partes. El Mal nació en ese terreno prácticamente junto con el hotel, puesto que durante su construcción se desató una batalla para desterrar a los indígenas que habitaban la zona. Es la historia que Ullman le cuenta a los Torrance en su descripción del hotel, cuya misma construcción encarna la complejidad del hombre.

Los momentos de felicidad de los personajes de Kubrick son pocos, pero por lo general

están acompañados por una iluminación intensa. Sin saberlo, Torrance va dejando el Bien a sus espaldas, cuando, en realidad, cree que lo mejor está por pasarle. Esa vida que deja atrás sólo se nos muestra por medio de su familia, ya que a él jamás lo vemos inmerso en la cotidianidad del hogar, como se la ve a su mujer. Para el director ni siquiera es importante mostrar el momento en que la familia deja su hogar para vivir una larga temporada en el hotel. Hay una gran elipsis desde que Torrance acepta el cargo, e inmediatamente se lo ve otra vez en la carretera camino a su nuevo trabajo. Quizás porque el protagonista (obsesivo) ya tenía su mente en el nuevo trabajo.

Durante la entrevista que Torrance tiene con Ullman (su empleador) se le informa de todo lo malo que posee su objeto de deseo, esto es, el trabajo en el Hotel Overlook. Si bien su tarea a desempeñar allí es muy simple y el lugar es lujoso, existe un lado oscuro y sórdido. Pero ninguna historia trágica puede separar a Torrance de ese lugar. Ullman le cuenta la historia de un antiguo cuidador del hotel que sufrió el síndrome del cabañero, que lo llevó a matar a hachazos a su familia y, luego, al suicidio. A continuación le dice que él comprendería si, luego de conocer esta historia, Torrance decidiera no aceptar el trabajo. Pero Torrance, con la certeza de que nada de eso puede sucederle, acepta el cargo sin el menor reparo.

El director logra representar la locura en la forma del film, pero también más allá de ella. El laberinto no es sólo un decorado que genera sensación de encierro. Aunque el hotel, con sus numerosos cuartos y pasillos, crea la percepción de estar dentro del propio laberinto, Kubrick prolonga la figura de encierro a muchos niveles. Ésta, que actúa como disparadora de la locura del personaje central, no sólo está en la construcción de un hotel con muchos pasillos y puertas; también se puede apreciar a nivel de la fotografía gracias a las largas tomas hechas con *steadycam*, elemento de suma importancia para lograr la idea de pasillos laberínticos dentro del hotel. Un ejemplo claro es cuando el niño Danny se transporta en su triciclo a través de los angostos pasillos. Allí se introduce al espectador en una atmósfera de sofocación. También por medio del sonido se puede apreciar la textura maciza del piso; al exponer la solidez de su material de construcción, se evidencia la dureza de ese encierro. Se puede percibir que la fortaleza del lugar inevitablemente va a vencer al que no tenga “el resplandor” necesario para encontrar una salida.

Otro aspecto a resaltar es que la asfixia laberíntica también es visible en las representaciones y caracterizaciones de los personajes, que sienten en su cuerpo el peso del encierro. Poco a poco Torrance va perdiendo su unidad psíquica, al no poder comunicarse con el mundo exterior y tampoco con sus familiares. Su energía interior es como células que se multiplican y forman un entramado que provoca su desdoblamiento esquizofrénico. A medida que el aislamiento se prolonga en el tiempo, es notorio el desgaste físico del personaje; lo mismo va a suceder en su comunicación con el exterior. Lentamente va perdiendo su fortaleza, su mente se divide en diminutos fragmentos que recrean realidades diferentes, generando una lucha interna entre principios conscientes y ambiciones inconscientes.

Kubrick traza una delgada línea entre los sueños y la realidad. En algunas escenas los sueños parecen tan reales que casi no se perciben como tales. Filmar la realidad como un sueño o una pesadilla es un recurso que utiliza para representar la metamorfosis que sufre la

mente al ser expuesta a un entorno específico y confrontada con él. Ora el sueño, ora el delirio penetran en la vida de los personajes sin aviso, como en las escenas del bar, en las que Torrance hace lo que le da placer: beber (en la realidad no lo puede hacer, ya que se lo prometió a su mujer). Nuevamente el deber, el placer y el poder juegan mano a mano una partida.

En *Ojos bien cerrados* se plantea el mismo conflicto, la misma lucha. Es la tensión que termina enloqueciendo, de una u otra forma, a los protagonistas. Si bien Kubrick busca el realismo de las formas (la vida y los personajes de *El resplandor* son aparentemente normales), este realismo se funde con el universo interno de esos seres, tan complejo y ambiguo como puede serlo la mente humana y sus propios laberintos. Luego, lo que comienza como un juego de búsqueda en el que se debe disponer de “al menos una hora para encontrar la salida” (según explica Ullman) termina en una carrera desesperada por encontrar la luz, la salida. Esa luz aparentemente es “el resplandor” que posee el niño. Que, desde el lugar de su inocencia, fue capaz de ver desde el principio el Mal en el hotel. Él es el único que puede salir vivo del laberinto, mientras que el protagonista sucumbe ante la magnificencia de la maldad y la locura.

Una escena que particularmente capturó mi atención es aquella en la que Torrance entra a la habitación 237. Debe atravesar tres puertas para llegar al baño. Todas están abiertas. Una vez alguien hizo una apreciación de la que hasta hoy no puedo desprenderme a la hora de mirar una película. Fue sobre *Pickpocket* (1960) de Bresson. Se explicó que el protagonista atravesaba puertas constantemente expresando una concepción del director en cuanto a la vida como pasaje: pasaje de la vida a la muerte, de lo terrenal a la eternidad. En el caso de Torrance es un pasaje al mundo de sus deseos. Una vez que atraviesa esas puertas se encuentra con una mujer hermosa y desnuda que lo acaricia. Ella le da lo que su mujer no puede –o no quiere– darle (en ningún momento de la película hay tensión sexual entre él y su pareja; no hay un sólo gesto de amor, ni siquiera de deseo mutuo). El hotel no sólo le brinda la posibilidad de desprenderse de una vida rutinaria y monótona: también sus deseos carnales son satisfechos. Pero pronto aparece la culpa (producto de la norma social), elemento que, en *Ojos bien cerrados*, se apodera continuamente de los personajes principales: la culpa hace que esa mujer hermosa y desnuda se convierta en una vieja podrida con aspecto de muerta. Ante esa imagen Torrance huye despavorido y cierra la puerta del cuarto. Si las puertas son pasajes, cerrarlas implica una negación: al cerrarla y salir corriendo del lugar el protagonista niega sus deseos, pero también sus miedos.

(La asociación de Kubrick con Bresson, por lo menos en este aspecto, me resulta inevitable. Aunque obviamente sus estilos son distintos me llama particularmente la atención la capacidad que ambos tienen para filmar la vida y el hombre bajo el asedio de los cambios, los miedos –sobre todo el miedo al encierro–, las perversiones, las fobias. De diferentes maneras ambos logran capturar la ambigüedad del deseo y el modo en que éste conduce a la destrucción de lo que se ama.)

Esto se traduce, también, en la incomunicación de los cuerpos: están cerca pero son incapaces de tocarse con afecto puro. A lo largo del film, Torrance, como padre, no es capaz

de mostrar afecto hacia su hijo. Recién cuando se lo ve perturbado lo abraza. Es como si sólo en su locura pudiera tolerar el cruce de cuerpos, tanto con su hijo como con la mujer del baño.

Un elemento que se puede apreciar en todos los films de Kubrick es el uso de la banda sonora. La música de foso, precisamente, es utilizada para crear climas, tanto en las tomas panorámicas de la carretera –para generar un sentimiento de paz, de plácida hermosura– como, luego, para pasar a un nivel más tenebroso –para crear suspenso, angustia o miedo– acompañando el cambio en el paisaje. Kubrick le adjudica en muchos momentos más importancia a la música, a los silencios o a los sonidos ambiente que a la palabra hablada. Le resta importancia al diálogo para pasar a un plano más puramente emocional. El director exhibe su gusto por un lenguaje que maneja códigos más sensoriales que racionales.

Precisamente, al final de *El resplandor* se puede percibir cómo el lenguaje de Jack sufre una involución; se vuelve más gutural, más bestial: incapaz de articular palabra, grita desesperado. Es vencido, finalmente, por el resplandor, esa fuerza con la que libra batalla hasta el final de la película, que actúa como una especie de omnipresencia silenciosa a lo largo de todo el film, y sólo se la puede ver en el último plano, en el laberinto, luego de que Danny logra salir de él y Jack se queda sin poder encontrar la salida. Grita y grita hasta caer rendido, y muere. A nivel sonoro, tras su muerte sólo se escucha el pasaje del sonido ambiente de la noche al amanecer. Es al amanecer cuando el espectador descubre que el protagonista (poseedor de la fuerza maligna) ha muerto. Hay unos segundos de cantos de pájaros y luego un silencio que concluye cuando termina el plano. Jack ha sido derrotado por esa fuerza muda: la regresión en el empleo de la palabra progresa hasta llegar al silencio absoluto. La imagen del cuerpo de Jack incrustado en la nieve y ese silencio mortífero están dotados de una dimensión emocional y filosófica que ningún código verbal puede representar con tal precisión y justeza como el silencio.

ÍNDICE

América, América	
PABLO FERRÉ	1
Vida y muerte de un extranjero	
FERNANDO DRÖMER	2
Y el hombre dice...	
FEDERICO MOLEDA	7
Hasta la luna	
RAFAEL ANTONACCIO	14
Ojos	
ALEJANDRA ABULAFIA	21
Cuando matas a un rey	
IGNACIO MANCEBO	25
Con un sello propio	
LETICIA COCCHI	31
De la ambivalencia	
MATEO SOLER	37
El silencio del Mal	
LUCÍA TOMÁS	40