

pulso

A U D I O V I S U A L

Volumen 5, Número 5, Diciembre 2006

ISSN 1688-2466

CURSO DE Lenguaje CINEMATOGRAFICO



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.

ISSN 1688-2466

Toda referencia a Marcas Registradas es propiedad de las compañías respectivas.

DISEÑO Y ARMADO / **PABLO GONZÁLEZ**

ILUSTRACIÓN DE TAPA / **CORTO: SINOPSIS DE UNA BREVE Y PEQUEÑA HISTORIA** / **DIRECTOR: PABLO MARTÍNEZ PESSI** / **ACTRIZ: NOELIA TEPERINO**

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

ÍNDICE

I - Convergencias

Apuntes sobre unas máscaras

RODRIGO DUARTE 5

Facetas y miradas

JOSÉ APOJ 8

El horror

ADRIÁN COLLAZO 16

En el bote, hasta el final

CECILIA CAMPODÓNICO 20

II - Límites

El arte de Kubrick

CHIARA REPETTO 26

A otra cosa

DANIELA CONFORTE 30

III - Relatos

Fronteras

JUAN MARTÍN PEREIRA 36

Caminos por recorrer

JUAN ANDRÉS BELO 40

I

CONVERGENCIAS

*De cómo las películas están unidas por extraños
–y a veces literales– lazos de familia.*

Apuntes sobre unas máscaras

☞ Rodrigo Duarte

1. Orson Welles disfrutaba ejecutar este tipo de envenenadas operaciones. Oficialmente, el desbocado *noir* *La dama de Shangai* debía ser nada más que un consentido vehículo para su protagonista femenina Rita Hayworth, por entonces última conquista del quijotesco americano y, más importante, *starlette* a un paso del superestrellato que llegaría con la *Gilda* de Vidor. Apurado de dólares para una de sus marginales producciones teatrales, Welles decide ofrecer locaciones exóticas, una melosa canción entonada por la adorable Rita, hechos de sangre y otras traiciones bajo el sol, que debían satisfacer a los ejecutivos de Hollywood en busca de la próxima trama macabra. Una llamada telefónica y el pacto de no sangre estaba arreglado: Welles recibiría el dinero convenido para montar su oscura obra; los estudios Columbia padecerían el policial americano más audaz y mortuoriamente romántico jamás filmado. El arreglo suena igual de descabellado que aquel que el marinero O'Hara recibe de parte del ladino apocalíptico (¿o desprevenida y demasiado ingenua víctima?) Grisby, pero la pérdida irremediable de los personajes (desprovistos de romance, esperanza o siquiera pulso vital al final de la película) no es la del espectador: pocas veces el fatal impulso amoroso se ha desangrado de manera más elegante.

2. Si alguien dijera que *La dama de Shangai* es menos una sofisticada vidriera diseñada a medida de los encantos de la Hayworth (quien viste únicamente en color negro y blanco, oscilando entre la inocencia y la perversión, y con un también deliberadamente ambiguo vestuario de reveladores trajes acompañados por un sombrero de capitán) y un folleto ofertando los confines del placer americano de la clase acomodada (O'Hara sobre las playas de Acapulco: "*Es el rostro agradable de la tierra. Pero no se puede ocultar el hambre y la culpa*"), que un ensayo –o, si se quiere decir con menos pretensión, una puesta en escena– sobre los límites y lo falaz de la mirada, por supuesto que no estaría del todo equivocado.

De hecho, la trama se echa a andar gracias a un ¿fortuito? encuentro entre un temerario ciudadano del mundo (Michael O'Hara, es decir, Orson Welles) y una mujer de deslumbrante belleza (Rosalind/Elsa, Rita Hayworth), quien entra en escena de manera triunfal, en primer lugar, sobre un carruaje y dejando entrever modales de discreta cortesana y, en segunda oportunidad y sólo minutos más tarde, como una dama en peligro. Ya en esta primera aparición se ensaya un doble movimiento que sintetiza su irresistible *savoir faire*: mujer a la vez fatal y vulnerable que logra convertir a O'Hara en un cautivo del mal. Personaje, cámara y espectadores ven lo mismo: una mujer en apariencia indefensa que debe ser rescatada de un peligro. Esta consideración es equivocada, claro, ya que esta mujer –que luego compartirá alusiones a peligrosos tiburones y pulpos,

a letales féminas de intrigas shakespearinas— ha urdido un siniestro plan. Esta triple alianza (cámara, personaje, espectador) no será respetada a lo largo del metraje: por momentos la cámara nos dejará saber más cosas que las que saben los personajes (el incómodo plano de la charla entre O'Hara y Grisby en un peligroso risco es iluminador en cuanto a fundir forma y contenido, plasmando toda la extrañeza de la situación con un inapropiado ángulo de cámara que deja entrever la naturaleza insólita del plan), y en otros tantos, estaremos en un lugar parecido a ese divertimento de espejos distorsionados que aparece al final, sin saber qué estamos viendo, qué nos está faltando que se nos muestre; qué es real y qué no.

La narración desde el futuro que ejecuta Welles también nos hace ganar ventaja: nos confía de antemano que alguien le está tendiendo una trampa y que se encamina a convertirse en el tonto de alguien. Se sabe: estamos transitando las turbias aguas (incluso esto es lo único que vemos mientras se imprimen los créditos iniciales) del *noir* y el protagonista masculino nos guiará mientras nos narra su fatídico devenir.

3. (El asunto criminal de la película carece de lógica —de toda otra que no sea la del absurdo— o al menos de afán de resolución. El propio acto de matar no parece tenerlo, así como tampoco las oscuras motivaciones de los seres humanos, temible especie que parece comportarse como hambrientos tiburones, regidos más por el instinto animal que por los espejismos lacanianos.

¿Quiénes entonces serían los instigadores de esta sórdida trampa? En qué momento, si en algún momento lo fueron, dejaron de ser sus protagonistas las víctimas para pasarse al bando de los criminales? ¿Qué forma parte de una siniestra puesta en escena y qué es producto de un arrebatado amor loco? Verdaderas falsas minucias, rastros de carmín que irremediamente sucumben a nuestra pesquisa racionalista que luego se revelará inútil. Las únicas superficies que parecen importar son aquellas superficies de placer, un cigarro compartido entre los secretos amantes bajo la mirada desconfiada, los primeros planos que esconden más de lo que revelan pero que ofrecen la instantánea recompensa de la lozanía y el fulgor que parece recobrase para, rápidamente, ser dejado atrás en un juego de distorsión que —paradoja de un insondable universo— revela por primera vez las verdaderas identidades. Abandonar ese barco será también la oportunidad de desviar la mirada de las distracciones que el aficionado al ilusionismo Welles ha preparado y detenerse en sus intersticios).

4. Ya cuando O'Hara se embarca en la excursión marítima con el sospechoso tándem conyugal, parece que nos adentráramos —o descendiéramos más bien, siguiendo la divina metáfora—, a una suerte de realidad adúltera y adulterada, de fabulosos músculos, ensayados padecimientos y dobles y hasta triples identidades, máscaras que albergan otras máscaras que han montado una farsa de frágiles lealtades. No es casualidad que al aproximarse el desenlace de la película y en medio de una absurda fuga que desafía la verosimilitud y cuando el factor Kafka (recordar la posterior adaptación filmica de

Welles de las desventuras judiciales del ciudadano Joseph K, cuyo espiral pesadillesco no difiere demasiado del de Michael O'Hara, acaso una cruza entre uno de los *alter egos* literarios de Hemingway con uno de los hombres unidimensionales kafkianos) ya ha comenzado a teñirlo todo de desencanto y abrumadora paranoia, cuando los encargados de juzgar a los hombres, literalmente, juegan despreocupadamente al ajedrez y deciden encerrarse y darle la espalda a los eventos que se desarrollan no demasiado lejos, cuando los héroes deben burlar al sistema como una forma de ser libres –ya que la justicia, en el gran sistema industrial, no coincide con la verdad–, nos encontremos en un auditorio de variedades en el barrio chino de la ciudad (puede leerse fugazmente en una marquesina la palabra “Shangai”). Allí se está representando una obra de teatro y los propios intérpretes sobre el escenario están más atentos a la suerte de los infortunados amantes que debaten su destino (y maniobran con armas de fuego) en las butacas. Este momento de rabiosa autoconciencia, antes que la autoconciencia estuviera de moda, es menos un gesto de vacía modernidad –en su vertiente premonitoria– y más una referencia a las tragedias griegas que forjaron a Welles como autor: los protagonistas de la historia, que en vano intentan liberarse de la fortuna que los dioses le han deparado, ensayan una manganeta de supervivencia final que sin embargo, intuyen, de nada servirá. Algunos simplemente nacen con tragedia en la sangre. Aceptada está clásica máxima del melodrama resuenan los versos “...*así es el amor: el que lo probó lo sabe*”.

Facetas y miradas

☞ José Apoj

¿*La dama de Shangai* es una película negra? Definitivamente. Personajes siniestros, tramas ocultas, hombres fascinados con bellas mujeres y relaciones peligrosas en un clima de oscuridad y sombras componen el paisaje de la película (debemos tener en cuenta que fue realizada en pleno auge del *film noir*). El suspenso y la tensión aumentan con el correr de los minutos, para desembocar en un típico final del género donde se echan las cartas sobre la mesa y asistimos al conocimiento de la verdad. ¿Como siempre? Sí y no, y no se trata de una indecisión de quien escribe estas líneas. Sí. Porque al final la culpable es la persona más *inesperada* (o sea, la más previsible) y termina pagando con su vida por sus delitos (aunque en el cine negro no era usual la muerte de la *femme fatale*), al igual que los otros “malos”, Bannister y Grisby. Y porque el “bueno”, el héroe, termina absuelto de su acusación.

No. *La dama de Shangai* es mucho más que todo eso. La complejidad de los personajes y sus interrelaciones dibujan un delicado retrato sobre algunos aspectos que componen la miseria de la condición humana (la ambición, la violencia, la mentira) como pocos filmes del género lograron hacerlo. De hecho, Orson Welles encuentra en el *thriller* (como en *Mr. Arkadin*) el camino perfecto para exhibir los dramas que pueden generar tales sentimientos, así como también las dudas y vicisitudes que le imposibilitan al hombre combatirlos y superarlos con éxito. Por eso sostenemos que lo medular de esta historia no es su trama, su desarrollo, sino el sórdido comportamiento humano que los lleva adelante; se trata de una película sobre las actitudes negativas y el papel del temple; la convicción y la fortaleza para sortearlas, o ceder de manera irremediable ante ellas.

Esta batalla (como veremos, interna y externa) fue una constante en la carrera artística de un Welles que —a pesar de que siempre lo negó¹— volcó muchas de sus experiencias personales (algunas de ellas decepcionantes) en ella. Su enfrentamiento con el *establishment* de Hollywood y los valores pragmáticamente mercantilistas es de alguna manera el de Mike O’Hara con Grisby y Bannister. No pretendo caer en el lugar común del análisis, pero creo que evidentemente la película se trata, en algún sentido, del enfrentamiento entre un rebelde con ideales y convicciones y el poder, cegado éste por la autocomplacencia y la vanidad y encrudecido por la maquinaria de engaños y manipulaciones que lo sustentan.

No obstante, queda reflejado en esta película que para sobrevivir es necesario *transar* con el *status quo*, ceder ante él, prostituirse o ser directamente derrotado por él. A propósito, debo recordar que, como en muchas películas de Welles, en el comienzo hay

¹ En el libro de Peter Bogdanovich de entrevistas a Welles (*Ciudadano Welles*, Grijalbo Ediciones, Barcelona, 1994), el célebre director manifiesta que no cree en autores, sino en obras.

una suerte de anticipo de lo que sucederá al final, un presagio —en el plano simbólico— de lo que acontecerá. Se trata de un monólogo interior en el que O’Hara se declara como un “tonto”, de alguna manera advirtiéndonos que veremos una historia en la que fue víctima de un destino fatal e irremediable, producto de su inocencia e incompreensión frente a la corrupción. Posteriormente, el recio marinero irlandés se niega rotundamente a trabajar para el omnipotente penalista Arthur Bannister; pero luego comprende que es la única manera de conseguir su objetivo, conquistar a Elsa, a sabiendas de que algo trágico le ocurrirá.

Esta es, también, un poco la historia de cómo se produce, pre y posproduce la propia película, ya que Welles (a cambio de que el productor Harry Cohn le prestara 50 mil dólares para recuperar la utilería de su obra teatral *La vuelta al mundo en 80 días*) debió filmar y montar el largometraje haciendo concesiones que finalmente perjudicaron sustancialmente su resultado final.

Como Charles Foster Kane, el Dr. Hastler y Gregory Arkadin, los abogados Bannister y Grisby se muestran como hombres adictos al poder y extremadamente vanidosos. Esta condición, naturalmente, los desvirtúa hacia un estado de salvajismo y brutalidad moral en el que irreflexivamente persiguen más y más poder, con la ambición de disponer del destino de otros individuos.

Orson Welles, a través de Mike O’Hara, nos advierte que detesta a esa clase de personas. Al principio, como dijimos, se niega a ser un subordinado del poderoso Bannister. Luego, ya como marinero de su clan, se declara como “independiente”, en un breve diálogo con su jefe sobre la utilidad del dinero. Ofuscado por la respuesta eminentemente materialista de su empleador, desciende a la bodega, donde se desarrolla una escena que considero muy representativa de la propia situación de Welles. Luego de preguntarle a la mucama por qué seguía trabajando con esa gente, ésta le responde: “*Usted ya lo escuchó. Lo necesito*”. ¿No se trata acaso de una metonimia de la necesidad del propio director de, muy a su pesar, seguir trabajando para los grandes productores? ¿Acaso no se lo toma como una cuestión de dignidad, planteando la relación patrón-empleado como potencialmente humillante?

Posteriormente, en Acapulco, se desarrolla otra escena representativa de su descontento con el *canibalismo* de los poderosos. Cuando Bannister se dispone a narrar jocosamente la manera en que se conoció con su esposa, O’Hara lo interrumpe y le cuenta el ulteriormente célebre cuento de los tiburones que terminan por comerse a sí mismos. La exposición del marinero resulta tan categórica que deja atónitos a sus interlocutores, acaso eligiendo el lugar más idóneo (una hermosa playa en la que efectivamente se desarrolló el rodaje) para hacerlo. “*Cuando ruedo exteriores veo y siento el lugar de modo tan violento que ahora, cuando vuelvo a mirar esos sitios, son como tumbas, completamente muertos*”². En efecto, su discurso es tan punzante que no sólo deja inmortalizado aquel paradisíaco lugar, sino que, también, deja también “muertos” a los abogados, al hacerlos *tragar* su retórica mercantilista de la misma manera en que, metafóricamente,

² Citado de *Ciudadano Welles*.

se comen a sí mismos en el cuento y, efectivamente, en el final de la historia. Si su razón y su conducta deben funcionar como los de esta gente, queda claro que O'Hara prefiere "*no entender nada de este mundo*", según Bannister y Elsa le manifiestan.

No obstante, la obsesión de Welles por esos tipos que "entienden algo" surge, a mi entender, a partir de un cierto respeto y hasta admiración por esos individuos que saben y pueden jugar con el poder.

Retomando los defectos de los "entendidos", observo en Bannister y Grisby otros comportamientos característicos de las personas autocomplacientes; Bannister, por ejemplo, deposita muchos de sus propios defectos en Grisby. Además, tratan de mantener sus conciencias limpias con actos "fáciles" de bondad (recordemos a Bannister jactándose de que la criada gana más que con su anterior patrón) y justificando su ambición en la imprescindibilidad del dinero para la obtención de la felicidad (el propio abogado le dice a O'Hara en la misma escena que, de no ser por el dinero, él sería un pobre inválido). Pienso, en tanto, que es Grisby quien más se regocija con su autosuficiencia. No tiene una esposa joven y hermosa que pueda serle quitada, como a su socio. No es un asalariado como O'Hara. No tiene secretos que esconder como Elsa. Entonces, se muestra como una suerte de camaleón, jugando las cartas a su gusto de manera hábil y engañosa, al punto de que puede planear –aunque sea de manera simulada– su propio asesinato a su real antojo; su peculiar voz y su sarcástica y perturbadora mirada son el condimento perfecto de la diabólica personalidad del hombre que –para quien escribe estas líneas–, es el personaje más interesante de *La dama de Shangai*. Tal vez Grisby represente lo peor pero también los miedos más profundos de la sociedad estadounidense, como el temor latente de ser bombardeada nuevamente. No pasemos por alto que toda creación es hija de su tiempo, y a la fecha de la película los Estados Unidos recién estaban saliendo de la Segunda Guerra Mundial.

EL TIPO SENSIBLE

Pero hay mucho más para decir de O'Hara, amén de que es un robusto, honrado y desencantado marinero irlandés. Es un hombre pleno de fortaleza física pero no espiritual, a pesar de su caparazón de tipo rudo. Mike es vulnerable, sensible, permeable a las agresiones del prójimo, como Welles lo fue a las críticas de sus realizaciones. Ya mencionamos que se plantó con firmeza frente a sus enemigos, mas también sufrió mucho cuando lo agredieron, consumiéndose internamente con su dolor y su rechazo hacia *ellos* y hacia sí mismo. Porque O'Hara ni siquiera tiene fuerzas para arremeter física y/o verbalmente ante Bannister, cuando éste se burla de su condena y ya todo parece perdido. O para hacer lo propio con Elsa, que lo había engañado con sus encantos y de quien tuvo la posibilidad de vengarse al final de la historia. Sin embargo, en él fue más fuerte la pesadumbre y el abatimiento que el rencor: "*Todo el mundo es el tonto de alguien..., tal vez viva tanto como para olvidar la estupidez*". O'Hara estaba, en definitiva, responsabilizándose de lo acaecido, cargando con las culpas de un engaño

del que cualquiera podría haber sido víctima. Al recordarle a Elsa que “*al final, todos son fieles a su naturaleza*”, se refiere también a la suya propia, esa que le hizo morder el anzuelo que la hermosa *spider woman* le tendió; como el propio cineasta afirmó años más tarde, O’Hara es la rana de la fábula relatada por Gregory Arkadin en *Mr. Arkadin*. Así, el personaje se embarca ingenuamente en una aventura que, desde un primer momento, resulta inconvenientemente contraria a sus intereses humanos, y que termina por dejarle ante sí mismo la imagen de un “tonto”. En esta aventura, se enfrenta con seres que lo obligan a ser víctima de su propia ambición, desgastándolo tanto que termina por resignarse a perder un juicio tragicómico, un juicio con el que Orson Welles vuelve a burlarse del sistema legal y, más específicamente, de quienes lo ejecutan.

Peter Bogdanovich escribió de Welles: “*Fue un hombre notablemente valeroso, aunque al mismo tiempo peligrosamente sensible y vulnerable, de modo mucho más doloroso de lo que podría sugerir su comportamiento confiado y su personalidad exterior borrascosa y turbulenta*”. Indudablemente, O’Hara tiene muchísimo de su creador, más allá de que el propio director se haga cargo de interpretar al personaje.

LA DAMA DE SHANGAI

Elsa Bannister es la pieza central de la historia. El bello elemento en torno al cual se desarrollan las acciones, más allá de que el espectador participe casi exclusivamente del punto de vista de O’Hara. Considero que, justamente, este es uno de los aspectos fundamentales en la composición del personaje que interpreta Rita Hayworth. Porque vemos y sentimos la historia a través del irlandés. Porque tenemos en Bannister al eje fundamental de la secuencia del juicio (en la que, cual tiburón, se mueve “como pez en el agua”) y al enemigo explícito del protagonista, como dueño de la mujer que genera la controversia entre ambos. Y Grisby, por su parte, es indicado desde el comienzo mismo de la película como un personaje oscuro y siniestro, y se muestra a lo largo de la cinta como la cara visible del peligro y el engaño.

Pero Elsa, la *femme fatale*, es caracterizada como una víctima, como una triste mujer que no puede escapar de las garras de su malvado marido, de manera tal que sólo un héroe como Mike O’Hara puede *rescatarla*. Así, aparece como una testigo casual e inocente de muchos acontecimientos. En el parque es socorrida por O’Hara, quien le explica con un dejo de soberbia lo “fácil” que es usar un arma. Cuando el marinero lleva a su esposo ebrio al barco, le suplica que se quede, poniendo una cara a la que es casi imposible negarle algo. Ya en la travesía, disfruta tomando sol y haciendo clavados, cautivando, en silencio, a todos los presentes. Hay una secuencia muy significativa en la que la mucama le dice a O’Hara que no se puede ir porque debe cuidar de la pobre Elsa, a la que luego vemos cantando entre lágrimas. Posteriormente O’Hara sube a la cubierta y va a buscarla: cae definitivamente en la trampa (tengamos en cuenta que él la abofeteó cuando ella intentaba besarlo). Incluso cuando se están por echar todas las cartas sobre la mesa, en la parte final de la película, Elsa sigue interpretando su rol de buena e inocente a la perfección.

La vemos manejando tranquilamente por San Francisco en su convertible, como si fuera totalmente ajena a los últimos y sangrientos acontecimientos. En el juzgado, mientras su esposo parece dominar la situación y el entorno a la perfección, Elsa se muestra ante el abogado como una tonta que entiende poco y nada no sólo de leyes, sino de sentido común. Durante el juicio, todo lo antedicho se acentúa. Llega al juzgado y le tienen que enseñar dónde sentarse. La vemos un par de veces triste y desolada, como si no supiera qué hacer para salvar a su marinero. Con la misma sensual inocencia, incita a O'Hara a suicidarse con las pastillas de Bannister, en un momento en el que todavía no sabemos (pero presumimos) que se quiere sacar un peso de encima.

Al final de la película, se desarrolla la famosa escena del tiroteo en el salón de los espejos, la más representativa del sinfín de engaños y jugarretas que componen la historia. No obstante, considero que la mayor parte de los sucesos más oscuros no aparecen en la pantalla, de manera que la citada escena es el simple corolario simbólico (por más que Welles haya manifestado su "odio" a lo simbólico) para dichos sucesos. Pensemos que Elsa, a pesar de su muerte, ha sido la mejor *jugadora*: obtuvo lo que quiso de su marido y engañó a O'Hara y Grisby con una estrategia fríamente planificada; la manera en que la pensó y ejecutó queda librada a la imaginación del espectador. Y ahí creo que radica uno de los grandes encantos de la película. No en vano el filme se titula *La dama de Shangai*: toda la sangre vertida gira directa o indirectamente entorno al plan de Elsa.

* * *

Divertida, inteligente, brillante en su aparente simpleza, *Perdidos en Tokio*, de Sofia Coppola, nos recuerda que el buen cine trasciende los ribetes de la historia que se relata; que no necesita de encuadres perfectos (como veremos, se trata de una elaborada decisión narrativa) ni de "grandes actuaciones" (esas que, casi arbitrariamente, pretenden generar una atmósfera "dramática", sobrecargada de una exagerada e innecesaria "emotividad", con el único y evidente fin de generar la catarsis en el espectador). Esta película es, en sí misma, una joya, un tratado acerca de cómo hacer buen cine desligándose –justamente– de los *manuales* sobre el cine de su género. Pero, ¿cuál es su género? Plantearse esta pregunta, vale decirlo, resulta otro apunte positivo en la larga lista de méritos del largometraje. Digamos que su contenido se asemeja (y no mucho más que eso) al de las comedias románticas. No obstante, es su *forma*, su particular y *liviana* composición, la que desliga a la película de todas las convenciones que impone el manual mencionado, o bien, directamente, nos invita con gentileza a dejarlas de lado por completo, a olvidarlas, y a vivir una historia única, particular, irrepetible.

Hablamos de una composición *liviana*, virtud sobre la cual se erige la narración. Efectivamente, Coppola no nos sobrecarga, no nos abrumba con gastados y efectistas momentos de pasión y ternura, esos que buscan, casi desesperadamente, generarnos la catarsis a la que hacíamos referencia líneas arriba. Por el contrario, la cineasta nos permite transitar por el mundo de su obra de manera cálida, distendida, en un viaje en el que nos sitúa lo

suficientemente cerca –y también un tanto lejos– para acompañar la historia. Comprendiendo claramente las motivaciones de los protagonistas, sí, pero sin contraer forzados compromisos con ellos; se trata, para ser más precisos, de una experiencia *no-dirigida*: no hay hermosas y pegadizas composiciones musicales que, matemáticamente insertadas, compongan, con inmaculadas imágenes, perfectos videoclips estilo pop (de hecho, la presencia de la música se reduce prácticamente a lo que propone la diégesis misma, como en la escena del karaoke). No existen los malentendidos (más allá de los idiomáticos, de los que hablaremos más adelante) ni los encuentros –ni *desencuentros*– causados por el “azar”. La película transcurre descontracturadamente, propone cambios de manera sutil y paulatina, de tal forma que hasta parece un *work in progress*. A diferencia de “las de manual”, que giran entorno a algunos inexplicables acontecimientos elegidos para generar los *plot points* que imponen giros “dramáticos” y grandilocuentes para la historia, pero sin concentrarse en la riqueza y el detalle de la historia misma (películas con un final perfecto, acabado, irrefutable, listo para ser embutido en la boca de un espectador deliberadamente orientado en sus sentimientos durante la totalidad del film).

Hablamos, en definitiva, de “cine de autor”, de una película con sello propio. Pero lo que pretendo resaltar es que la historia, a priori, cuenta con los ingredientes perfectos para transformarla en un *paquete* protagonizado por Julia Roberts, o Hugh Grant (o nuevamente ambos), o Drew Barrymore: los protagonistas se encuentran en momentos de indecisiones, se enfrentan a situaciones anormales, están lejos de casa, tienen mucho para perder, pueden terminar en la cama, etc. Sin embargo, Sofia Coppola *cocinó* una película en la que naturaliza –y por eso mismo complejiza– el fabuloso y tantas veces mal retratado juego del apareamiento.

Mencionar todo lo que *no* es esta película, es útil para comenzar a comprender todas sus virtudes.

LA MIRADA DEL EXTRAÑO

Tras ver por primera vez esta película, tuve la fugaz sensación de que se trataba, más allá de su indiscutible valor, de un nuevo caso de *yanquicentrismo*. Creí estar ante una mirada hacia los japoneses un tanto ridícula, injusta, extrañada y hasta risueña, que definitivamente nos invita a no comprender a los locales. Luego entendí que, justamente, se trata de eso: asumir una posición de observador, de turista que, lejos de ironizar y menospreciar los modos de los nativos, los toma como un hecho curioso, pintoresco, llamativo. Divertido pero respetable.

Ya desde un primer momento, Coppola nos introduce en una atmósfera extraña y maravillosa, en la que todo parece distante, pero *a la medida justa* de distancia que podría experimentar un extranjero, como ella o la protagonista; de esta manera, ocupamos un sitio lo suficientemente próximo al caricaturesco paisaje retratado, como para sentir la irregular e imperfecta experiencia de visitarlo. Pero se nos recuerda, en todo momento, que se trata de una tierra extraña y lejana: se trata, en definitiva, de una experiencia en

un *no lugar* (teniendo en cuenta lo que significa este término para Marc Augé).

Esta sensación es lograda con la gracia de una cámara en mano que, en muchos exteriores (empezando por el primero), se mueve con la volatilidad propia de algunos veloces cambios de mirada con los que, seguramente, nuestros occidentalizados ojos observarían una ciudad como Tokio.

Durante toda la película se distinguen signos inequívocos de esa peculiar incomodidad y asombro con el que discurren los días en los *no lugares*. Esta sensación es planteada ya desde el comienzo mismo del largometraje cuando, por ejemplo, hay una escena en la que Bob Harris se encuentra en un ascensor plagado de numerosos, extraños y grotescamente parecidos ciudadanos japoneses; por otra parte, es preciso acotar que la directora no escatima esmero en ridiculizar símbolos de su propia cultura de masas, como el de la *pop/cinema star* encarnada por Anna Faris

Luego de haber visto *Sans soleil* (Chris Marker) y *Tokio Ga* (Wim Wenders), comencé a pensar si realmente existe otra forma de retratar a Tokio con profundidad y sensatez. Y cuando me refiero a “otra forma”, estoy hablando de una mirada desprovista del ingenuo asombro fascinado con el que estos cineastas narran el extraño paisaje de la capital de Japón. ¿Sería posible describir un paisaje tan complejo y estrambótico como si se tratara del patio de sus casas? Lo cierto es que pareciera que los citados artistas optaron por ser fieles a su intuición, a sus ojos, a sus sentimientos, al tratar de ofrecer una imagen –o al menos un *reflejo*– similar a la de su propia experiencia personal con la ciudad.

Dicha experiencia se resume en algunos aspectos comunes a las tres películas. La televisión local es ofrecida como bizarra, grotesca e incomprensible, hasta la difusa línea que separa el hastío de la fascinación. Los santuarios y los restaurantes, por su parte, son regularmente citados como parte de la geografía física y cultural de la isla. Pero seguramente lo más curioso, llamativo y constante es la propia calle. Los coloridos carteles de neón no dejan de convocar la atención de los cineastas; en el caso de Coppola, la cámara en mano persigue esos carteles de la ciudad como un niño a los estantes de juguetes en una tienda. Se puede destacar también la presencia de los trenes, de la tecnología, de los rascacielos, de los videojuegos y de la sobrepoblación. Pero lo que más me llamó la atención (y esto queda librado a la sensibilidad de cada individuo), es la atmósfera que genera cualquiera de estos elementos combinado con el sonido ambiente, el cual, más que “sonido”, es en realidad un ruido extraño que confunde con su reverberación, que marea por su (aparente) propósito publicitario y por su implicancia de caos tecnológico como *background* de la imagen, generando un efecto inquietante y cautivador que trasciende el concepto de “contaminación sonora”.

Coppola genera, en definitiva, una atmósfera. El paisaje singular de una tierra lejana que, como veremos, propone un viaje interno y melancólico de los protagonistas.

PERDIDOS EN TOKIO

“(…)Y eso era precisamente lo más difícil de expresar y explicar: que necesitaba

saber cómo les iba, aunque no sintiera el menor deseo de verlos y estar con ellos (...)” (Kundera, *La inmortalidad*).

Efectivamente, Bob Harris (Bill Murray) quiere a su familia, pero más aun quiere encontrar el camino de la satisfacción personal y la armonía espiritual. No se trata de una frase cliché de la moda *new age*, sino del panorama interior que Coppola elige para su protagonista masculino. Harris luce cansado y aburrido de la banalidad de su vida como padre de familia y miembro del *star system*, cosas que no parecen otorgarle felicidad. En Tokio, se encuentra resignado de una manera pintoresca (los rostros de Murray son de una expresividad fenomenal) a convivir con su séquito de productores japoneses y a hablar –sin conversar– por teléfono con su mujer.

Charlotte (Scarlett Johansson) luce melancólica y desorientada, como tal vez se haya sentido la propia Sofía Coppola en alguno de sus viajes al Japón. Es joven, inteligente, candorosa, espontánea en sus gestos. Un ser hermoso y deseable. No obstante, su marido parece no prestarle la atención que ella pretende, o que nosotros como espectadores sentimos que merece, o que, más aun, nos gustaría propiciarle. Porque –al menos en mi caso– nos acercamos con ternura y aprobación a su desordenado mundo interno, a tal punto que podemos sentirnos inconscientemente felices y tranquilos cuando ella encuentra comprensión (por identificación) y consuelo en la figura de Bob Harris. Y como Harris no la seduce ni la posee, incurrimos en una extraña sensación que combina voyeurismo y egoísmo, a partir de la cual es muy fácil enamorarse de la protagonista.

Bob y Charlotte parecen estar ajenos al vértigo fetichista de la sofisticada vida de Tokio, inmersos en su conflictivo mundo interior y en el deseo y la identificación mutua. Y aquí encontramos uno de los ejes de la película: la directora logra aislar a sus protagonistas de la convulsionada atmósfera que con tanto esmero ha construido, o, en todo caso, hacerlos vivir esa experiencia de manera singular, propia e irrepetible, como lo es, en realidad, cada historia personal. De esta manera, Bob y Charlotte están “perdidos en la traslación” realizada por sus mundos internos: no se estremecen demasiado ante el fantástico y sofisticado mundo que tienen ante ellos, ni añoran su tierra natal, ni a sus seres más próximos; y es en esa búsqueda donde se encuentran mutuamente. Pero de una manera original, diferente, muy poco común en una película que trata el tema de la seducción y el deseo: el beso apasionado nunca llega, los cuerpos confundidos entre las sábanas tampoco; la cámara cenital que muestra a Bob acariciando tímidamente un pie de Charlotte es tal vez la bandera más representativa de este juego que, al nunca llegar a su fin, en ningún momento pierde su condición de tal, y resulta por ello cada vez más divertido y encantador.

Muchas películas son interesantes por el juego que proponen en cuanto a lo no visto; esta es genial porque, al contrario, vemos absolutamente todo lo que ocurre entre ellos. No hay secretos entre la pareja y el espectador, de manera que experimentamos una experiencia ciertamente voyeurística (pero especial, atípica, no morbosa), sensata y verosímil.

El horror

☞ Adrián Collazo

Apocalypse Now es una película que revela el lado más oscuro del ser humano, utilizando como excusa el marco bélico en el cual está ubicada la acción. Una muy buena opción la de Coppola al elegir Vietnam como entorno capaz de comunicar sus propios miedos e inquietudes acerca del hombre, ya que ésta fue en especial una guerra confusa y caótica, que cobró la mayor cantidad de vidas entre todas las guerras en las cuales intervino Estados Unidos, situación que generó controversia y conmoción social en el país de América del Norte. La baja edad de muchos de los que combatieron, el uso indiscriminado de drogas, un medio ambiente totalmente hostil y ajeno: estos elementos hicieron de Vietnam un paradigma de la locura bélica. Los personajes que intervienen en la película, tanto Willard como los que lo acompañan, no son más que meros títeres de una barbárica y primigenia escena: la brutalidad de la guerra, que nos hace descender a los más oscuros rincones de nuestra animal humanidad.

Francis Ford Coppola se ha destacado como uno de los más personales e influyentes cineastas norteamericanos. Llegado el momento de filmar *Apocalypse Now*, Coppola ya era un consagrado, con la saga de *El Padrino* y la obtención de una Palma de Oro en Cannes por *La conversación*. Por otra parte, el dilatado, costoso y difícil rodaje de *Apocalypse Now* la convirtió en una película legendaria del cine norteamericano.

Coppola lo arriesgó todo en el proyecto. La novela de Joseph Conrad* había querido ser llevada a la pantalla anteriormente por Welles, y el trabajo de adaptación representaba un reto para el guión, ya que la novela juega caprichosamente con la temporalidad, por lo cual, según Coppola, ningún director había podido con el desafío de llevarla a la pantalla. De la novela quedó su esencia. John Milius se propuso escribir un guión que le asegurara un lugar en la industria. Para hacerlo se basó en las sensaciones y recuerdos que la novela le traían.

Luego del episodio con Kilgore, el show de *Playboy* en el puesto de abastecimiento y una aturdidora parada en el sitio donde las Conejitas se encontrarían estancadas, la locura crece y crece cada vez más y la degradación aumenta exponencialmente. Willard y sus asignados siguen río arriba como espectadores del caos que los rodea; parecería que hasta aquí Willard y el grupo de hombres (y niños también) que lo acompañan fueran tan sólo testigos de la locura que los rodea.

La razón que me decidió a tomar la siguiente escena para analizar fue el hecho de que, a mi entender, oficia como un punto de inflexión en el viaje del cual somos testigos, donde aun nosotros, desde nuestra posición de espectadores, podríamos estar ocupando un lugar en ese bote. Y porque a partir de aquí las cosas irán poniéndose más y más

* Se trata de *El corazón de las tinieblas* (N. del E.).

complicadas para los hombres a medida que se internan en la primitiva y espesa selva camboyana.

La escena comienza con un fundido encadenado de una foto de Kurtz que Willard sostiene y que parece fascinarlo. Podemos ver su silueta, no su rostro; éste se mantiene oculto en las tinieblas a la vez que una extraña música enrarece aun más la transición, desvaneciéndose como si de un espectro ominoso se tratara. A continuación un *travelling* a través del agua nos sitúa sobre el bote patrulla. Hacia la izquierda aparece otro bote al cual Chief Phillips (el capitán del barco), sin hacer caso a las recomendaciones de prioridad, pretende chequear. El bote en cuestión podría llevar a bordo suministros e incluso algún Vietcong oculto. Chief ordena que cada uno asuma su posición; no se toma a la ligera el “chequeo de rutina” y sabe que debe ser precavido, para no darle ventaja a “Charlie”.

Como sabemos, uno de los factores más desquiciantes de la guerra de Vietnam fue el hecho de que cualquier civil común y corriente podía ser un potencial enemigo; esto hacía que se produjeran situaciones de extrema injusticia, alimentando así la locura de la guerra. Por ejemplo, volviendo atrás durante el episodio con Kilgore, una mujer que pasa desapercibida logra acercarse al helicóptero en el que será transportado un herido y arroja una granada dentro del vehículo aéreo, matando a sus ocupantes. A consecuencia de esto es bañada en plomo junto a los que la rodean.

Nuevamente mediante *travelling* ambos barcos entran juntos en campo. Los tiempos y las distancias están tratados de tal modo que la sucesión de planos abiertos (botes, entorno) y cerrados (planos medios de Chief y su tripulación poniéndose en marcha) queda en creíble sincronía, ya que todo lo que sucede delante de nuestros ojos es una construcción a partir de pequeños trozos (planos) de realidad. Esto hace que al ser unidos deba tenerse en cuenta su relación con lo que sucede fuera de campo para que, de esta forma, la ilusión de temporalidad y acción continua sea verosímil. La música irá desvaneciéndose lentamente, disminuyendo la tensión y colocándonos en una atmósfera de control de la situación, dejando tan sólo los sonidos audibles por los personajes: somos partícipes de la acción que se desarrolla.

Tanto de un lado como del otro la situación aparenta ser de rutina, aunque Chief no se muestra nada tranquilo, y cada rincón y canasto de la embarcación parece preocuparle. Del otro lado los nativos parecen no estar mayormente alarmados; sus rostros se ven serenos. Se ve a uno de ellos entregar a Chef Hicks (Frederic Forrest) unos documentos, que ni siquiera fueron pedidos. Esta acción vincula al siguiente plano, donde se lo ve preocupado a Chef quien, sobre la derecha del cuadro, toma los documentos que parecen estar en regla; no hay de qué preocuparse. El trato es sumamente agresivo y despectivo; esta es la gente a la que se supone están protegiendo pero a la vez a la que temen, ya que “Charlie” puede estar oculto detrás de cualquier rostro “amarillento”, en cualquier canasto.

Willard, por su parte, no parece prestarle demasiada atención a la situación. La cámara lo muestra mientras se sienta, con el fondo del sol que se oculta, mientras se

esfuma lentamente la luz dando entrada a las tinieblas. Se sienta y, mientras se ata los cordones, se dispone a esperar a que el control termine. No se lo ve nada nervioso; su olfato le avisa cuando algo anda mal, como supo probar durante el encuentro con el tigre, y estos mercaderes no representan ningún riesgo para él.

La tensa relación entre Chief y Chef no ayuda a que la “acción de rutina” se lleve a cabo con el menor perjuicio posible. Los rostros de los tripulantes del sampán no aparentan sentir peligro; al contrario, un plano medio refleja brevemente su impotencia ante la situación. De cualquier forma Chief no pretende dejar ningún detalle al azar. Esto hace que Chef actúe con mayor violencia. Antes lo pudimos ver sumamente nervioso y frustrado con lo que le estaba tocando vivir (luego de su encuentro con el tigre dice: “*No salí de octavo grado para esta clase de mierda*”). Willard lo observa inmovible; en realidad tal vez se observe a sí mismo sufriendo parte del proceso por el que todos en algún momento pasarán, proceso que debilitará lentamente la voluntad, terminando por quebrarla. O tal vez recuerde en ese momento la grabación de Kurtz donde éste soñaba con un caracol deslizándose sobre una navaja y sobreviviendo.

Chef sube al barco abriéndose paso a golpes: no hay más que alimentos a la vista, nada de mayor peligro. Se intercalan pequeños planos de Clean y Lance atentos a todos los movimientos. Clean no deja de preocuparse, ya que su actitud detrás del arma no da la menor garantía; es como un juguete en las manos de un niño que se pretende poderoso, ávido de demostrar su poder de quitar la vida. (Tal vez no sería tan errado asociar la figura de Clean con la actitud de Estados Unidos en el conflicto.) Chef no parece encontrar otra cosa que bananas, arroz y –dicho con un tono sarcástico– “mangos” (casi pierde la vida buscando un maldito mango, ahora es el turno de que otro la pierda, dice).

Al fondo se ve una muchacha a la cual Chef saca a golpes para poder revisar el bote. Ofuscado, sigue sin encontrar nada sospechoso. Chief le ordena que revise la lata sobre la que la muchacha estaba sentada, y esto hace que la chica reaccione por miedo a que encuentren lo que hay dentro.

Su apresurada reacción acciona el “*happy trigger*” de Clean, que vacía su cargador de odio y frustración sobre la embarcación, matando a todos y cada uno de los que en ella se encontraban. Lance reacciona tardíamente a causa de la poca experiencia en el uso de armas que Willard había olfateado cuando los conoció por primera vez. Detrás de Lance se ve a Willard, al que vimos echarse cuerpo a tierra sacando su arma, y que no se pone en pie hasta que cesa el fuego.

La cámara salta de un personaje a otro. Estos planos rápidos recortan la furia y el desquicio de la acción. Los mismos planos vuelven a dilatarse luego del cese de fuego, deteniéndose un tanto más en las reacciones. Clean levanta sus lentes y abre exageradamente sus ojos para captar una imagen que seguramente quedará para siempre impresa en su retina: su obra acabada, realizada con un efectivo instrumento de muerte, que descansa satisfecho, humeante, feliz de ser útil a la liberación de Vietnam de la terrible expansión comunista.

Chef, con una risa nerviosa rayana en la locura, encuentra lo que estaba escondido. La voz de Chief se desfigura de ironía al ver que era un cachorrito lo que estaba dentro de la lata. Lance prácticamente no habla; sólo mira y esporádicamente insulta, como si estuviera en estado de shock. Se acerca a Chief y le quita el cachorrito de las manos; lo retiene fuertemente como si fuera algo perdido que ha vuelto a recuperar. El contraste entre la preocupación y el cariño hacia el perro y presencia de la la muerte alrededor de ellos se hace notar. No es casualidad que el perro sea blanco; en él se corporiza la inocencia, la pureza perdida de la cual están muy lejos. La cámara vuelve a Lance con el perro en brazos. Detrás suyo vemos a Willard que sale de su retirada y pasiva posición en profundidad de campo, a la vez que Chief detecta que la muchacha aún está viva.

Willard ha actuado, hasta este momento, como un turista, observando la absurda incoherencia de la guerra, luchando Dios sabe contra qué atormentadores demonios del pasado. Ya lo habíamos visto en su habitación de Saigón, revolcándose, ejercitando un extraño arte marcial mientras el sonido de la selva resonaba, seguramente dentro de su cabeza, transportándolo a ella, que se ha convertido en su ambiente natural.

Luego del episodio del tigre él dirá: *“Absolutamente cierto, no debes abandonar el bote, a menos que conozcas todo el camino”*. Ese camino que él ya conoce. Sus ojos perdidos en la nada lo atestiguan.

Callado, Willard pasa al frente con su arma en la mano, mirando todo sin la más mínima sorpresa ante lo sucedido. Chief hace referencia al “manual” sobre el procedimiento a seguir con un herido de guerra. Willard no parece muy afín a seguir ese manual y se apresta a darle una lección de *su* “manual”. Éste será más efectivo y sin pérdida de tiempo para su misión. Mientras Chief le habla, él aprieta el gatillo y mira a su víctima, que no lo verá a los ojos. Cerca del principio, Willard hacía referencia a todos aquellos a los que había ultimado, muchos de los cuales ni siquiera habían visto sus ojos. De modo que ella, la muchacha herida en el bote, tampoco lo haría. El disparo detiene en frío el habla de Chief, quedando en el aire el sonido de la jungla y los lloriqueos mezclados con las maldiciones de Chef. Nuevamente se alternan planos de un personaje a otro, con tiempo suficiente para apreciar la consternación de cada uno. Sólo Lance, abstraído en su propio e ingenuo mundo, parece ya “inmunizado”.

La cámara lo busca; está acariciando al cachorro, y se lo ve sólo sobre la izquierda del cuadro; hacia la derecha, el sol poniente es engullido por la jungla. Willard pasa por delante pero la atención se queda en Lance y “su” cachorro, ambos solos en medio de tanta hostilidad, recordándonos lo que se ha perdido.

La escena culmina con Willard al centro del cuadro tapando la luz que queda del sol, que choca con las marrones aguas del río; a Willard se lo ve cansado, saturado de muerte.

La imagen funde a negro, un negro que se prolongará aun más que anteriores fundidos que oficiaban como elipsis. Este dilatado fundido de unos quince segundos hará prevalecer las tinieblas en las que los corazones quedarán sumergidos, a la vez que una lúgubre música nos proyecta hacia un viaje que vaticina acrecentadas penurias para todos.

En el bote, hasta el final

↻ Cecilia Campodónico

La escena es aquella en la que Willard, junto a sus compañeros, luego de subirse al barco patrulla de la marina, dejando a los demás atrás, decide emprender un nuevo camino río arriba para descubrir la pista del coronel Kurtz en Nu Mung Ba, seguirla y encontrarlo. Sucede algo inesperado cuando Willard y Chef, tras bajarse del barco en busca de mangos para alimentarse, se encuentran con un tigre con el cual tienen que enfrentarse para sobrevivir y poder escapar tanto de la situación en la que se encuentran como de la isla. ¿Por qué esta escena? En primera instancia porque percibí un vuelco en la historia que se venía contando.

Lo primero que me llamó la atención fue el cambio de ritmo que esta escena genera, ante el cual se podría pensar que se está frente a una película bélica convencional. Mucha acción, disparos, bombas y gritos envuelven a los personajes, situándolos en un entorno agresivo. La aparición del tigre viene a marcar, por un lado, un contraste con las escenas anteriores y, por otro lado, un resumen de la situación planteada; en medio de la guerra, la lucha contra el tigre continúa generando tensión, pero percibimos esta lucha de un modo diferente: entendemos que es una forma de sobrevivir, de terminar con una situación controlada por nadie, que se establece por el simple hecho de estar allí. He aquí, al mismo tiempo, el contraste con las escenas anteriores, donde se muestra que el ser humano es capaz de llegar demasiado lejos para obtener lo que desea, hasta llegar incluso a un punto donde es capaz de enfrentarse a la muerte sin temerle. El tigre, que a mi entender es una representación de las fuerzas de la naturaleza, nos da un respiro ante tanta agresividad humana, mostrándonos la ferocidad de su condición natural y la debilidad humana en semejante enfrentamiento.

Willard sentía que era capaz de decidir sobre su rumbo, tenía el poder de manejar la situación y así fue como logró irse y emprender el viaje en busca de Kurtz para cumplir con su misión. Deciden parar en busca de mangos, lo que los obliga a abandonar el barco. Así, luego del percance con el tigre, Willard se cuestiona haberse bajado del barco y dice: *“Nunca te bajes del bote a menos que vayas hasta el final. Kurtz se bajó del bote, se escapó del programa”*. En este punto Willard comprende que su misión de remontar río arriba en busca del coronel Kurtz y acabar con él, se ha convertido en algo un tanto más profundo, y comienza a reconocer que existe una similitud entre Kurtz y él, ya que ambos han decidido bajarse del barco y están dispuestos a llegar hasta el final. Al igual que para Willard, recién en este momento el espectador es capaz de comprender de qué se trata esta película y cuál es el rumbo que el viaje irá tomando.

La aparición del tigre genera una oposición de fuerzas entre el ser humano y el

animal salvaje. O entre lo que algunos podrían considerar el bien y el mal, pero ¿cómo determinamos quién es el bueno y quién es el malo?, ¿quién hace bien y quién mal?, ¿qué es el bien y qué es el mal? Es a partir de esta escena que la pregunta queda planteada, y como espectadores trataremos de ir contestándola a lo largo de la película. Nos embarcamos en un viaje, al igual que Willard, con una misión a cumplir que se irá transformando en una búsqueda por tratar de descubrir y así definir –¿o por lo menos intentarlo?– el bien y el mal.

Esta escena cobra aun más relevancia dramática cuando nos dirigimos hacia el final de la película, cuando Willard mata a Kurtz y al mismo tiempo un animal es sacrificado. Nuevamente se hace referencia al animal como una metáfora de la violencia y la crueldad: porque la muerte de Kurtz es el resultado de un proceso y por tanto una decisión tomada de antemano. Además, rápidamente recordamos al tigre y el enfrentamiento entre Willard y Chef. La metáfora se ve en tres oportunidades en la película: primero con la aparición del tigre, luego con el cachorro y finalmente con el animal sacrificado.

La escena comienza con un plano general que nos ubica en el tiempo y el espacio. La acción transcurre en medio del río alrededor de la jungla mientras cae la noche. Comenzamos a entrar en el lugar a través del movimiento del barco. Vemos cómo pasa por diferentes lugares y atraviesa la vegetación, mientras escuchamos a uno de los personajes que cuenta una historia sobre los mangos. Se corta a un primer plano de Chef que sigue hablando; de esta forma sabemos que es él quien cuenta la historia. Vemos un plano medio de otro personaje que lo escucha, hasta que se oye el ruido de un helicóptero. El personaje se mueve, sorprendido, y avisa a otro, el Jefe. Aquí se corta a un plano del Jefe y nuevamente al personaje anterior. Aprovechando el movimiento del personaje que decide actuar frente a la aparición del coronel, se genera continuidad de movimiento cuando volvemos a un plano general donde vemos al personaje que termina de moverse y salta hacia otra parte del barco. Nuevamente se hace referencia al entorno que nos permite ubicar al barco en el lugar; deciden parar y actuar ante la aparición del coronel. Se ven varios planos cerrados, medios y primeros planos breves, en los que rápidamente se muestra la reacción de cada uno de los personajes, lo que genera un ritmo veloz en la acción, sin dejar de intercalar, en dos oportunidades, otros planos más abiertos para hacer referencia al lugar donde están ubicados y mostrar, en primera instancia, que el helicóptero pasa muy cerca de ellos, ya que vemos el movimiento repentino de los árboles. El coronel ha decidido irse. Las hojas de los árboles dejan de moverse rápidamente y retoman su movimiento natural. Esto es apoyado por la utilización del sonido: a medida que el helicóptero se aleja, dejamos lentamente de escucharlo. Otra vez se ven varios planos cerrados breves en los que los personajes hablan de lo sucedido. Willard, Lance y Limpio conversan y se ríen de la situación. Willard se levanta con la tabla de surf en un primer plano de duración bastante más extensa que los anteriores, para captar toda nuestra atención. Se escucha, en *off*, a los otros personajes que le hacen varias

preguntas. Hablan del viaje que van a realizar, y luego se genera un silencio. Vemos a Willard que piensa y, tras ver a Limpio y escuchar el ruido que éste hace con su arma, vuelve a hablar. En todo momento Willard se ubica a la izquierda del cuadro dejando la derecha libre para mostrar lo que ocurre detrás de él. Chef decide ir en busca de los mangos. Willard decide acompañarlo, se para y sale de cuadro por la derecha. Ambos bajan del barco y llegan a la jungla (el plano comienza con un *travelling* de izquierda a derecha, en continuidad de movimiento con el plano anterior). Los planos se enlentecen, lo que genera un cierto suspenso en la búsqueda que prepara al espectador para lo que vendrá después con la aparición del tigre. Luego de emprender la búsqueda de los mangos junto a los personajes, Coppola decide terminar ese plano dejando la cámara quieta e insertar un plano general donde Chef se ubica en el extremo superior izquierdo; recorre un camino que corresponde a la diagonal del cuadro, lo que hace que lo sigamos en el sentido propio de la lectura. Luego un gran plano general donde se muestra gran parte de la jungla y a los dos personajes ubicados en la parte inferior del cuadro. De esta forma podemos sentir la inmensidad del lugar y la pequeñez humana frente al gran mundo de la naturaleza. Luego, Willard y Chef pasan frente a la cámara y se ubican en torno a un árbol (plano de conjunto donde es tan importante ver a los personajes como al entorno). Chef se ubica a la derecha del cuadro y Willard sobre la izquierda, creando dos puntos de atención. Luego se corta a un primer plano de Willard que comienza a escuchar ruidos sospechosos. Otra vez el espectador actúa como el personaje e intentará, de la misma forma, resolver qué es lo que está sucediendo y averiguar cuál es el peligro. Pasamos a ver a los dos personajes en cuadro; la cámara hace un paneo de derecha a izquierda dejando a Chef fuera de cuadro. Luego se corta a un plano de Chef, y con otro paneo, esta vez de izquierda a derecha, volvemos a Willard; de esta forma, además de vincular a los personajes, el movimiento de cámara nos muestra la distancia que se ha generado entre ellos. Es clave para producir la mayor tensión en el espectador el plano subjetivo de Willard, en el cual el espectador asume la mirada del personaje: vemos parte de la jungla, las plantas casi inmóviles, sólo escuchamos pequeños sonidos en medio de un silencio casi total. Es aquí, en este plano, donde, prácticamente de la nada, aparece el tigre dando un salto por detrás de la vegetación, sorprendiendo tanto a los personajes como a los espectadores. Willard actúa rápidamente, y sólo con el sonido –escuchamos los disparos– sabemos que ha matado al animal.

Luego se suceden varios planos de muy corta duración donde los personajes tratan de escapar. El montaje genera un ritmo precipitado. Los demás compañeros que quedaron en el barco se enteran de la situación y se preparan. Se utiliza un plano general en el cual los personajes se ubican en el centro, para mostrarlos cuando huyen. Luego Chef comienza a repetir la frase “*Nunca te bajas del barco*”, que adquiere, de pronto, un nuevo significado. Chef enloquece y comienza a gritar con desesperación y, sin poder controlar sus emociones, se agita terriblemente. Sus compañeros tratan de calmarlo, cuando se corta a un primerísimo primer plano de Willard, quien co-

mienza a reflexionar sobre lo sucedido mientras mira primero hacia adelante y luego hacia el río. La música abstrae al espectador del ambiente que se había generado y lo traslada hacia un nuevo lugar, la mente de Willard. Un par de gotas caen lentamente sobre su rostro. Se funde la voz de Chef con la música y comenzamos a escuchar el pensamiento de Willard: *“Nunca te bajes del bote, tienes toda la razón, a menos que vayas hasta el final...”*.

III

LÍMITES

De cómo se esfuma la línea que separa lo representado de lo real, o lo vivido de lo soñado (o mediatizado).

El arte de Kubrick

☞ Chiara Repetto

Después de mirar y observar desde todos los rincones posibles este film, me propongo aquí demostrar qué es lo que hace de *Eyes Wide Shut*, último film del maestro Stanley Kubrick, una real obra de arte. Digo maestro, sí, ya que Kubrick tiene mucho para enseñarnos. Porque para lograr un cine tan rigurosamente pensado y planificado como el suyo, debemos aprender a manejar las piezas que se distribuyen sobre el tablero, tal como Kubrick, aficionado al ajedrez, bien supo hacer en sus *sets* de filmación y ya desde sus inicios con la fotografía, otra de sus pasiones. Pero ¿por qué una obra de arte? ¿Por qué gusta una película?

El sexo: sin duda, uno de los temas más controvertidos en torno al hombre. También, y pese a los “*miles de años de evolución*”, en palabras de Alice Hartford (Nicole Kidman), uno de los más encubiertos. Justamente por esto, nuestro maestro del día se pone a hablar de sexo en esta película y sabe cómo abordar el tema con inteligencia, desde distintos lugares.

Pareciera que la mayoría de los espectadores –me incluyo entre ellos–, cuando se aventuran a una primera visión de *Ojos Bien Cerrados* rescatan, por sobre otras cosas, la escena en la que transcurre la orgía en la mansión Somerton, una aparente sociedad secreta. Claro está, es la única escena donde el sexo se muestra explícito y, como a los hombres nos gusta ver sexo, es lógico que una escena de tales características quede impregnada en la memoria de todo espectador. Pero allí es donde entra la magia de Kubrick, ya que simples cuerpos copulando no serían nada sin la perfecta construcción de la escena. Produce un impacto de tal magnitud en quien la mira, por ser una de las más impecables, si no “la” más.

Pero lo que rescato, reflexionando sobre mi experiencia de la película –y de esa escena en particular–, es que dicha escena no es el fin sino un medio para llegar a la cuestión medular, que es *otra* que la de las sectas en sí. El realizador se sirve de esto para narrar un acontecimiento –muy importante, de más está decirlo– que es causa y efecto de la persecución psicológica que sufre Bill Hartford (Tom Cruise). Así como Kubrick decide poner esto sobre el tapete para evidenciar lo privado ante la mirada indiscreta del público, también elige poner sobre la mesa cuestiones igual o más privadas –y de las cuales no siempre se habla– que una fiesta sexual secreta. El sexo en el matrimonio, por ejemplo, o la falta de éste; el sexo como negocio, e incluso la explotación sexual de menores, que utiliza como pantalla algo tan infantil como puede ser una casa de disfraces.

Así, el sexo, la seguridad de la pareja y la traición son temas cuestionados por el argumento. Ya en el momento posterior a la fiesta de Ziegler se ve cómo Alice ve en el reflejo de Bill en el espejo a un hombre demasiado seguro de sí mismo, en el momento

de hacerle el amor. Kubrick sabe jugar con los reflejos; se sirve de ellos para mostrar la dualidad del hombre. Por un lado hay algo que se muestra (un gesto) y por otro algo que se oculta (una intención). Los ojos bien cerrados de Bill, en contraposición a la mirada despierta de Alice, que viaja en su pensamiento, connotan el problema de la pareja. Gracias a los poderes de la marihuana que fuman, comprendemos la mirada de Alice hacia Bill y la seguridad que habita en él. Ella lo hace dudar, al contarle acerca del marinero, buscando tal vez un cambio de actitud en su esposo para así sentirse deseada más allá del mero compromiso marital, que es, aparentemente, el único motivo por el cual él le es fiel. Alice, a diferencia de Bill, exhibe una mirada menos anticuada sobre lo que busca una mujer en un hombre y es a través de esto que logra que él pierda su seguridad y la confianza en ella. Esta escena en el dormitorio es, pues, el punto de partida del argumento: hará que ambos, desde el sueño o la vigilia, encuentren elementos para traicionar al otro.

Este diálogo, a mi criterio el más logrado del film, no se presenta en un juego de plano/contraplano típico de cualquier conversación, como la de Bill y Nick en el Sonata Café. En cambio, muestra a Alice en ropa íntima utilizando planos enteros y planos americanos (cabe también destacar el plano que abre la película, en el cual la vemos en plano entero quitándose el vestido), mientras que para Bill utiliza planos medios pasando luego a planos medios cortos y primeros planos, que dan valor expresivo al personaje. En ellos, lo que además ayuda al énfasis del asombro de Bill cuando escucha la historia del marinero es el pasaje de una posición de cámara a una perspectiva favorable para la expresión dramática de su rostro, como lo es la posición frontal. Estos valores de plano se alternan para seguir el ritmo dramático del diálogo. Creo que esta escena es por demás excelente, ya que su ritmo interno lento describe perfectamente el tiempo de la acción y el diálogo tras la influencia de la marihuana. Además, aumenta la relevancia de una escena que necesita ser claramente entendida. Así funciona también el ritmo lento externo, con la intención de dar un lugar al espectador para reflexionar acerca de lo que sucede en la psiquis de los personajes a medida que transcurre esa escena y el resto de la película.

Así como los personajes se mueven con vida propia, la cámara también lo hace. Omnisciente, como el espectador, los sigue hacia donde vayan. Los *travellings* son característicos de las películas de Kubrick, como se puede ver también en *El Resplandor*, donde el largo *travelling* hacia atrás que capta al niño Danny mientras marcha en su triciclo nos agobia de tal forma que pareciera que el personaje se abalanza hacia nosotros, invadiendo el espacio que nos separa de él. Lo mismo sucede aquí, en la primer escena del film, donde hay primero un paneo del dormitorio de la pareja que luego comienza a seguir a Bill en búsqueda de su billetera con un *travelling* en plano-secuencia que lo sigue por donde camina y, hasta que se despiden de la niña, la cámara hace el mismo juego, hacia atrás, como dejándose perseguir por la pareja, en un muy suave movimiento. También crea un efecto persecutorio el *travelling* del momento en que Bill camina por los pasillos de Somerton, zigzagueando entre los

enmascarados que tienen sexo. Fue gracias a la invención de la *steadicam*, de Garret Brown, dueña de un gran equilibrio, que Kubrick pudo llevar a cabo estos planos-secuencia en movimiento, planos que eran antes obtenidos por él, en películas como *La Naranja Mecánica*, gracias al uso de una silla de ruedas.

En cuanto al momento en que Alice baila con Sandor, el húngaro, la cámara gira en torno a ellos, al igual que en el ritual en Somerton, espacio delimitado, además de la cámara, por una luz cenital que forma el círculo. Mientras en la primera hay una intención grácil, en la segunda se transmite una sensación de pesadilla. Además, cada una de estas escenas domina los distintos sentimientos de quienes las protagonizan, no sólo en el aspecto visual (con mucha luz clara la primera, muy lúgubre la segunda) sino también mediante el sonido que acompaña cada momento. Las notas del piano que suenan cuando la identidad de Bill es revelada ante la multitud de enmascarados son las mismas que lo invaden en cada momento persecutorio posterior, lo que transmite el tormento interior del personaje y connota el (lento) paso del tiempo.

Los *travellings* ópticos no son muchos, pero los pocos que hay están muy bien utilizados. Cuando Bill está a punto de ser condenado y la enmascarada que lo advirtió del peligro grita “¡Alto!”, hay un veloz *zoom in* hacia donde se encuentra ella, con la cámara en ángulo contrapicado (la mujer está en un piso superior). La rapidez de este movimiento produce un efecto escalofriante.

Destaco dos fundidos en particular. Uno es un fundido a negro hacia el momento en que Alice cuenta a Bill su sueño. El recurso funciona como un respiro después de la aventura de la mansión. Luego, cuando la noche queda atrás para dar paso al día, hay un cambio de atmósfera que pasa, por corte, del negro a un *establishing shot* de las calles de Nueva York en la mañana. El otro que sobresale es un fundido encadenado en el cual la transición de varios planos muestra el transcurso del tiempo a bordo del taxi que lleva a Bill hacia Somerton: del plano de su rostro al de la autopista, de ésta al de la calle de suburbio, de éste al camino desolado y de nuevo al plano de su cara.

La fotografía es algo a destacar en esta película, acaso más que en cualquier otra del historial kubrickiano. Las luces amarillas por doquier crean ambientes cálidos, como la fiesta de los Ziegler, en la cual la pared que sube junto a la escalera está cubierta de ellas; además marcan un gran contraste y generan distancia de los escenarios poco iluminados, como el dormitorio de Marion, la hija del difunto. El uso del color con intención psicológica también está presente con mucha fuerza: los colores primarios son utilizados para producir efectos anímicos diferentes, y connotan sentimientos encontrados. Los fríos son símbolo de miedo, depresión: el azul está en la luz que penetra por las ventanas, y en todo lo que implica una idea de peligro; los cálidos –y aquí sobre todo el amarillo en la abundante iluminación y el rojo que domina a la escenografía– exaltan y connotan lujuria.

Podría seguir enumerando, pero creo que estos detalles son suficientes para afirmar que la diferencia entre un director y otro está en la mirada. Lo que hace único a un cineasta es todo aquello que decide hacer entrar en el cuadro y cómo lo hace y, por

supuesto, aquello que insinúa dejándolo por fuera. En ese espacio intermedio es donde nosotros, espectadores, encontramos nuestro lugar. Por eso, aunque los temas resulten siempre los mismos (violencia, guerra, amor, locura, dinero, muerte), las diferencias están en la manera en que cada cineasta resuelva abarcarlos. Considero arte, pues, a todo aquello que evoca sentimientos y produce emociones; a todo lo que funciona como generador de un nuevo pensamiento; a todo lo que nos permite conocer más allá de lo que vemos. La mirada de Kubrick se apoya en una percepción del entorno tan sensible y reflexiva que no puede ser considerada como otra cosa que no sea arte.

A otra cosa

☞ Daniela Conforte

Empieza la película. Estamos mirando la televisión. Es la presentación de un *reality show*. De repente ya no vemos la pantalla. Mucho mejor: somos la cámara. Luego, un poco más adelante, somos la pantalla, miramos a los espectadores del show desde la posición de la televisión. Estas son las miradas que nos ofrece el director Peter Weir en *The Truman Show* para nuestro viaje, junto a Truman Burbank (Jim Carrey), en la caída de un mundo, en el descubrimiento de una mentira casi sin límites.

La historia es simple y, a esta altura, no muy original: un hombre es la estrella de un *reality show*, desde su nacimiento, sin saberlo. Vive una mentira. Es vigilado las 24 horas. Y, poco a poco, se va dando cuenta de que algo anda mal, en lo que él creía su vida natural. Para mí, lo que diferencia a ésta de otras historias semiparanoicas y esquizofrénicas del mismo tipo, son los puntos de vista a través de los cuales vemos la historia. Nunca se nos deja salir de la tríada Productor (director y productores) – Producto (programa, estrella del programa y actores) – Consumidor (audiencia); y, como si esto fuera poco, estamos casi constantemente apreciando esta relación desde el lugar de la *mediación*. Como ya expresé: o somos la cámara o somos la tele, estamos en un plano entre los dos, entre la entrada y la salida de la imagen-producto. Y, como estamos constantemente en la relación entre las partes de la tríada, entendemos realmente cómo es que no existe ningún control supremo, ni nada que se le parezca. Las tres partes se van renegociando a medida que se suceden, no hay ningún plan maestro, no es posible, los tres factores alteran el producto. Mirar *The Truman Show* desde este lugar lo hace mucho más interesante.

Cuando somos la cámara, generalmente vemos a Truman en planos medios o planos americanos; pero también se le puede ver en primer plano o en planos generales, a veces en picado y otras veces en contrapicado. Los actores entran y salen del cuadro una vez dichas sus líneas, pero Truman sigue ahí, viviendo, siendo el único “hombre verdadero” en ese mundo. Entonces: vemos al protagonista como lo ve su creador (Ed Harris) y el resto del mundo: desde el día de su nacimiento. Luego, cada vez que se sienta a pensar o a mirar el cielo o el mar, creemos, al igual que Christof (el director del *reality*), que podemos saber en qué está pensando. Por eso vemos los *flashbacks*: le mostramos a la audiencia lo que está pensando, ya que lo tenemos filmado.

Por ejemplo: en el momento que se muestra la historia de Truman con Sylvia (Nataasha McElhone), realmente no hay indicios claros de que estuviese pensando en ese episodio; la cabeza de una persona no funciona linealmente con imágenes, tal como se muestra en un *flashback* y, al mismo tiempo, va mucho más rápido y siguiendo líneas no razonables. Ahí aparece el primer error en la producción del programa: no importa cuánto se determine a una persona, ni cuánto se la observe; no es posible entrar en la

cabeza del otro, ni comprenderlo completamente (¡por suerte!). Es más, casi al final de la película, cuando Truman les da a entender que se ha dado cuenta de que está siendo observado (cuando frente al espejo dice “*Esta fue gratis*”), los técnicos en el comando de la producción, convencidos de saber exactamente lo que el protagonista piensa, ni siquiera lo escuchan. Lo oyen, pero ya no lo escuchan; lo miran creyendo saber qué razona y cómo va a actuar. Este supuesto erróneo es lo que lleva, al final de la película, al fin del programa. Y, a mi entender, es como un pequeño mensaje de esperanza por parte del creador de la película: ¡que nos traigan tecnología, que nos traigan control y vigilancia, que nos traigan lo que sea: por dentro nunca nos van a controlar! Por esto no veo tanto a la película como una crítica a la supremacía de las tecnologías, etcétera, etcétera, sino que pienso que se resalta aún más la capacidad del hombre de ser libre, en algún nivel, a pesar de todo.

Por otro lado, se hace referencia al estado actual de la vida desde una mirada posmoderna. Primero se describe la vida de una persona sin la necesidad de la existencia de metarrelatos. Es decir, se muestra la falta de necesidad de seguir grandes religiones o ideologías: se deja claro que no es natural. En el caso de Truman, una persona que ha vivido bajo circunstancias específicas, controladas, y aislada durante toda su vida, en ningún momento se hace referencia a que le surja el interés por alguna religión o creencia, y mucho menos por preocupaciones sociales mayores como alguna ideología política o preocupación social. Entonces, si lo pensamos, nos surge la duda: si no se nos impusieran, ¿tendríamos esas preocupaciones mayores de manera natural? Como yo la veo, esta es una de las mayores incógnitas que deja abiertas la película. Siguiendo con los rasgos posmodernos, se resalta la hipermediatización y el asombroso alcance de las tecnologías, y no solamente de la comunicación. Como ejemplo está la construcción de ese estudio-domo del que, para enfatizar lo extraordinario de su construcción, se dice puede ser visto desde el espacio. Pero su comparación con la Gran Muralla China plantea otra crítica: ¡no somos tanto más avanzados ni mejores! Sólo estamos en una etapa diferente.

Otra característica manifiesta de este mundo actual se resalta en los momentos en que “somos” la televisión: estamos en todos lados. Estamos en un bar, en un trabajo, en un baño, en un living y en un cuarto. Le llevamos la vida privada-pública de Truman a las dos esferas de la vida de la gente, la pública y la privada. Así comprendemos que ya no existe tal distinción: los medios han borrado la barrera entre lo que es sólo nuestro y lo que los demás pueden ver de nosotros. Y, mejor aún, mi vida privada se puede llegar a regir, o *ser*, la vida privada de otro.

También se plantea el tema de la disfunción narcotizante de los medios. Cada vez se tiende más a ver en vez de actuar y, lo que es peor, se llega a creer que mirar es como actuar: suplencia posmoderna. Hoy en día los objetivos ya no son buscados como antes. No se tiende a la acción social, a la lucha a muerte por las causas: ahora se es más pasivo, se mira, se habla, se escribe, pero no se hace tanto. Un ejemplo claro es la llamada que hace Sylvia al programa en que se entrevista a Christof. En esta, el amor

platónico de Truman critica fuertemente la falta de ética que supone la manipulación y experimentación pública que se le impone al protagonista. Al mismo tiempo se pueden observar, en el cuarto de la chica, carteles y posters pegados en la pared que anuncian su oposición al programa. Pero ella no hace nada. Se queda en su casa, sentada, mirando el show. Lo único que hace es llamar para presentar su queja, pero lo hace en un momento en el que ella misma encuentra su espectacularización. Podría llamar en cualquier momento, hacer una marcha, hacer una sentada en la puerta de la productora. Pero no. No sale de su casa, no actúa como antes se habría hecho. Y, para apoyar más este punto, cuando se da cuenta de que no puede lograr nada hablando con el director, cuelga el teléfono, se sienta y se queda mirando a Truman en la pantalla. ¿Será que creyó que con eso bastaba? ¿No se dio cuenta de que, en el fondo, no hizo nada? En su momento, cuando ella y Truman eran jóvenes, sí hizo algo: se arriesgó a ser echada del programa, tratando de que Truman abriera los ojos. Pero no se da ningún indicio de que siguiera haciéndolo. Es más, implícitamente se está mostrando que no hizo más que encerrarse a mirar el programa durante los años siguientes. ¡Quedó narcotizada, pegada al televisor!

Cuando somos la cámara, realmente nos sentimos en esa posición. A veces tenemos dificultades visuales o ángulos inusuales de visión. También el uso de los colores cumple con el objetivo de representar un mundo semifantástico, de plástico, irreal. Un mundo iluminado, inmaculado, casi como sacado de *Big Fish* o de algún otro sueño de Tim Burton, sobre todo esa luna-estudio con cráteres visibles desde su interior. Y, para complementar, en el “mundo exterior” se utiliza menos iluminación, con colores más apagados y entornos desordenados, sucios y confusos.

Creo que algunas decisiones en cuanto al final de la película pueden haber sido erróneas. En cuanto al personaje principal, siento que no fue exitosamente representado su perfil psicológico. Por un lado entiendo que ese no era el objetivo, ya que nunca se pretende una focalización de la narración en Truman: siempre lo vemos desde afuera y nunca sabemos cómo se siente, qué mira ni qué piensa. Pero sigue siendo el personaje que mueve la historia, y con el que empieza y termina la peripecia. Me parece que el director Weir podría haber ideado algún otro recurso para plasmar un poco más lo fundamental de la resolución; a saber: Truman no tiene ni la más mínima idea de qué es lo que sucede afuera. No sabe cómo es el mundo realmente, ya que no puede saber qué es verdad y qué es mentira de todo lo que le han dicho durante toda su vida. Por lo que él sabe el mundo podría ser cuadrado, con cielo verde y mar rojo. Se podrían hablar otras lenguas y ni siquiera tendría porqué existir Fiji, o ni siquiera las islas, ya que estamos. Realmente no sabe con certeza nada de nada, y en ese titubeo breve antes de cruzar la *exit door* se pierde mucho. Y, para empeorar las cosas –según mi gusto–, el director no se decide más a terminar la película. ¿Por qué la tenía que seguir? ¿Por qué no podía terminar en el momento justo: cuando cruza la puerta? Era obvio que en cuanto saliera del estudio se terminaba el programa, se apagaban las cámaras, no había más show y, por ende, no había más *The Truman Show*. Pero no. Él la tenía que seguir, para que todos

nos quedáramos contentos viendo a Sylvia saliendo de la casa. Creo realmente que en ese momento la película muere. Sólo uno de los planos que se muestran vale la pena: cuando los dos guardias, que habían dejado de hacer su trabajo por mirar el programa, no demuestran ningún tipo de emoción ante la finalización del show. Y, como si nada, cambian de canal, buscando más historias con las cuales pasar el tiempo. Ahí, en ese momento, queda clarísimo cómo los medios, junto a su constante espectacularización, le quitan impacto real a todo. Cada vez más, las imágenes nos inundan, pero ya no las sentimos, no nos llegan; las miramos y las pasamos como si nada hubiese sucedido. Podemos ver el fin de una vida, una guerra, la hambruna en África o un comercial de bebidas refrescantes, que les prestaremos la misma atención a todos: unos segundos y a otra cosa.

III

RELATOS

*De cómo la ficción se muerde la cola, riza el rizo,
o se vuelve espiral, se multiplica o se contamina.*

Fronteras

☞ Juan Martín Pereira

En su libro *Polaroids from the Dead*, Douglas Coupland desarrolla un concepto que puede resultar útil para comprender las motivaciones de los personajes de *Los secretos de Harry*, de Woody Allen. Este concepto es el de la *desnarración*. Para ilustrarlo vale la pena citar el párrafo en el que se hace presente: “*Se ha dicho que, en tanto que animales, un factor que nos diferencia de los demás animales es que nuestras vidas necesitan ser historias, narraciones, y que cuando nuestras historias se desvanecen nos sentimos perdidos, peligrosos, descontrolados y sensibles a las fuerzas de la aleatoriedad*”.

Es contra estas fuerzas que parece luchar el personaje de Harry (interpretado por el propio Woody Allen), un escritor que ha encontrado la fórmula del éxito literario filtrando y decorando con elementos de comicidad sus propias vivencias.

Personalmente, creo que el tema de la película es el de la intrínseca relación entre los acontecimientos de una vida humana y los relatos que se generan a partir de ellos: cómo, a través del relato, nos justificamos, purgamos, explicamos y hasta defendemos del relato del otro. Expresamos cómo nos hubiera gustado que transcurrieran eventos que se desarrollaron de otra forma y podríamos llegar a transformar situaciones en las que actuamos de forma pobre y amoral en algo interesante, gracias a su valor narrativo (es esta la “alquimia” de la que Harry es acusado por su cuñada/amante al hacer pública su relación a través de una novela). Además, la importancia que cobra el relato dentro de esta película es delatada por la pluralidad de analistas que se muestra (tomando éstos el papel de interlocutores contratados de los relatos de los personajes) y por el hecho de que el personaje principal, así como sus representaciones, sean escritores.

A lo largo de la película vemos alternarse, primero de forma ordenada y luego de manera cada vez más anárquica, secuencias de la realidad de Harry y secuencias de ficción generadas por su Remington. Cada personaje se desdobra en un correspondiente ficcional (que puede fusionar incluso a más de una persona real), que se maneja en un plano de acción exaltada y hasta caricaturizada, pero siempre reconocible. La asociación entre las dos facetas de los personajes es tan automática y tan inevitable que hasta los personajes reales llegan a confundir los nombres.

Sin embargo, que el entorno de Harry se reconozca a sí mismo en sus historias no quiere decir que acepte estas apariciones no autorizadas. Volviendo al concepto de la *desnarración*, quienes son víctimas de los relatos de Harry también tienden a sentirse *desnarrados*, no porque no puedan contar su propia historia, sino porque la ven falseada en el relato creado por otro. Aquí se nos da a entender que, por más que narrar sea una necesidad universal, los relatos resultantes de esa necesidad no son unívocos, sino que son filtrados por las expectativas de quien los realiza. En el caso de Harry, creo que su expectativa es terminar de comprender esos episodios y obtener algún tipo de

tranquilidad de conciencia; tal vez la obtenga mostrándose como un personaje con una conducta patológica o buscando la empatía o hasta la ternura de sus lectores.

Durante las escenas que corresponden a la realidad de Harry los personajes se topan continuamente con obstáculos tanto físicos como visuales: columnas y escalones que minan el laberíntico apartamento del escritor, vigas en las azoteas, vehículos y semáforos en los exteriores. Es decir que se establece un paralelismo entre la geografía emocional del personaje y la distribución espacial de los lugares que habita. Estos obstáculos también cumplen con otra función, la de darle un grado mayor de veracidad a estas escenas, en contraposición con las que corresponden a relatos de Harry, en los que tales nimiedades no tienen cabida.

Por otro lado, la realidad del escritor parece estar compuesta por un cúmulo de momentos que se encadenan sin una lógica demasiado clara. Las escenas se repiten (como en la escena inicial en la que Lucy se baja del taxi), las diferencias entre los valores de plano son más evidentes (se pasa de generales a primeros planos sin el uso del *zoom*) y los planos se fragmentan, lo que introduce momentos de negrura mientras el sonido continúa. Vemos un ejemplo de esto cuando Harry se encuentra en terapia, hablando de su bloqueo creativo. La intermitencia y el aparente caos que se utiliza en la representación visual de la vida del escritor establecen una correspondencia con el desorden que impera su vida afectiva. Es decir que Allen no se conforma con representar el caos exclusivamente por medio de las acciones, sino que utiliza la misma lógica (para mostrar una *ausencia de lógica*) en el modo en que estas acciones son percibidas por el espectador.

Contrariamente, en las escenas correspondientes a los relatos creados por Harry las acciones tienden a transcurrir de una forma más fluida y depurada, sin que esto altere su cualidad dramática. Las locaciones son más amplias y ordenadas, los personajes titubean menos al hablar y hasta parecen ser más atractivos que sus contrapartes reales. El personaje de Demi Moore, que corresponde a la terapeuta con la que contrajo matrimonio (con toques de su media hermana), dice al respecto: “*Lo que se extrae (de tu escritura) es tu aislamiento, tu miedo a la gente. Por eso tu vida real es tan caótica y tu escritura tan controlada y estable*”. Si bien la frase es puesta en boca de este personaje por el propio Harry, describe fielmente la discordancia entre la vida personal del escritor y su mundo ficcional.

Pero también hay características visuales que se mantienen en los dos ámbitos. Una de las que posee mayor valor expresivo es la división del cuadro en dos espacios: uno en el que transcurre la acción principal y otro en el que tiene lugar una acción secundaria o asociada. Si bien escuchamos solamente lo que sucede en el espacio principal, los movimientos de quienes están por fuera siguen siendo perceptibles, introduciendo la presencia de la “otredad”. Por “otredad” me refiero a un elemento intangible pero omnipresente, a aquello en lo que no participamos, que no es nuestro (y que si lo fuera probablemente no nos interesaría) pero cuya existencia nos impele a buscarlo. Esta presencia de la “otredad” marca la relación de Harry, así como la de los personajes

que crea para representarse, con sus sucesivas parejas. La inconformidad eterna con el momento actual es el motor de todos los cambios sufridos por los personajes, es lo que los lleva a cambiar de compañía así como a desear aquella que ya descartaron pero que ahora resulta inaccesible; y es también lo que hace que no comprendan las actitudes de quienes han encontrado refugio en cosas sólidas y más trascendentes. Desde esta óptica es posible comprender su desprecio por la práctica compulsiva del judaísmo.

Si bien la película es en sí misma una pieza intrincada y autorreferencial, falta agregar un tercer elemento en la dicotomía realidad-ficción planteada anteriormente. Este tercer elemento es el propio Woody Allen, guionista y director de la película.

De la misma forma en que Harry se recrea a sí mismo y a su entorno a través de sus personajes, el propio Woody Allen parece recrearse a sí mismo a través de Harry (aunque el personaje no haya sido creado para ser interpretado por Woody, sino que en un primer momento se pensaron nombres como Robert DeNiro y Dustin Hoffman). Como espectadores ya hemos forjado una hipótesis acerca de la personalidad de Woody Allen; aplicando una especie de factor común a sus películas podemos extraer sus preocupaciones, su desencanto con respecto a las religiones organizadas, su inseguridad con respecto a temas como la pareja, la familia, la muerte, etcétera. Conocemos su sentido del humor y sabemos cómo se escuda tras él para plantear cuestionamientos más profundos.

Harry se asemeja a una caricatura de la personalidad que Woody Allen tendría según el colectivo de sus espectadores. Pero, según mi opinión, el propio Woody parece haber exacerbado en su caricatura el cinismo, el egoísmo y la depravación sexual (también aparecen los temas de la infidelidad relacionada con la familia de uno de los integrantes, y la preferencia por mujeres demasiado jóvenes) a modo de guiño desenfadado dirigido a sus detractores, puesto que la película fue lanzada el mismo año en que él contrajo matrimonio con Soon Yi, mucho después de un publicitado escándalo. Es decir que Harry, más que un *alter ego* del autor, sería una parodia de sí mismo y de cómo es percibido.

De esta forma se completa el juego de espejos propuesto por la película: un escritor escribe sobre un escritor que escribe sobre un escritor que escribe. Pero lo que encuentro más interesante sobre la forma en que el film muestra este juego de “escritores que escriben” es que la acción comienza en el momento en que uno de estos traspasa la frontera invisible que separa las dimensiones que habitan los creadores y sus respectivas creaciones. Esta frontera es traspasada en el momento en que los habitantes de un lado se reconocen en los del otro; es traspasada cuando los de un lado reconocen su propia verdad en los del otro; es traspasada cuando la ficción logra introducirse en la realidad en tiempo real (me refiero a la escena en la que Harry y Fay se conocen en un ascensor y el primero cuenta lo que pasaría entre ellos si él estuviera escribiendo esa situación).

Hacia el final del film, luego de infinitas manifestaciones de ineptitud para la interacción social normal, Harry se confiesa “*demasiado neurótico para funcionar en la vida*” y se exilia en el mundo de sus creaciones, que lo homenajean de la forma

en que él ansiaba ser homenajado por su Universidad (antes de llegar al evento con una enorme prostituta, un cadáver y su hijo secuestrado). La represa se rompe completamente y ya no son los personajes quienes se introducen en la realidad, sino que es el propio Harry quien cambia de bando.

A modo de conclusión me gustaría remarcar el valor que el autor le otorga a la creación, y más concretamente al relato, como necesidad, como descarga y como refugio. Sin embargo, este film también evidencia que lo que creamos no aparece y desaparece a conveniencia, sino que se transforma en parte de nuestra psique, en un miembro de nuestro arsenal de asociaciones frecuentes, en algo con lo que convivimos, y que distorsiona nuestra cotidianidad para bien o para mal. Pero a fin de cuentas *“nuestra vida consiste en cómo elijamos distorsionarla”*.

Caminos por recorrer

Juan Andrés Belo

“*Let me tell you what «Like a Virgin» is about...*”, y la película empieza. Estamos hablando de *Perros de la Calle*, de Quentin Tarantino. A trece años del (primer) estreno de esta película, la reflexión se afirma en la memoria cinéfila con cada nueva visión. Ahora busquemos la explicación para este supuesto. Ya se ha dicho mucho (y mucho en serio) acerca de esta película: que marca el comienzo de las estructuras no lineales; que tiene los mejores diálogos que alguien haya escrito jamás; que es una porquería y no se entiende; que Tarantino es un caprichoso; que es un ladrón; que copió a tal o cual película japonesa. (Yo no ví *City on Fire*, película de la cual Tarantino “roba” la historia, y en caso de haberla visto, en nada cambiaría mi opinión acerca de *Perros de la Calle*.)

Tenemos una sinopsis: seis desconocidos se juntan, cada uno con seudónimos, para asaltar una joyería. Pero algo sale mal. Uno de estos hombres es una rata, un policía encubierto que arruinó la perfección del plan..., pero ¿quién? Estamos de acuerdo, eso y nada más que eso, es la historia de *Perros de la Calle* y probablemente sea muy similar a la de *City on Fire*. Entonces, por más que en cine no se trate de ser original, la originalidad de esta película no está en la trama.

La originalidad está en la estructura, se ha dicho. Mentira: basta recordar dos o tres films anteriores para refutar semejante barbaridad. *Rashomon* de Akira Kurosawa ya empleaba la estructura no lineal a principios de los '50 y, sobre la misma fecha, Kubrick hacía *The Killing* (mal traducida como *Casta de Malditos*) con una estructura que nada tiene que envidiarle a la que utiliza Tarantino. Quizás la admiración llegue de este último a los anteriores y no a la inversa.

Dos mitos refutados. Prosigo. “Los diálogos son únicos”: sí, es cierto, tan únicos como los que, medio siglo antes, aparecieran en *The Apartment* (*Piso de Soltero*) o, mejor aun, *Sunset Boulevard* (*El Ocaso de una Vida*), ambas de Billy Wilder. O únicos, como los diálogos de casi todas las películas de Woody Allen, desde *Hannah y sus Hermanas* a *Crímenes y Pecados*. Por qué no, también, únicos y ágiles como los diálogos en *Taxi Driver* o *Mean Streets* (*Calles Peligrosas*) de Scorsese. En fin, probablemente, si se tratara de refutar los mitos que alrededor de *Perros de la Calle* se han construido, podríamos continuar eternamente.

Estas afirmaciones nos llevan a la controversia, al gran dilema que gira en torno a este film. Lo entiendo como un error de base, de principios, de postura ante la obra fílmica. En palabras de Jean-Claude Carrière: “*Tenemos que tratar sucesos, y tratarlos de tal modo que los destinatarios de la historia se interesen y queden «enganchados» aunque esta historia, en cierto modo, esté extraída del rumor de fondo de mil historias que se*

parecen y que de mil maneras diferentes, a través de los siglos, han sido ya contadas.” Partiendo de esta premisa, básica a mí entender, nos vemos forzados a olvidar todas las controversias acerca de la originalidad de la película. No va por ahí la mano. *Perros de la Calle* es única, no cabe duda; pero la magia está en otra parte.

La película comienza en un café (véase el comienzo, también, de *Pulp Fiction*) con un grupo de hombres bien vestidos, desayunando y charlando. Y ya de pique, Tarantino, nos lleva a su universo, ahora sí, único. Estos ocho hombres no están hablando del robo que van a cometer en las próximas horas, ni de los planes alternativos, ni de nada que tenga que ver, por lo visto, con algún tema puntual, coyuntural: están hablando de música, de Madonna, y de si se debe o no dejar propina. Pero esto no significa que la conversación no tenga trascendencia; todo lo contrario, lo que Tarantino entiende muy bien es que no es necesario presentar a los personajes diciendo “Hola, yo soy el Sr. Blonde, soy malo y si te peleas conmigo o mis amigos, te mato”. Tarantino describe a sus personajes como individuos que trascienden el momento que viven, personajes que existen, que tienen un pasado, una actitud configurada, y es desde esa actitud que dialogan, que se nos presentan. Son personajes con una postura definida, con afectos, con diferencias, con determinaciones. Es entonces que Sr. Pink no es sólo un hombre que no cree en dejar propina; es también el que se diferencia de todo el resto, el único que al final de la película sobrevive y se lleva un maletín lleno de joyas. El Sr. Blonde no es sólo un hombre que, en tono jovial, pregunta a Joe (el jefe de la banda) si quiere que mate al Sr. White; es también el asesino a sangre fría que comienza a disparar en el atraco, y también el encargado de torturar a un policía mientras baila “Stuck in the middle with you”. El Sr. Blue no es sólo un hombre callado; es también aquel del que nadie sabe nada después del robo. No es que Tarantino haya escrito una conversación aleatoria entre sus personajes, sino que los define a partir de su carácter y así surgirán los enfrentamientos o los acercamientos entre ellos. Quiero decir: no es casualidad que el Sr. White y el Sr. Orange, que tendrán una especie de amistad (o quizá una pseudo-relación paterno-filial), estén, al comienzo, sentados uno junto al otro en esta mesa.

Funde a negro, escuchamos una radio, los créditos continúan, unos gritos y ¡bang!..., estamos en un auto ensangrentado que el Sr. White maneja. En el asiento de atrás, sufriendo, está el Sr. Orange, bañado en sangre. No sabemos qué pasó, cómo llegaron allí, quién les disparó ni de dónde vienen. Simplemente tenemos respuestas, nos faltan las preguntas. Quizás sea esta una de las cosas más interesantes que propone (no inventa) Tarantino: el juego con nosotros, los espectadores, que nos vemos obligados a jugar, a saber tanto como él quiera. Cuando el Sr. White y el Sr. Orange están en el auto, de regreso vaya uno a saber de dónde (porque todavía no sabemos que ellos son gangsters ladrones de joyas), aun no sabemos casi nada acerca de ellos; sólo que desayunan café y les gusta la música de los ’70. De a poco, muy lentamente, por capítulos, vamos descubriendo quiénes son estos hombres, a qué se dedican y qué acaban de hacer. Hacia la mitad de la película, cuando se nos cuenta la historia del Sr. Orange, nosotros pasamos a saber más que los personajes de la historia; pasamos a saber, precisamente,

algo importante que ellos quieren saber: quién demonios es el policía encubierto que los delató. Al final, el espectador –ya en conocimiento de casi todo lo que ha pasado– y los personajes, se enfrentan, juntos, a la catarsis moral de la historia: aquel que había protegido a Mr. Orange, o sea Mr. White, es quien se descubre cómo el policía encubierto y, trastornado, aprieta el gatillo.

Probablemente sea por este motivo que disfruto de *Perros de la Calle* y odio *Pearl Harbour*, que me complazco con Jarmusch y aborrezco a Tony Scott: porque se nos da un lugar a nosotros, los espectadores, en sus historias; no somos simples miradores, sino que tenemos un lugar en la construcción de la historia, hay un intercambio entre la película y el espectador, el cual pasa a ser fundamental para que la historia tenga sentido. El espectador construye en *Perros de la Calle*; organiza temporalmente (a su merced: ¿o acaso alguien sabe en qué momento de la historia es que los personajes desayunan?), imagina: crea. La escena del robo jamás es vista/mostrada en la película, por más que sepamos varias de las cosas que allí pasaron (la alarma se accionó, hubo una matanza, todos escaparon; nada más). Imaginar ese robo –el hecho que da existencia a la trama– va por cuenta del espectador. El mismo concepto se puede apreciar en *Pulp Fiction* con la incógnita (jamás resuelta) que gira en torno al misterioso maletín del mafioso Marcellus Wallace. ¿Qué contiene ese maletín? Sólo cada espectador lo “sabe”, en su imaginación. Recordemos también, en *Perros de la Calle*, la tan celebrada escena donde Sr. Blonde tortura al policía y le arranca una oreja. ¿Acaso vemos la oreja en el mismo momento en que es arrancada? No, porque Tarantino comprende perfectamente que lo que inspira sugestión es lo desconocido. Un último ejemplo de esto podría ser (por elegir uno de varios) el momento en el cual el Sr. Orange le dispara al Sr. Blonde: vemos a Orange disparar, la cámara gira a su alrededor lentamente, las balas se terminan y luego vemos, a lo lejos, al Sr. Blonde cayendo con la camisa blanca teñida de rojo.

Hay tres picos altos en la película, más allá del guión, que permiten distinguirla del montón: la fotografía, el montaje y la banda sonora. En estos tres elementos Tarantino soporta, con mucha elegancia, su historia. La escena inicial exhibe un virtuosismo de fotografía y montaje: los primeros planos de las caras de estos extraños que conversan jovialmente, mientras la cámara gira a su alrededor como dudosa, indecisa, entrecortada por la espalda de alguno de estos hombres, sin entender, ella tampoco, quiénes son. En las escenas del recinto donde se reúnen los ladrones, la cámara es estática, precisa, firme, determinante. Ejemplos de esto último serían la escena donde el Sr. White y el Sr. Pink discuten y ambos terminan apuntándose el uno al otro, o el triangulo final, donde los personajes se amenazan entre sí con sus armas. La banda sonora merece una mención aparte, ya que, por momentos, parecería ser ella la que lleva el ritmo de la película. No olvidemos que no sólo los personajes hablan de música sino que, a lo largo de toda la película, se hace referencia a una estación de radio conducida por K-Billy. Tarantino idea varias de sus escenas a partir de la música, que impone el ritmo y el compás de las acciones (la escena de tortura es, en cierta forma, también una escena de baile). Finalmente, destaco el montaje ágil pero preocupado por dar el espacio necesario a cada

plano, tomándose su tiempo; no es un montaje repleto de cortes, sino que no teme dar los tiempos necesarios para la historia. Ejemplificando: antes de entrar en el capítulo de Mr. White, la cámara se queda con Harvey Keitel, sólo en medio del cuadro; corta y vemos al mismo actor pero vistiendo una remera Lacoste y con una sonrisa, conversando acerca de Alabama; corta a negro y leemos “Mr. White” en letras blancas. Lo que pretendo mostrar con este ejemplo es que el montaje hace una especie de pausa; nos da un respiro, un aliento, antes de seguir adelante. Luego del título “Mr. White”, cortamos a un plano cerrado del rostro de Keitel, quien pregunta acerca del trabajo... y las cosas se ponen serias.

Mientras existan ladrones de historias como Tarantino, sabremos que al cine aún le faltan caminos por recorrer e historias que (re)contar.

Universidad ORT Uruguay



ESCUELA DE COMUNICACIÓN - FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DISEÑO

Av. Uruguay 1185 - C.P. 11.100 - Tel: (05982) 908 06 77 - Fax: (05982) 908 06 80 - Montevideo - Uruguay - info@ort.edu.uy - www.ort.edu.uy