

pulso

AUDIOVISUAL

Volumen 6, Número 6, diciembre 2008

ISSN 1688-468X

CURSO DE Lenguaje CINEMATOGRAFICO



Escuela de Comunicación
Facultad de Comunicación y Diseño

ORT
UNIVERSIDAD ORT
Uruguay

CURSO DE Lenguaje CINEMATOGRAFICO

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

ISSN 1688-468X

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

Escuela de Comunicación

Decano: EDUARDO HIPOGROSSO

Coordinador Académico de Audiovisual: ÁLVARO BUELA

Coordinadora Académica de Comunicación: VIRGINIA SILVA PINTOS

Coordinadora: SILVIA SZYLKOWSKI

DISEÑO Y ARMADO / **PAULO GARCÍA**

ILUSTRACIÓN DE TAPA / CORTO: **CONTINUIDAD DE LOS PARQUES** / DIRECTOR: **ALFONSO GUERRERO**

Escuela de Comunicación
Facultad de Comunicación y Diseño
Universidad ORT Uruguay

ÍNDICE

Este loco mundo	
Juan Andrés Belo	7
La abstracción de lo real	
José Apoj	14
Capital del dolor	
Iara López	20
Rostros en la oscuridad	
Santiago Olivera	26
El discreto encanto del misterio	
Andrés Borotra	33
Mirada de humano	
Pablo Moreira	39
Las miradas y la imagen	
Karol Alcántara	43

Este loco mundo

✍ Juan Andrés Belo

La historia que cuenta *Ayuno de amor* (Howard Hawks, 1940) es extremadamente sencilla: una mujer, Hildy Johnson (Rosalind Russell), vuelve al periódico donde trabajaba, el *Morning Post*, para anunciarle a su ex-esposo y editor del diario, Walter Burns (Cary Grant), que no volverá a trabajar en esa publicación y que, además, se marcha esa misma tarde a Albany, donde se casará con Bruce Baldwin (Ralph Bellamy) al día siguiente, para llevar una vida “medianamente normal”, lejos de las locuras del periodismo y la gran ciudad. Desde el momento en que escucha eso, Walter Burns comenzará a utilizar cualquier truco a su alcance para impedir no sólo que deje el diario, sino también que lo deje a él.

El objetivo de Hildy, que parece, en primera instancia, un sencillo trámite, encuentra la burocracia más maquiavélica en el personaje de Walter Burns. Pero Hildy, contrariamente a lo que uno pensaría en un primer momento, y aunque no resulte obvio desde un principio, encuentra una particular fascinación –probablemente la misma que la llevó a casarse con él anteriormente– en los juegos de Walter. Ella es la que le pide para sentarse y fumar un cigarrillo. Pero de cualquier modo ella está decidida a marcharse, a dejar el periodismo y a dejarlo, también, y por lo tanto, a él. Walter está decidido a lograr un objetivo diametralmente opuesto: que Hildy vuelva a trabajar en el periódico y, si no se llevan bien (“*on a friendly fashion*”), se casarán nuevamente. El conflicto queda planteado inmediatamente y los nudos de la trama, que sólo existen en los personajes, comienzan a atarse con particular fiereza.

Como es característico en Howard Hawks, la cámara (y por lo tanto todo el relato) está a la altura de los ojos de los personajes. Es detrás de ellos donde se esconden las motivaciones que hacen avanzar a la historia, en lo dicho y en lo que, al decir, callan los personajes. La mentira se plantea desde una primera instancia como el arma fundamental, no sólo de los personajes, sino también del realizador, que se aprovecha de ella para insinuarnos todo lo que en la historia sucede. La mentira descarada define a

Walter Burns desde un primer momento, cuando pretende prometerle al gobernador apoyo para una postulación como senador, a cambio de que postergue la ejecución de Earl Williams (la noticia de turno). O cuando, luego de enterarse que Hildy no quiere volver a trabajar en el periódico, atiende el teléfono y simula hablar con Sweeny cuando en realidad habla con Duffy (y lo sabemos porque Hawks se preocupa en mostrárnoslo). No sólo evidencia su astucia, sino que también prueba que, para él, cualquier medio es justificado por el fin, y esta será la premisa que permanecerá en el personaje a lo largo de todo el relato.

A lo largo de toda la película, la velocidad de la narración es generada por los vertiginosos y precipitados diálogos, superpuestos constantemente unos con otros y que no dan respiro a la banda de sonido. Con este recurso, Hawks logra otorgarle un valor vital al silencio, que aparece no más de un par de veces en todo el filme. El silencio delega, de golpe, toda la atención del espectador a la imagen. Uno de esos pocos silencios se produce cuando Hildy se saca el guante y le muestra a Walter el anillo que la compromete con Bruce. Lo que hace Walter, mientras Hildy le cuenta sobre su decisión, es pensar. Si la mentira sobre Sweeny era la forma de intentar que Hildy no dejara el periódico y sea ella quien cubra el caso de Earl Williams, la salida de Walter al conocer a Bruce es su modo de tratar de inventar algo para que ella no se case. Como en la mayoría de las películas de Hawks, el (o los) personajes principales se enfrentan a situaciones que resultan, al comienzo, imposibles de resolver. Ya sea que se trate de cruzar cientos de cabezas de ganado por todo un Estado, como en *Río Rojo* (1948), o de conseguir el poder en toda una ciudad, como en *Scarface* (1932) o, como en este caso, impidiendo que la mujer amada deje efectivamente el diario y se marche en dos horas para casarse al día siguiente.

Pero, justamente, la imposibilidad de estos objetivos siempre encuentra una línea de fuga, ya sea en la voluntad de unos vaqueros, en la fuerza de la censura o, en el caso de *Ayuno de amor*, en la propia condición de Hildy Johnson, que Walter parece conocer a la perfección. Porque hay dos rasgos fundamentales que unen a Hildy y a Walter: en primer lugar, y más obviamente, su sagaz capacidad de abrirse camino en medio de las dificultades de las sociedades modernas por medio de la estrategia verbal y, en segundo lugar (segundo sólo porque demora más en develarse), por su condición de reporteros. Esa capacidad verbal, que Bruce manifiesta durante el almuerzo cuando dice que nunca se sabe lo que Hildy va a decir, no es simplemente una cualidad de Hildy y Walter, es

también un punto de atracción determinante entre ambos personajes. Es justamente por un hedonismo personal que Hildy permite que Walter los lleve a los tres –incluyendo a su prometido– a almorzar; ella sabe lo que Walter se propone, pero de cualquier modo lo deja seguir, diciéndole, a la salida del periódico, “*Más vale que sea buena*”.

Durante el almuerzo es cuando se revela por primera vez –pese a que Walter ya se lo había dicho antes– la condición de reportera de Hildy. Esta será la herida abierta en la que Walter meterá el dedo a lo largo de toda la película. Por medio de otra mentira, Walter simula recibir una llamada con información sobre el caso de Earl Williams, estrategia con la que trata de azuzar el espíritu reporteril de Hildy. Y lo logra. A Hildy se le ocurre cómo detener la ejecución, haciendo uso del poder de la prensa. Entonces Walter intenta convencer a Bruce de que ella escriba el reportaje, ofreciéndole abrir una póliza de seguros a su nombre. Bruce se resiste, pero Hildy no, con lo que acepta quedar ella a cargo de la entrevista a Williams.

Es entonces cuando la reportera Hildegaard “Hildy” Johnson nos es revelada en toda su plenitud. Toda la vivacidad y la inteligencia que habíamos visto en ella, pero abocada a alejarse de Walter y el periodismo, ahora, de pronto, encuentran su hogar en la sala de prensa del tribunal de justicia. El marco de la película, repentinamente, se ve expandido a un mundo mucho más amplio y que tiene como centro, por ahora, al mundo del periodismo. La película comienza entonces a hilar fino en las características de la prensa y los hombres que la hacen existir: lo que se nos presenta como una especie de juego o vocación, en principio, se devela luego como una extraña droga, de la cual aquellos que son lo suficientemente buenos no pueden desprenderse. Esta característica del periodismo queda en evidencia cuando los reporteros, mientras Hildy entrevista a Williams, hablan sobre lo hermoso que sería dejarlo todo, conseguir un trabajo en publicidad, un escritorio y una secretaria con unos “*grandes ojos marrones*”, como un anhelo imposible de conseguir. Y porque Hildy es uno de ellos, es que se abren las apuestas sobre la duración de su nuevo matrimonio.

Es a partir de un momento muy específico que la película comienza a insinuar una oscuridad que se aleja enormemente de la comicidad manejada hasta entonces (y que adquirirá verdadero vigor con la primera intervención de Molly Malloy): el plano en el cual Hildy entra a la celda donde está Earl Williams para entrevistarlo. La intención por parte de Hawks está claramente expuesta: la cámara, que venía siendo colocada, como

ya fue dicho, a la altura de los ojos, se eleva considerablemente componiendo un plano picado, iluminado desde un lateral, proyectando largas sombras y provocando feroces contrastes, con rasgos que recuerdan al expresionismo, lo que podría ser considerado (al igual que varios momentos de esta película) como antesala del incipiente cine negro. En el suelo se expanden las sombras de las rejas que encierran a un hombre sentenciado a muerte por un crimen que sí cometió, pero atravesado por las vicisitudes de una sociedad marcada por la ambigüedad moral. Los personajes, en este plano, quedan reducidos en la imagen y pierden la importancia que venían teniendo en la composición, como si una fuerza exterior al micromundo del periodismo encontrara participación en la película y se insertara en ella. El propio Earl Williams, justificándose por haber apretado el gatillo, dice: “*Es este mundo*”, el mundo de las armas, de la “producción para uso”. Lo que nos puede llevar a pensar que esa fuerza exterior que se inserta en la película es ese loco mundo, que poco tiene de comedia. Ese loco mundo que reparte entradas para una ejecución, en las manos de un alguacil incompetente y estúpido, como si fuesen para un espectáculo de entretenimiento.

Con la entrada de Molly Malloy a la sala de prensa, esta falta de referentes generada en el espectador alcanza un punto cumbre. Estos hombres de la prensa, con los cuales habíamos simpatizado y con los cuales nos habíamos reído, son revelados con un costado siniestro y oscuro, capaces de generar en esta pobre muchacha un verdadero estado de histeria, causado por las mentiras escritas en los periódicos sobre ella y Earl Williams. La mentira adquiere una nueva trascendencia y comprendemos al personaje de Walter Burns como una especie de metonimia –si no metáfora– de la prensa escrita: capaz de utilizar cualquier medio para alcanzar el fin deseado. Walter, todos los hombres de la sala de prensa y, hasta cierto punto, también Hildy (que cuanto más avanza la película, más le miente a su prometido), quedan estigmatizados: “*No son humanos*”, le dice Molly a Hildy mientras la saca de allí. Y, efectivamente, no lo son: Caballeros de la Prensa. Y un nuevo silencio vuelve a adormecer la vertiginosa velocidad de la película. Algo en esas acusaciones cambió el clima del film, y nosotros, los espectadores, ya no estamos muy seguros de qué es lo que estamos viendo. La comedia propiamente dicha, el juego de cartas, la gracia, ya no tiene lugar allí.

Cuando Hildy decide anular el trato con Walter, ya que Louis (el criminal alcahuete de Walter) metió preso a Bruce, parecería que nada podría detener su partida.

Pero, repentinamente: la primicia. Earl Williams se escapa de la prisión y todos los periodistas, al enterarse, salen corriendo desesperados por comprender qué pasó. Lo único que podía impedir que Hildy se fuera sucedió: su instinto reporteril se ve sacudido nuevamente y ahora es ella, sola en la sala de prensa, la que decide quedarse y cubrir la noticia. De este modo, Walter consigue, sin quererlo, su objetivo, apenas confiando en (y apelando a) la propia condición de Hildy: ella es una reportera; como le dirá a Bruce, casi sin enterarse, mientras escribe el artículo.

Con la entrada de Earl Williams a la sala de prensa, la llegada de la madre de Bruce y con la inoportuna aparición de un inocente mensajero del gobernador, portador de un aplazamiento de la ejecución, todos los personajes quedan delimitados a una categoría: o bien pueden articularse y sobrevivir en el dinamismo de este loco mundo, manejándose según los códigos impuestos por este; o no. Esto resulta evidente cuando pensamos en Bruce y su madre, ambos provenientes de Albany (ciudad de la que Walter se burla), o en Joe Pettybone, el mensajero del gobernador, que dice vivir en el campo con su esposa y sus hijos. Al igual que estos tres, Molly Malloy y Earl Williams, pese a vivir en la ciudad, tampoco parecen poder soportar las condiciones de este loco mundo, tanto que uno termina por “sacarle la vuelta” y no confiar en nadie, ni siquiera en Hildy, que se había propuesto ayudarle; y la otra, Molly, en uno de los más repentinos actos dramáticos que jamás se viera en comedia alguna, termina saltando por la ventana de la sala de prensa. Irónicamente, todos estos personajes son los que parecen tener valores y moral: Molly sufre por Earl, al cual se acercó por verlo solitario en la lluvia, como cualquier ser humano hubiese hecho (recordemos las declaraciones de Molly a los Caballeros de la Prensa); Pettybone no parece nada convencido del soborno que le propone el alcalde: tan poco, que poco después vuelve para imponer sus valores incorruptibles y salvarle el pellejo a Walter y a Hildy en la hora; Bruce resulta sumamente bondadoso, correcto y gentil, como sacado de un aviso publicitario de aquellos años, motivado por una causa nada egoísta: darle a Hildy “*lo que ella siempre quiso: un hogar*”; su madre, luego de ser secuestrada, denuncia a Walter a la policía (como si en este lugar sirviera de algo) y al pasar unos pocos segundos en la sala de prensa, huye despavorida, horrorizada por lo que ve.

Se ha dicho que es característico de las películas de Hawks el manejo de micromundos gobernados por sus propios códigos. En este caso el micromundo es el de la prensa, que se ve luego expandido a toda la sociedad moderna, aquejada por las mismas

falencias. Esto queda claramente expuesto cuando, en el primero de los tres encierros que sufre el personaje de Bruce (incapaz de cometer un delito), Hildy le pide que se guarde sus justificaciones, que de nada sirven aquí, y hace que lo suelten ofreciéndole al oficial que lea el *Morning Post* del día siguiente. La comedia de la película queda delimitada a lo disparatado de estos códigos, que ya no son los de una moralidad ambigua sino los de una moral inexistente, y se circunda por un negrísimo drama que parecería concluir con el abrazo desesperado entre Bruce y su madre, a la cual Bruce había estado buscando por todos lados. Un policía nos cierra la puerta en la cara, recordándonos que ese drama no pertenece al disparate moderno.

Como si faltara una cereza, es a todo este corrupto mundo que expone la comedia al cual, de pronto, Walter quiere denunciar. Pero no porque repentinamente haya entrado en razón acerca de su rol y su responsabilidad en la sociedad, como podría suceder en una comedia hollywoodense contemporánea (aunque rara vez pudiera alcanzar esta riqueza), sino porque necesita un escándalo semejante para lograr que Hildy se quede: nuevamente, el fin justifica cualquier medio, inclusive el “correcto”.

Y como de ir hasta las últimas consecuencias se trata, justo cuando el objetivo de Walter se cumple y Hildy ya se muestra dispuesta a quedarse, el que empieza a mostrarse escéptico es Walter, que le agradece y la manda con Bruce y su madre. Hildy trata de desenmascararlo, pero Walter niega estar practicando otro de sus trucos. Y es entonces cuando la rigidez del personaje de Cary Grant se ve repentinamente trastocada y todos sus mecanismos quedan abolidos, al caer Hildy en un doloroso llanto que Walter trata de contener con notoria timidez. Es que lo único que podía revelarnos al verdadero Walter era un poco de sensibilidad en la mujer amada (efectivamente amada), para que por única vez en toda la película suene en la banda sonora una música melosamente emotiva, que llevará la situación al mismo punto de arranque, cuatro meses antes del comienzo de la trama, pero ahora con una insensible propuesta de matrimonio de Walter y una luna de miel en Albany, cubriendo una huelga para el diario, donde quizá Bruce pueda hospedarlos.

De esta forma la comedia termina, como debe ser, con un final feliz; pero dejando en el espectador la leve ilusión de que algo en todo lo que acaba de suceder no andaba bien. Lo que me resulta más sorprendente es la –por lo menos aparente– inocencia de Howard Hawks ante la innegable riqueza de este relato, así como la de varias de sus

otras películas. John Ford, decía Peter Bogdanovich en su libro sobre este cineasta, parecería funcionar por instinto, como si la genialidad cinematográfica fuera inmanente a su persona. Considero que en Howard Hawks es válida la misma apreciación. Toda la oscuridad de *Ayuno de amor* habría pasado desapercibida en mano de otros directores; es Hawks quien la pone en evidencia al elevar la cámara y modificar el encuadre en un plano, al tomarse unos segundos para mostrar un abrazo que se pierde con una puerta que se cierra. Y esto nos obliga hoy a recordar –en primer lugar– y a estudiar y comprender a Howard Hawks: su indiscutible condición de artista, de la cual, como Hildy Johnson, él mismo pretendió, sin éxito, escapar.

La abstracción de lo real

✍ José Apoj

Domingo. Comienza el mes de octubre al momento de escribir estas líneas. Para los judíos, también se inicia el Yom Kippur o Día del Perdón. La tradición hebrea indica que es el momento para que los creyentes (y también los tradicionalistas) se dediquen a reflexionar sobre el año que acaba de irse, a través de una sensata y retrospectiva introspección que –en teoría– sólo se logra prescindiendo de banalidades tales como el trabajo, la comida, la bebida y el entretenimiento. Se trata, en definitiva, de una jornada consagrada al pensamiento y la espiritualidad. Ayer le pregunté a dos amigos si, efectivamente, se entregarían a su mundo interior. “A” responde que no, que cerrar el negocio no le da de comer, que estar en su casa no paga el seguro, ni las cuotas del auto; para él será un día como todos. Posteriormente, “B” me informa que desiste de ayunar (el acto más significativo del Kippur) no por una razón utilitarista, pragmática, mercantil, como la de “A”, sino por convicciones culturales, filosóficas, humanistas; son, en ambos casos, pensamientos ligados al nihilismo y el escepticismo característicos de la sociedad (posmoderna) los que llevan a mis amigos a decidirse por renunciar al sacrificio del reposo y el ayuno.

Para empezar a comprender *El sacrificio*, una película sobre la conciencia y la espiritualidad, debemos también recurrir a las palabras de Tarkovski en su célebre *Esculpir en el tiempo*. Allí, el cineasta asegura que Alex (Erland Josephson), el protagonista de la película, “es un hombre que de forma instintiva percibe el peligro de la vida moderna para cualquier vida espiritual, un hombre cansado de la palabra, que busca el silencio, para poder actuar”. En otras palabras, es un tipo que repudia la ignorancia subyacente en el “inconsciente” escepticismo de quien está entregado al materialismo y el “progreso” (así, entrecomillado, lo concibe Tarkovski) como “A”, pero que, al mismo tiempo, la desea fervorosamente, preso del pánico que padece quien, navegando en un mar de dudas existenciales, comprende la absurda y fatal inutilidad de las palabras y las ideas, cuando algo o alguien superior es dueño de su propio destino.

Forma y contenido de la representación

Recordemos la mortal enfermedad con la que Andrei Tarkovski convivió antes, durante y después del rodaje, y que acabó con su vida poco tiempo después. Tengamos también en cuenta su condición de disidente ideológico tanto en la Unión Soviética como, luego, en el exilio forzado de sus últimos años, muchos de los cuales coincidieron con los de su enfermedad; el cineasta ruso tenía mucho para decir, y era la última oportunidad que tenía para hacerlo. Es de suponer que esta angustia fue volcada, de manera consciente e inconsciente (sólo el director sabe en qué porcentajes, ya que es la única de sus películas que escribió en soledad), en las palabras de un Alex que, en la cúspide su vida “racional”, reflexiona sobre lo vivido y se atormenta por lo que (cree que) está por venir.

No obstante, los célebres parlamentos de Alex referidos a su terror al progreso, la soledad, la pérdida y la misma muerte resultarían ora cursis, ora arbitrariamente intelectualizados y excesivamente autorreferenciales y, en definitiva, irrelevantes, de no estar solventados en el poder de las imágenes. Lo mismo ocurre con los dichos de los demás protagonistas: los primeros 45 minutos están cargados de diálogos teatrales, melodramáticos y ajenos a la vida. Aunque, por otra parte, son desarrollados en una puesta en escena, basada en largos y profundos planos de los personajes moviéndose en el comedor de la casa de campo. Además, en este lapso debemos destacar los movimientos de puertas y ventanas causados por el viento, que sugieren y recrean una inminente desestabilización.

Afirmaremos, entonces, que son las imágenes las que, verdaderamente, dan cuenta del turbio y agonizante mundo interior del protagonista; no decimos que las palabras no sean relevantes, sino que son relativas. Sinceramente, quien esto escribe no sabía, al principio, si tomarlas como tales (palabras metafóricas, metonímicas, pretenciosas, irrealistas) o como una sarcástica confirmación –por oposición– de la afirmación inicial de Alex de “estar cansado de las palabras”. Nos tomamos la “licencia” (imprescindible para una valoración sensata) de pensar esto último como un confuso y equívoco (al autor de *El espejo* no le gustaban los sobreentendidos) intento del autor de relativizar el valor de las palabras, de las ideas, y minimizarlas frente al angustioso Apocalipsis que,

para un humano débil de espíritu, puede representar la conciencia de la posibilidad de la pérdida.

A diferencia de lo que mucha gente cree, Andrei Tarkovski fue un realizador contrario a introducir “simbolismos” en las imágenes. No pretendía, tampoco, representar fenómenos “inexplicables” o “inconmensurables” partiendo de una supuesta superioridad sobre el espectador, o incluso de que hay sensaciones que no pueden ser narradas en un lenguaje corriente porque no pertenecen sino al terreno de la experiencia. No. Todo lo contrario. Este artista tenía la firme convicción de que el arte es una forma “*de apropiarse del mundo*”, tal como puede ser, por ejemplo, la empírica y palpable ciencia: “*El arte y la ciencia son formas de conocimiento del hombre en camino hacia la ‘verdad absoluta’*”. En *El sacrificio*, entonces, Tarkovski no se refiere a otra cosa que a la comprensible impotencia de un hombre que no es dueño de su destino, y al tormento que le genera la (im)posibilidad de disponer de su voluntad para intentar torcerlo; se trata, en resumen, de una película sobre la conciencia. Sin embargo, estamos hablando de una sensación que, en mayor o menor medida, todos hemos experimentado, que hemos leído en obras literarias y escuchado en canciones, pero que es muy difícil de exponer en una pantalla de cine.

¿Cómo lo logra el realizador? Partamos de su idea de que “*el pensamiento es efímero, y la imagen, infinita*”, concepto que se evidencia en todo momento en una película que logra expresarse –y concentrarse– en la *tensión* y sobrecarga de cada cuadro, de manera que la *forma* se transforma también en *contenido*. Y el teórico “contenido”, las palabras, en puente hacia el espacio *off* (veremos cómo) y/o en una “pista” para la interpretación de lo observado.

Debemos, entonces, hacernos otra pregunta: ¿a qué nos referimos con *tensión*? ¿Cómo ésta puede condensar los íntimos y penosos sentimientos mencionados líneas arriba, trascendiendo el significado literal de las palabras? El gran mérito de Tarkovski consiste en poner en escena sensaciones complejas, abstractas (pero corrientes), en imágenes equívocas pero (¿?) realistas, comprensibles, parcialmente aprehensibles. Porque su cine rechaza enérgicamente los artilugios que pretenden “generar” sensaciones en el espectador a través de su impúdica manipulación, como considera a las cámaras lentas y las iluminaciones sobrecargadas y efectistas, así como el uso de colores que prevalezcan sobre la composición del cuadro. Por ejemplo, a los recurrentes sueños de

Alex (¿acaso el tramo central que incluye su encuentro con María no es un largo sueño?) los entendemos como tales por el lento *travelling*, o por el uso del blanco y negro (son impresionantes las apocalípticas imágenes en sepia del auto destruido), o por el misterio y el enigma que proyectan las esquizofrénicas miradas del protagonista hacia el espacio *off*, hacia lo no visto.

Por ende, el cuadro es, precisamente, el principal portador del tono y el estilo de la película. Y allí se encuentra la mencionada tensión: Tarkovski satura el espacio *in* de manera que agota (al igual que a Alex) al espectador con largos y escasamente “dinámicos” planos. Lo logra en el lento devenir de las imágenes y la angustia contenida en los rostros, en los largos silencios y en la música de Bach, en la paleta de colores con predominio de tonos tierra y pastel y en los armoniosos *dollys*. En la utilización de immaculados planos en profundidad de campo para revelar la desconfianza y la vulnerabilidad de (y entre) los personajes; así, se genera una atmósfera capaz de representar las vicisitudes de sus protagonistas y, al mismo tiempo, hacerle un generoso lugar a la interpretación del espectador. De generar una tensión que no amenaza con asustarnos (como ocurre, por ejemplo, en *El bebé de Rosemary*), pero sí con enfrentarnos a la desolación y la vacuidad. A modo de ejemplo, podemos nombrar la escena de Alex implorando a un Dios con el que había afirmado “*no tener relación*”, o a la de su mujer en un ataque de nervios, o la de la leche derramada por el vuelo de las naves de guerra. Pero debemos tener en cuenta que, en cada una de estas imágenes, estamos ante la *referencia* directa (mas ni por asomo absoluta) del sentimiento que se quiere representar; porque, si bien cada una de ellas vale (y mucho) por sí sola y nos acerca a un estado de angustia particular, único, irrepetible y difícil de contener (Tarkovski: “*Lo infinito no es materializable, tan solo se puede crear una ilusión, una imagen*”), también proyecta una significación más allá de lo visto y/o de la sugerencia de lo que *no* se verá: esto, en resumen, se puede entender como *tensión*. Una tensión que se vislumbra mejor aun en el plano de los rostros iluminados de forma intermitente por la luz del televisor y en el sueño en el que Alex camina por el barro y no puede alcanzar a su amado hijo; evidentemente, el concepto de tensión aquí manejado nada tiene que ver con el que es aplicado en las películas tradicionales de “suspenso”. Esta tensión, la tarkovskiana, se caracteriza por ser calma, extraña, duradera, *regular*. Y se logra a partir de sus férreas convicciones sobre el estilo del montaje: Tarkovski afirma que “*si rechazo los principios de un cine de montaje es porque no permite que la película se*

extienda más allá de los límites de la pantalla”.

En definitiva, cada cuadro es un microcosmos abierto, vital, rizomático; por un lado, se satura de fuertes emociones en su acentuada extensión. Por el otro, genera capas de significación infinitas, que quedan libradas a la inclasificable subjetividad del espectador. Sólo a modo de ejemplo de cómo se puede interpretar lo no dicho (en palabras o imágenes), podemos referirnos a la lacaniana relación entre los adultos y el niño, quien funciona, todo el tiempo, como el Otro observador de sus conductas y rector de sus morales; cabe destacar que, en este caso, es el lenguaje humano el que genera el espacio *off*, otro recurso válido para permitir –y alentar– la participación directa del espectador.

Tiempo y Espacio. Conclusiones

Si cada escena es un mundo (abierto, porque permite un viaje que lo trasciende) es por el peso propio de su emotividad. Al respecto, Andrei Tarkovski afirma que *“El ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico”*. Entonces, el universo que componen las escenas surge por la coherencia visual y dramática entre ellas, y no por el simple resultado de su concatenación. Solo así tiempo y espacio pueden conectarse con la paciencia e intensidad necesarias como para lograr la descrita atmósfera de miedo, locura y enajenación, en contraposición total al estilo eisensteniano de realización.

La película es, en definitiva, una lección. De contundencia y rigor para planificar la forma de encuadrar y filmar (a Tarkovski le disgustaba el cine “experimental”). De cómo generar tensión (paradójicamente) a través de la armónica relación entre espacio y tiempo. De cómo estructurar un montaje interno con tal perfección que haga del trabajo de posproducción una labor de afirmación y perfeccionamiento, pero no ya de generación de sentido *per se*. De que lo abstracto y subjetivo es representable y, por ende, compartible. De que se puede hacer una buena película con *mensajes –sí–* : abiertos, ambiguos, imperfectos, lejos del sermón y la corrección política y, quién sabe, capaces de llegar a un “B” tanto como –por qué no– a un “A”.

El célebre y maravilloso (y casi estropeado) plano largo de la casa incendiada, en el que la cámara sigue a Alex, a su esposa, a María, al cartero, a la ambulancia, a veces

juntos, a veces separados, resume la lección antedicha, y funciona como un rico y último ejemplo de que una puesta en escena rigurosamente planificada puede dar cuenta de un mundo interno ambiguo, confuso y caótico. Como el mundo real.

Capital del dolor

✍ Iara López

“Las fábulas acerca del futuro son al mismo tiempo ensayos sobre el presente”

Susan Sontag, *Estilos radicales*.

Lo que hace el cine: construye determinados mundos y nos permite habitarlos como espectadores presentándonos sus códigos y sus peculiaridades. No es necesario aceptar cabalmente el universo propuesto por el film para hacer de éste uno bueno, así como puede ocurrir que la intención del director no sea que aceptemos el mundo propuesto en todas sus dimensiones, sino precisamente hacernos conscientes de la falsedad de ese universo construido. Es el caso de *Alphaville*, donde Jean-Luc Godard consigue presentar una historia de ciencia ficción que poco tiene de ese género más allá de algunas premisas iniciales: la introducción de una ciudad inventada que se encuentra en otra galaxia y es habitada por seres que se comportan de manera muy extraña. Dejando de lado estos detalles, puede decirse que la puesta en escena de un film de ciencia ficción nunca fue tan conceptual. Porque el gran logro del director es construir Alphaville, la ciudad, sobre París, dentro de París, tomándola y devolviéndola de (y como) una ciudad vagamente familiar y –tal vez por eso– mucho más aterradora y oscura, sin necesidad de utilizar ningún *set* especial ni llenar el cuadro de *gadgets* y decorados futuristas, sino simplemente tomando las calles y los edificios parisinos contemporáneos.

Dos o tres cosas

El film va por muchas líneas que se yuxtaponen entre sí y que hacen imposible situarlo en una definición acabada. Es una película de aventuras, como lo indica la inscripción al comienzo, “*Une étrange aventure de Lemmy Caution*” (Una extraña aventura de Lemmy Caution). Lemmy Caution (alias Ivan Johnson, interpretado por Eddie Constantine) es el investigador enviado desde “los países exteriores” a Alphaville con

la misión de traer o matar a Leonard Von Braun (Howard Vernon), el siniestro arquitecto del ordenador Alpha 60 que domina la ciudad bajo la forma de un totalitarismo tecnocrático.

La misión que se le adjudica al héroe, el nombre de la ciudad que debe salvar y los caminos de su búsqueda recuerdan fuertemente a la estructura narrativa del comic, al que el director refiere en varias oportunidades a través de las citas características de su estilo, como el hecho de que los predecesores de Lemmy Caution fueran Dick Tracy y Guy Leclair. Godard se vale además de la iconografía del comic al utilizar flechas señaladoras luminosas y carteles a modo de separadores, y el desenlace es típico: el héroe acaba con el villano y se queda con la chica.

Los rasgos del cine negro también están allí a nivel estético, como la fotografía contrastada y la iluminación frontal y sin luz de relleno que logra generar perturbadoras sombras detrás de los personajes. Godard consigue construir una atmósfera atemorizante muy efectiva a la hora de identificar a Alphaville con lo nocturno y la oscuridad, tanto literal como metafórica. De hecho gran parte del film se desarrolla durante la noche y son muchas las referencias a ella en las líneas que Godard pone en la boca de su protagonista, que la recorre en una mezcla de excitación y temor, sin lograr nunca acabar de descifrarla.

Alphaville es también una película de amor en la que el protagonista se enamora de la hija del científico al que debe destruir. Se trata de la hermosa Natasha Von Braun, interpretada por Anna Karina, a la sazón pareja y usual actriz de Godard en varias de sus películas de los '60 (*Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*, *Le petit Soldat*, *Bande à part*, *Pierrot le fou*, *Made in U.S.A.*).

Este es el mundo

Alphaville es un mundo organizado en torno a la lógica como si se tratara de una religión, con el ordenador Alpha 60 como su profeta. Su voz en *off* se escucha a lo largo de toda la película, configurándolo como una entidad omnipresente en el relato (la misma omnipresencia que tiene en la ciudad), volviéndose tanto la voz narradora como la que interroga a Lemmy Caution, tanto la de la operadora del hotel como la de un taxista cualquiera. Es una voz total, grave, monótona y perturbadora que rige los destinos de

la ciudad.

El dominio de Alpha 60 se presenta como un totalitarismo tecnocrático que Godard articula tomando como referencia rasgos de otros totalitarismos no tan ficticios: las mujeres de Alphaville tienen tatuado un código numérico sobre la piel y quienes no logran adaptarse al sistema son electrocutados y sus cuerpos amontonados en grandes contenedores. Incluso el nombre que el director eligió para el científico remite al nazismo; Von Braun fue el científico que trabajó para el régimen diseñando las bombas que se utilizaron durante la Segunda Guerra Mundial. En el universo planteado por Godard hay vocablos y emociones que están prohibidas. Ya no se puede decir “¿Por qué?”, sino sólo “porque”, ni se conoce el significado de palabras como “conciencia” o “amor”. El arte está prohibido, no hay músicos, ni pintores, ni escritores. A su vez aquellas personas que son sorprendidas en actos irracionales e “ilógicos” –como llorar por la muerte de un ser querido, por ejemplo– son fusilados en un espectáculo público que se lleva a cabo en una piscina con espectadores que aplauden tras cada ejecución. Estos hechos extraños son observados por un Lemmy Caution que, entre incrédulo y fascinado, lo fotografía todo, incluso los datos más absurdos e irrelevantes.

Los habitantes de Alphaville son seres atomizados y mecánicos que repiten sin coherencia las mismas frases de saludo y cortesía, y se mueven como si fueran robots incapaces de dominar sus propios cuerpos. Se presenta un mundo tan prostituido como lo están las llamadas “seductoras”, hermosas mujeres excesivamente serviciales y dispuestas a entregarse a cualquier hombre. En este orden de cosas, quienes no pueden adaptarse se suicidan o son asesinados y el resto se anestesia con tranquilizantes.

A la hora de transmitir la opresión de esta ciudad Godard se vale de una puesta en escena de raigambre kafkiana. Utilizando como escenario de esta historia pasillos interminables, una sucesión de habitaciones totalmente idénticas y arquitecturas laberínticas –todas ellas encontradas en su propia ciudad real–, dota de un fuerte componente documental a una película que posiblemente habrá perturbado con fuerza a sus espectadores contemporáneos. Es imposible dejar de preguntarse cómo sería la experiencia de ver este film siendo un habitante parisino de los años 60.

Alphaville no se plantea temporalmente como una película futurista; más bien se trata de un relato atemporal. Lemmy Caution llega a esta ciudad que se encuentra en otra

galaxia conduciendo su auto Ford a través de las autopistas de París. Vemos semáforos, automóviles, edificios, carteles de neón, focos de luz, el metro... Todo es familiar y conocido, no hay ningún deseo de alterar los materiales que ofrece la ciudad real, sino tomarlos e incluirlos literalmente en la ciudad imaginada. Las habitaciones de hoteles, las modernas escaleras, los lobbies de las oficinas y edificios públicos, todo estaba allí, y Godard sólo lo toma como parte de su material.

La articulación entre la dimensión real y la fábula se explota también a través del uso repetitivo de carteles con indicaciones, flechas y fórmulas matemáticas de estética pop que si bien se utilizan para hablar sobre el orden y la organización dominantes en Alphaville, también constituyen –no lo olvidemos– las formas de señalización de la vida moderna. En la misma línea, la arquitectura que refleja el film no es otra que la más moderna del París de los ‘60: vitrinas, espacios amplios, brillantes e iluminados, mármoles, pasillos interminables; todo forma parte de una arquitectura de la despersonalización que la cámara en mano y los largos *travellings* nos permiten recorrer (casi) físicamente.

Godard encuentra la manera plástica de remitir al universo de Alphaville a través de las figuras de la línea y del círculo. Las líneas se encuentran en la arquitectura geométrica de esta sociedad ordenada y sumisa y en los movimientos de cámara lineales (*travellings*). El motivo del círculo se ve en todos los exteriores nocturnos a través de los focos de luz y sus reflejos en los vidrios de los autos, en el dibujo circular con la inscripción “Alpha 60”, en las escaleras de caracol, en el haz de luz proveniente de la linterna en la escena en la que los habitantes de Alphaville toman nota de las enseñanzas de Alpha 60; en el foco de luz circular utilizado para representar al ordenador, en la terminación del abrigo de Natasha, en los movimientos de cámara circulares... y así podría seguirse enumerando muchos otros elementos, llegando incluso a la grafía del signo “alpha” y de los números 6 y 0. Al utilizar esta figura geométrica el director habla de un orden cerrado sobre sí mismo y por ello aparentemente indestructible, hasta que el héroe logra encontrar un intersticio para subvertirlo: la poesía.

Viaje hasta el fin de la noche

La primera vez que vemos a Lemmy Caution es al comienzo de la película, cuando llega a Alphaville en su Ford Galaxie. Su rostro está en penumbras, apenas iluminado

por la llama con la que enciende un cigarrillo por un instante para volver a quedar en penumbras. El vestuario de gabardina y sombrero y la pistola que lleva contribuyen a asemejarlo a un oscuro personaje del *film noir*. En este sentido no ha de ser casual la elección de Godard de un actor norteamericano para interpretar este rol, ni el dato de que viene de Nueva York. Lemmy conserva ese atuendo y fuma durante toda la película, siempre con la caracterización mencionada e incluso, en una oportunidad, comienza a hacer el gesto con el dedo pulgar sobre sus labios que hace Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) en *Sin aliento*, que a su vez remite a la seña típica de Humphrey Bogart. Pero si hay un momento de *Alphaville* que remite a *Sin aliento* es la larga conversación que mantiene Lemmy con Natasha en la habitación de hotel, en la que hablan de temas como el amor y la poesía, intercalados con pequeñas peleas y discusiones que recuerdan a la conversación errática que mantienen Michel y Patricia (Jean Seberg) también en una habitación.

Lemmy es un personaje sensible y rudo a la vez. Nos conduce en la historia mientras lo acompañamos en su descubrimiento de Alphaville. Es un extranjero en la ciudad que –a diferencia de su predecesor Henry Dickson (Akim Tamiroff) que acaba muerto– logra permanecer por fuera de sus esquemas, y es esta condición de *outsider* la que le permite destruirla. Porque Alphaville plantea un régimen en el que las emociones son una forma de subversión, y así el film es también la historia del enfrentamiento de dos lenguajes, el científico y el poético.

Los que lloran

Si Alphaville es un enigma para su salvador-destructor, lo mismo le ocurre ante la presencia de Natasha Von Braun, y aquí Godard hace causa común con su protagonista, filmando a Anna Karina como si se tratara de un misterio. La chica está junto a Lemmy por una orden de “las autoridades”, aludiendo una vez más a la perversidad kafkiana del universo presentado donde el poder es difícil de localizar. Caution va descubriendo Alphaville a través de Natasha y sus respuestas perturbadoras. Nos enteramos, así, de que la chica no conoce algunos conceptos que remiten a sentimientos básicos, como el amor. La presencia fascinante de Natasha se fusiona con las indagaciones de Lemmy sobre la ciudad hasta tal punto que en un momento su objetivo se entrelaza con el deseo

de salvarla. Y esto ocurre porque Lemmy es capaz de conmoverla al enseñarle el libro de poesía *Capitale de la douleur* (Capital del dolor), de Paul Éluard. En las películas de Godard es frecuente ver a personas leyendo en voz alta, pero en este caso es más fascinante aun porque se nos permite asistir al momento en que Natasha se humaniza –ya la habíamos visto llorar al ver a Lemmy desmayado y luego negarlo, “*porque está prohibido*”. Tras su introducción en la poesía surrealista, Natasha revela que lo que en Alphaville llaman “Biblia” es en realidad un diccionario del que día tras día desaparecen palabras, y declara tener miedo porque conoce la palabra “conciencia” sin haberla leído o escuchado jamás. Este es un momento hermoso de la película: la salvación de Natasha es también una revelación de lo que ocurrirá con Alpha 60.

El fracaso posible

Lemmy Caution es interrogado por Alpha 60 en dos oportunidades. La primera vez es dejado libre porque el ordenador no termina de entenderlo y no consigue decodificar sus respuestas. Pero el segundo interrogatorio es el que resulta fatal. Dickson ya le había advertido que Alpha 60 podía autodestruirse y que la clave era la ternura. Caution plantea un enigma que desconcierta al ordenador, “*Algo que nunca cambia, de día o de noche. El pasado representa su futuro que avanza en línea recta. Por tanto, acaba cerrando el círculo*”. Lemmy le insinúa que si encuentra la solución al enigma se destruirá.

La construcción del último tramo del film refleja el próximo final de Alphaville. La cámara registra desde ángulos poco habituales y tiembla mientras vemos a los habitantes de la ciudad descomponiéndose coreográficamente y deslizándose de una pared a otra, algo que Anna Karina realiza con una gracia insuperable.

Al final, tal como al inicio, Lemmy Caution conduce por las autopistas de Alphaville, pero esta vez dejándola atrás y junto a Natasha –que le confiesa su amor y por primera vez es capaz de hablar en referencia a sí misma. Y el círculo acaba cerrándose.

Rostros en la oscuridad

✍ Santiago Olivera

“ – *Una vez vi una película en que el protagonista no hablaba en la primera media hora... me vi completamente absorbido por lo que podría ocurrir, porque todo era posible.*
 – *¿Y entonces?*
 – *Lo arruinó... habló.*”

(*El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante, Peter Greenaway*)

¿Qué se puede decir de Bergman que no se haya dicho? Con una trayectoria que se remonta a los años cuarenta y que prosiguió casi hasta su muerte en fecha reciente, el incansable maestro sueco ha realizado más de cuarenta films, muchos de los cuales figuran con legítimo derecho en la categoría reservada a los grandes títulos de la historia del cine. *El silencio*, que no escapa esta categoría, cierra una trilogía también integrada por *Detrás de un vidrio oscuro* y *Luz de invierno*. Luego de experimentar el film por primera vez, la sensación imperante, por lo menos en lo personal, es la confusión. Por más análisis primerizos que se quieran realizar, uno siente como si recién estuviera raspando la superficie y sólo quedan muchas (unas cuantas) interrogantes abiertas: ¿cómo es la relación entre las hermanas? ¿Cuál es el rol del niño? ¿Por qué se hacen referencias bélicas en distintas oportunidades?

*

El planteo es simple: dos hermanas y un hijo se encuentran de regreso a su casa y en el camino pasan un día en un hotel. Allí, poco a poco, saldrán a la luz profundos conflictos. La historia es, en realidad, nimia, pero la escasez de elementos y el enfoque austero y

minimalista permiten al director indagar con detalle en aquello que le interesa: los personajes. (Después de todo, si fuese posible categorizar la película, aunque no soy nada aficionado a las etiquetas, probablemente entraría dentro de “estudio de personaje”.)

Durante prácticamente la primera media hora se intercambian apenas unas pocas palabras. El film comienza con un par de planos-secuencia en el tren. Durante estas tomas la cámara parece casi flotar sobre los personajes, lo cual, junto con el constante sonido agudo del tren, contribuye a crear una atmósfera irreal. En estos primeros minutos ya se perciben algunos de los rasgos más característicos de los personajes: Ana aparece abanicándose sin cesar, Ester se encuentra adolorida, Johan busca el cariño de su madre y a continuación es expulsado del lugar y se sienta en el piso. Todos estos factores irán repitiéndose en la película.

Es interesante ver cómo el niño entra en cuadro cuando se despierta; una forma realmente atípica de introducir a un personaje. El niño ingresa por debajo del cuadro y pasa a estar en un primer plano, lo cual nos descoloca como espectadores. El recurso en cuestión es utilizado en otras oportunidades a lo largo de la película, como cuando los enanos lo invitan a pasar a su cuarto. En esa oportunidad, vemos una mano que entra por debajo del cuadro y pasa a estar en primer plano en un gesto de bienvenida al niño. Es una manera extraña de hacer entrar al niño a un mundo igualmente extraño. El recurso está presente en otros films del director, como *El séptimo sello* o *Noche de circo*, y también otros directores lo emplearon con frecuencia: Orson Welles (en *La dama de Shangai* y *Macbeth*, por nombrar algunas) y Federico Fellini (sobre todo en *Ocho y medio*).

La escena del tren culmina con una veta surreal cuando el tren repentinamente se oscurece. Por una ventana el niño observa una larga sucesión de tanques de guerra en fila india. Su cara no es de terror, sino de asombro e incomprensión. En su ingenuidad, no se percata de lo que estos objetos significan; para él sólo son formas, juguetes quizás. No será su único encuentro con elementos bélicos. En una entrevista, Bergman decía que su trilogía era sobre la pérdida de la fe: en *Detrás de un vidrio oscuro* ésta comenzaba a desmoronarse, en *Luz de invierno* se venía completamente abajo y en *El silencio* ya había desaparecido. En las últimas palabras de *Detrás de un vidrio oscuro* se sugería que el amor podía a llegar a ser la prueba de la existencia de Dios, mientras que en *Luz de invierno* se tomaba a la guerra, antítesis del amor, como prueba de su inexistencia. En *El silencio*, la guerra sirve como trasfondo para batallas más personales, o tal vez como testimonio de

la incorregible condición humana.

*

Vemos a los personajes ya instalados en un hotel. No se nos explica por qué han tomado esta decisión, pero asumimos que es por la enfermedad de Ester. Es interesante comprobar que en las primeras escenas el mundo es percibido, en mayor o menor medida, desde el punto de vista de Jonah. Recordemos que en el tren, cuando él es echado, seguimos viendo lo que pasa dentro sólo porque él también está mirando desde afuera. Pero cuando se da vuelta y se sienta en el piso, la cámara lo sigue a él. En el hotel la cámara está colocada a su altura y hasta en varios casos siguen lo que sus ojos ven (como con los pies de su madre). La elección de esta perspectiva quizás podría corresponder a la de un personaje “neutro”, ajeno al conflicto principal, testigo no consciente. En estos primeros minutos en el hotel, queda claro el tipo de vínculo que mantiene con su madre: si ella le dirige la palabra es para darle una orden: que se vaya, que le lave la espalda, que se desvista. Lo cual no significa que no haya espacio para el cariño, aunque parece demasiado cariñoso que la madre se acueste desnuda con su hijo, algo que se acerca más a la materialización de una fantasía edípica.

Una vez que ambos se han dormido se nos revela una faceta desconocida de Ester, diametralmente opuesta a lo poco que vimos de ella. Para mostrar este cambio radical, el director filma literalmente su otra cara (antes la había filmado desde su izquierda y ahora desde la derecha) y utiliza un plano que, ya desde el punto de vista compositivo, aporta información: la cámara toma tal proximidad al personaje mientras éste exhala una cantidad de humo que lo hace parecer grotesco. A su vez la inclinación del plano, tan contrapicado que el techo queda de fondo, contribuye a ilustrar la inestabilidad del personaje. La vemos ir de una distracción a otra sin que nada la satisfaga: fuma, escribe, toma un trago, escucha música, se masturba. Es llamativa la forma en que el director elige mostrar este acto de autosatisfacción centrándose en su rostro boca abajo. Repasando otros films del autor, se puede observar que utiliza esa misma forma para mostrar momentos de agonía: por ejemplo cuando Tore venga a su hija asesinando a uno de los criminales en *La fuente de la doncella*, o cuando se muestra a Agnes sufriendo al borde de la muerte en *Gritos y susurros*, o en el final de esta misma película, cuando Ester se encuentra agonizando en

su lecho de muerte.

*

Al despertar, el niño encuentra a todos durmiendo y sale entonces a recorrer el hotel. Atraviesa los pasillos desiertos con la misma ingenuidad con que lo haría después el pequeño Danny de Stanley Kubrick en *El resplandor*, aunque si en este último film los fantasmas habitaban los rincones del hotel, aquí sólo hay almas en pena. En aquella oportunidad, Kubrick tuvo que construir un dispositivo especialmente diseñado (la *steadycam*) para capturar los movimientos del niño. Bergman, en cambio, opta por utilizar tomas fijas, probablemente para captar la quietud y falta de vida del hotel. De todas maneras, las escenas con las andanzas del niño son las más livianas de la película, y quizás tengan por objetivo contrarrestar esporádicamente la densidad reinante. Un plano que quedó impreso en mi memoria desde que vi la película por primera vez, hace unos años, es el plano entero del niño contra la pared. Para muchos probablemente sea un plano demasiado seco o sin gracia, pero en mi opinión demuestra las maravillas que el director logra con elementos mínimos. Pocos planos captan tan acertadamente toda la fragilidad e inocencia de la infancia.

*

A continuación la madre sale a dar una vuelta. Es recién en este momento que tenemos acceso al mundo exterior, al que hasta ahora sólo habíamos visto fugazmente en un par de oportunidades, a través de la ventana de la habitación. En el café el contraste con el hotel es abismal: el movimiento es constante, la gente va y viene en medio de un bullicio generalizado. El acercamiento del mozo a Ana bien podría haber pertenecido a una película de cine mudo, ya que se apoya enteramente en la imagen. Esta escena no carece de virtuosismo; se trata de un plano secuencia con sutiles movimientos de cámara y gente que pasa sin cesar más cerca o más lejos de la cámara. En el espectáculo de varieté, el director elige introducirnos con una toma subjetiva del acomodador. La linterna recorre y molesta a la gente en el lugar, haciéndonos sentir que no somos bienvenidos, que nos estamos entrometiendo en un lugar ajeno. La oscuridad imperante (probablemente

sea la escena más oscura de la película) sirve para transmitir la idea de algo prohibido, oculto. Es curioso que cuando ella sale del local, por la calle sólo vemos hombres. ¿Serán los preparativos para una guerra, o será una percepción subjetiva de la protagonista? Si algo se puede concluir de esta salida es el deseo de independencia de Ana, la necesidad de tener una vida propia al margen de su hermana. También puede ser vista como una oportunidad para escapar a sus responsabilidades maternas.

De vuelta en el hotel, la pelea silenciosa continúa. Podríamos decir que la habitación es una suerte de campo de batalla glacial. Un elemento clave en este enfrentamiento es la puerta: Ester quisiera mantenerla abierta, mientras que Ana sólo quiere cerrarla. Este objeto podría interpretarse simbólicamente como algo positivo o negativo. Por un lado, implica el deseo de mantener un vínculo, de abrir una vía de comunicación para aplacar la soledad. Por otro, también implica una forma de control, un mecanismo de espionaje. No sabemos cuál de los dos se aplica para Ester. Tal vez se apliquen ambos, tal vez la única manera en que Ester logra relacionarse con su hermana es controlándola. En todo caso, sería imposible conjugar estas ideas si no se utilizara la profundidad de campo. Son varios los planos que muestran a Ana en su pieza en un plano medio, mientras en el fondo, a través de la puerta, podemos ver a Ester observándola desde su cama. Si el director hubiera utilizado un teleobjetivo probablemente se habría perdido todo el sentido ambiguo de estas escenas. El gran angular también es útil para mostrar la distancia que separa a Ester del resto, con la soledad que ésta denota. Un ejemplo sería la escena en que Ana se encuentra abrazando a su hijo y Ester se encuentra mirándolos desde lejos, fumando con tristeza. Podría llegar a decir que en esta escena también se insinúa que Ester quisiera (o hubiese querido) tener un hijo y que quizás envidia a Ana en ese aspecto. Esta teoría puede parecer muy arriesgada, pero otros momentos de la película no la contradicen, como en las conversaciones que mantienen a solas Johan con Ester, en una de las cuales ella lo acaricia y le dice “*Sólo tu madre puede acariciarte, ¿verdad?*”. Parece como si Ester fuera incluso más afectuosa que Ana; al menos no está constantemente dándole órdenes o echándolo de la habitación. La extrema soledad de Ester también queda manifiesta en los planos que se filman desde la cama, donde muchas veces la cámara observa a través de la baranda del lecho. Esto da la noción de que la doliente se encontrara encerrada en su lecho de muerte, aislada del mundo.

*

Como en toda película del autor, tarde o temprano llega el momento de la confesión. Muchos dicen que Bergman es el director intimista por excelencia; por mi parte, adhiero a esa posición. Creo que es en estos momentos donde queda mejor demostrado cuando todo se reduce a lo más básico, cuando todo se resume en dos rostros en la oscuridad. Existen dos oportunidades donde se propicia la situación confesional, ambas muy distintas aunque similares en lo formal. La primera ocurre luego del regreso de Ana, cuando percibe que Ester quiere hablar con ella. Para lograr el ambiente adecuado Ana apaga la lamparita. El plano que se utiliza es de una belleza compositiva llamativa e inusual: el perfil izquierdo de Ana ocupa la mitad derecha del cuadro, mientras que la izquierda está ocupada por la cara de frente de Ester. Por poco sus narices coinciden y forman una especie de cuadro cubista. Comparándolo con la segunda confesión de características simétricas (Ester ocupa el lugar de Ana y viceversa) se pueden deducir algunos puntos. La persona que enfrenta la cámara es la que se encuentra en una postura más agresiva, mientras que la que se encuentra de perfil tiene una actitud más defensiva, buscando evitar los ataques de la otra. Por ello, la persona que está de frente mira a los ojos a su interlocutor-presa, mientras que la otra evita la mirada, procurando no mostrar signos de debilidad. Es importante recordar que el “atacante” también está mirando directamente al espectador, comprometiéndolo aún más en el asunto. Es un recurso que Bergman ya había utilizado en películas como *Luz de invierno*, cuando Marta lee la carta al cura, y que luego utilizaría también en *Persona*, en el enfrentamiento final.

En estas dos charlas salen a la luz todas las insinuaciones que se venían realizando, pero algunas clarifican y otras simplemente dejan más dudas. Confirmamos que Ester es una mujer fría, cerebral, controladora, y que Ana es impulsiva, terrenal e irresponsable. Algunos de estos rasgos ya se habían sugerido a través de la dirección de arte, como en el detalle del pelo suelto de Ana y el pelo tirantemente atado de Ester. Ana quiere liberarse de su hermana hasta el punto que le desea la muerte. Un freudiano diría que Ana representa el Ello, es decir el deseo sin medida, mientras que Ester representa el Yo, es decir la parte racional que intenta dominar los instintos. Freud también afirmaba que para que el Yo exista debe haber una dosis de narcisismo, o sea que el Yo debe darse importancia personal para poder existir como tal. Curiosamente, esto es lo que Ana le

recrimina a Ester: que sólo le interesa su “importancia personal” y que sin ella no podría existir. La unidad entre ambas a su vez se puede notar cuando Ester le pide que no vaya con el hombre, porque entonces se sentiría humillada. De todas maneras esto es una simplificación. Por detrás hay toda una red de envidias y manipulaciones cuyas causas son difusas y que sólo podemos empezar a comprender. Ana emuló la bondad y cordura de Ester hasta cierta edad y luego se pasó al otro extremo. Sin embargo Ester tampoco parece tan santa. Ana recuerda cómo su hermana la extorsionaba para que le contara sus amoríos con lujo de detalles. De cierta manera, la mayor envidiaba ese aspecto de su hermana. Se llega a sugerir alguna especie de vínculo hecho de lesbianismo e incesto, cuando Ester le dice a su hermana “*No debes pensar que estoy celosa*” mientras la acaricia. La hipótesis no parece tan descabellada considerando el universo de Bergman: en otras películas suyas como *Gritos y susurros*, *Sonrisas de una noche de verano* o *Detrás de un vidrio oscuro* también habían casos similares.

*

Al final de la película se vuelve al espacio del comienzo: el tren. Este regreso marcaría una especie de ciclo, que es confirmado con el último plano de la película, casi una copia del plano inicial. Es que, en realidad, no mucho ha cambiado: la madre sigue abanicándose, la tía sigue adolorida. El único que quizás pudo haber sufrido algún tipo de cambio sería el niño. Comparando ambos planos, el inicial y el final, podemos decir que el niño ha pasado del sueño al aprendizaje. Ha despertado a la vida, a sus problemas, y tal vez haya comenzado a perder la inocencia. La carta con las palabras traducidas tiene, en mi opinión, una cuota de optimismo, ya que implica el anhelo de la muerte de la incomunicación, el fin del silencio.

El discreto encanto del misterio

✍ **Andrés Borotra**

“La gente siempre quiere una explicación para todo. Es la consecuencia de siglos de educación burguesa. Y para todo lo que no encuentran explicación, recurren en última instancia a Dios. Pero, ¿de qué les sirve? A continuación tendrían que explicar a Dios.”

Luis Buñuel

La frase con la que se abre el texto revela, quizás, la esencia mayor que envuelve la filmografía del cineasta aragonés: el siempre presente misterio. Cualquier film de Buñuel, a la vez que nos presenta una serie de elementos explicables en la propia moral, la ideología y la estética de un autor muy comprometido con su forma de pensamiento, nos proporciona, además, otras formas que responden más a lo instintivo que a lo racional. Es en esos mecanismos de expresión tan particulares en Buñuel donde se esconde el mayor misterio de sus películas. Esos sucesos inexplicables son los que, para el propio director, terminan reflejando el costado más frágil e impredecible de la vida.

Es por eso que enfrentarse a cualquier película de Buñuel implica una postura ambigua: por un lado la de intentar comprender los innumerables símbolos que existen en la textualidad de la película, y por el otro la necesidad de no perder en ello la experiencia fílmica. Entregar una película de Buñuel a las manos de un semiólogo sería tan erróneo como intentar comprender el comportamiento humano a través de una autopsia. En todos los sentidos, y sobre todo en aquel que nos recuerda que estamos ante un cuerpo ya sin vida.

De todos modos, y muy a pesar del propio Buñuel, el sólo hecho de que los elementos simbólicos existan en una película, los hace plausibles de ser analizados. Sin contradecir lo dicho anteriormente, creo que es posible reflexionar a partir de esos elementos sin que por eso se pierda el misterio y la ambigüedad que porta cualquier interpretación del nivel conceptual de una obra y un artista. En todos los casos, queda claro que separar

el concepto de una película (o de una buena película) de los mecanismos narrativos y dramáticos sobre los cuales se mueve la historia, es imposible. Por lo tanto, y más en el caso de Buñuel, conviene no caer en la tentación de aludir sólo al plano simbólico de sus películas sino también intentar entender las formas sobre las cuales construye unas historias del todo complejas sin las cuales no habría conceptos que significasen nada.

Recién aclarado esto es que me dispongo a intentar entender algunos de los secretos que esconde *El ángel exterminador*, una de las películas en que Buñuel lleva más a fondo sus obsesiones y misterios. Y si de enigmas se trata, conviene repasar primero brevemente la trama: al comienzo, todos los empleados de servicio se retiran sin explicaciones antes de una lujosa cena en la casa de sus patrones, los Nobile. Luego de la comida, pese a que las puertas están abiertas, nadie puede salir de ese lugar. Ya sin alimentos ni agua, los días pasan y el grupo de burgueses permanece atrapado y sumido en una absoluta desesperación.

De forma simplificada y sin caer en interpretaciones, eso es lo que sucede en *El ángel exterminador*. Y ya en el propio argumento de la película se revela un leitmotiv en la filmografía de Buñuel: la reunión, y en particular la cena, de un grupo de burgueses. Esta situación es recurrente en varias de sus películas, desde *La edad de oro* a *El discreto encanto de la burguesía*, película esta última en la que justamente la cena (o la no concreción de la cena) se convierte en elemento fundamental del film. En todos los casos la aversión de Buñuel hacia las prácticas burguesas es siempre notoria. Ese rechazo se fundamenta (al igual que con otras instituciones como la iglesia) en que el hombre mismo limita su capacidad a través de factores externos como la religión o los rígidos actos que reafirman la pertenencia a una clase o casta, en este caso a la burguesía, la más hermética de las clases según el propio Buñuel. Ya en 1930, en *La edad de oro*, Buñuel nos acercaba una muy personal visión acerca de la forma en la que el hombre es capaz de limitarse a sí mismo. Allí, una mujer y un hombre se desean sexualmente y son brutalmente reprimidos al tiempo que se erige la Roma imperial. Evidentemente, todo un discurso acerca de una sociedad que nace sobre la base de la represión del deseo.

Esa idea de la imposibilidad de satisfacer el deseo resulta decisiva en Buñuel, que volverá una y otra vez sobre la idea de que la libertad en el hombre de hoy es imposible. Así, en *El discreto encanto...* sus personajes jamás podrán cenar, en *La edad de oro* hombre y mujer no lograrán terminar juntos, en *Ese oscuro objeto del deseo* Mathieu no logrará

satisfacer su deseo sexual y en *El ángel exterminador* los hombres se verán condenados al encierro en una jaula de puertas abiertas.

En *El ángel exterminador* Buñuel lleva su visión sobre la burguesía a un extremo. Si en *El discreto encanto de la burguesía* se parodian con mucha comicidad los actos de un grupo de burgueses, en *El ángel exterminador* lo que en principio parece una comedia deviene indiscutiblemente en una tragedia. En principio Buñuel nos da un conjunto de sutiles acercamientos hacia lo que después se convertirá en un estado de apocalipsis. Podemos tomar como pequeñas pistas varios elementos que se suceden desde el inicio del film. La partida de todos los criados, sin siquiera una explicación, podría ser una de ellas. De hecho, el primero que se retira es Lucas, y acto seguido Julio, el único mayordomo que se terminará quedando, le dice a su colega: “*Hay muchos Lucas en el mundo*”. Curiosamente el destino terminará indicando que no son tantos realmente los que pueden cruzar las puertas de esa casa y lograr la salvación. De la misma forma cuando los otros dos mayordomos se están por retirar, uno de ellos aconseja llevarse las cosas diciendo: “*Mañana no nos dejarán entrar en la casa*”. Nada más premonitorio que esa inocente frase.

La película se desarrolla –hasta el momento en que verdaderamente empieza a entrar el pánico– como una especie de juego en el que es posible observar a unos personajes sumergidos en el orgullo de su condición de perfectos burgueses. Es por demás graciosa la escena en la que el mayordomo trae la comida y al caérsele ésta los invitados aplauden el acto como si se tratase de una broma de la más alta fineza. Lo más interesante es que dentro de todas estas parodias, Buñuel manda algunas señales de alerta que colocan a los personajes en una postura ambigua. Es el caso de la escena en que la Valkiria arroja un cenicero contra una ventana de la sala provocando unos tibios comentarios entre los invitados. Ese mínimo acto, agresivo, nos habla de la represión interior de un personaje que, además, de forma perfecta establece un vínculo con el afuera, con lo importante que luego será atreverse a rebasar ese límite. Las escenas de engaños detrás de las cortinas o dentro de los armarios hablan de unos personajes que, en tanto podamos espiar el verdadero interior de sus vidas, nos revelarán unos deseos ocultos y prohibidos. Deseos que, conforme aumenta la situación de encierro en la casa, se irán trasluciendo cada vez con menos pudor.

Justamente lo que más interesa a Buñuel en la película es la posibilidad de asistir a ese proceso de degradación humana en la que un grupo de personas cambia su condición burguesa por el salvajismo animal. En ese sentido, en la primera noche, Buñuel introduce a uno de sus personajes quitándose la chaqueta mientras dice que esas ropas rígidas no son para andarse usando a las cinco de la mañana. Esa situación no es ni más ni menos que una puerta que conduce a un camino sin retorno. Es el desprendimiento real y tangible de lo que será, a posteriori, la pérdida total de los valores de estos seres que luego harán sus necesidades en un armario con la cara de un santo y se cortarán las uñas frente a todos.

En ese camino de degradación aparece uno de los puntos de máxima tensión, en una escena de terror absolutamente perturbadora. Se trata del momento en que, luego de que algunos invitados intentan aquietar las aguas de la desesperación, irrumpen en la sala contigua unos corderos, símbolo claro de la tradición cristiana y contrapunto brillante entre la ingenuidad de estos animales y la salvaje manera en que todos, ya unidos por una causa común, acorralan a los corderos de forma brutal y bárbara. Se produce así, pues, un sacrificio. En Buñuel, como dije antes, siempre está presente el peso de lo religioso. No es casualidad que los personajes usen como baño un armario cuya puerta es la franciscana imagen de un santo, o que hagan el amor tras la Virgen, o que el destino de los más terribles pecados (el arma, la caja con drogas) sea un armario con motivos claramente religiosos. No olvidemos, además, que la película se inicia y termina con un *Te Deum*. Buñuel no cree que las soluciones del hombre existan fuera de éste, por lo tanto encuentra inexplicable que el hombre elija por sí mismo creencias que lo oprimen. Además, Buñuel siente antipatía hacia cualquier tipo de símbolo o iconografía. La paráfrasis de la Última Cena en *Viridiana* es, quizás, la mayor de las referencias explícitas a este respecto. Pero aún cuando allí todo parece ser una gran parodia, no podemos suponer que Buñuel se esté burlando descaradamente cometiendo un acto de blasfemia. Sencillamente pone en acción a unos personajes que no tienen absoluta idea de lo que están haciendo ni de los símbolos religiosos que pudieran estar profanando. Aún así, y sin darse cuenta, terminan formando una de las escenas religiosas más emblemáticas de la historia. De esa forma el director no dice ni más ni menos que esto: los símbolos y las iconografías no significan nada.

En el caso de *El ángel exterminador* Buñuel va un poco más lejos, ya que sus personajes son caballeros y damas fieles a las más preciadas costumbres de la etiqueta. Bajo este panorama plantea dos revelaciones frente a lo religioso. Por un lado las condiciones excepcionales de aislamiento llevan a que estos personajes se despojen de todo tipo de valores, y por otro lado esas mismas condiciones llevan a que se revelen sin pudor los deseos ocultos y prohibidos que, según Buñuel, habitan en la mente de todas las personas.

Probablemente lo más interesante en *El ángel exterminador* sea la capacidad de Buñuel para examinar los movimientos de unos personajes frente a una situación inexplicable y ciertamente trágica. Es también recurrente en Buñuel este acto de observación del comportamiento humano en situaciones excepcionales. El caso más claro quizás sea el de *Tierra sin pan*, donde observa a unos pueblerinos que viven signados por la más absoluta desgracia. En tanto la situación se activa, su único destino es la tragedia. El final de la película, del que hablaré más adelante, demuestra que lograr salir de esa casa es tan sólo una falsa expectativa de salvación. Y nosotros, en tanto espectadores, acompañamos el proceso de gestación del apocalipsis planteado por Buñuel. Los personajes van cayendo y la degradación empieza a contagiarlos como si se tratase de una enfermedad. A este respecto, curiosamente, en la entrada de la mansión, quienes esperan afuera han plantado una bandera amarilla como si lo que hubiera dentro de la residencia fuese una epidemia. Y es que, en efecto, lo es. Los personajes se contagian unos a otros el enfermizo estado de incompreensión y salvajismo. Ellos mismos no se soportan. Así vemos a uno de los personajes escondiéndole la medicación al otro, y luego a otro desesperar al ver a una mujer que se peina de una forma que le resulta intolerable. La situación se vuelve cada vez más oscura y perturbadora, al punto de que empieza a cobrar víctimas. La histeria, la falta de alimentos y la propia enfermedad comienzan a sacar de sus cabales a unos personajes que a esta altura son bien distintos a aquellos que reían sentados a la mesa.

Frente a la situación de máxima claustrofobia, Buñuel nos remite al afuera para recordarnos que el mundo existe y que no todos están encerrados. Niños con globos se acercan lo más que pueden para ver a sus padres como si se tratase de un paseo al zoológico. De todos modos quienes observan desde afuera son igualmente absorbidos por esa fuerza inexplicable que hace que unos no puedan salir y los otros tampoco puedan entrar. Allí aparece lo que antes se mencionaba con respecto a la concepción humanista

de Buñuel: nadie ni nada, excepto el hombre mismo, podrá lograr su salvación.

Y la repetición, figura presente en todo el film, será la clave de la aparente salvación de este grupo de burgueses en cautiverio. La disposición de todos en la misma exacta posición y bajo los mismos gestos y palabras de aquella primera noche en la que quedaron encerrados, será la fórmula para poder traspasar el umbral. Mucho se ha hablado de las constantes repeticiones en el film. Buñuel mismo dice al respecto: “*Todos los días de nuestra vida nos repetimos. Cada mañana nos levantamos, nos lavamos los dientes con el mismo cepillo y con los mismos movimientos de la mano, nos sentamos en la misma mesa a desayunar, vamos a la oficina, encontramos a las mismas personas.*” Así y frente a esta condición de la vida, Buñuel filma y muestra dos veces la entrada de los invitados, el brindis de Edmundo, las presentaciones entre los personajes, algunas conversaciones puntuales que también se repiten y otras tantas situaciones más. Lo que no dice Buñuel es la importancia de la ruptura en términos de tiempo y espacio, uno de los tantos elementos que hacen a Buñuel un cineasta entre la brecha de lo clásico y lo moderno.

Ya en el final de la película, cumpliendo con el *Te deum* que habían prometido si lograban sobrevivir, la película cierra un círculo completo, quedando nuevamente encerrados ahora ya no sólo este grupo de burgueses sino todo aquel que traspasó las puertas de la iglesia, sobre la cual también se puede ver la bandera amarilla de la epidemia y oír las campanadas que desde siempre fueron símbolo de muerte en Buñuel. En la iglesia tampoco hay salvación y la enfermedad se propaga sin dejar lugar a la posible liberación. Más enigmática es, sin embargo, la revuelta final del pueblo en la que se pueden tejer diversas conjeturas sin que nada se esclarezca del todo. Es posible unir la revolución del pueblo con aquella primera rebelión de los criados en la mansión de los Nobile, mientras la epidemia que había encerrado a unos pocos burgueses en una sala comienza a cobrar también dimensiones cada vez mayores.

En todos los casos, resulta imposible abarcar la totalidad de la cosmología buñuellesca. Cabe un esfuerzo por acercarse a entender algunos de los planteos esenciales de *El ángel exterminador* que descubren, además, obsesiones de un decidido cineasta-autor, más allá de todos los elementos que han quedado fuera de este análisis; algunos pasados por alto sin intención, otros por ser pequeños actos de genialidad (a veces irracionales e inexplicables) de los cuales quizás sea mejor ni siquiera intentar desentrañar el encantador misterio que portan.

Mirada de humano

✍ **Pablo Moreira**

The Elephant Man (1980), un título directo, concreto. No hay efecticismo ni sensiblería: un claro resumen de la película, cuyas características recuerdan al *Freaks* de Tod Browning (1932).

El comienzo es una secuencia de carácter onírico: imágenes encadenadas, cámaras lentas de elefantes y el rostro de una mujer (la madre de John Merrick). Una secuencia que genera terror y que, por la forma en que está montada y el ambiente que genera, hace pensar en una violación. La forma dice que el elefante está violando a la mujer. Luego un humo blanco, amorfo y que se deforma cada vez más (lo que le ocurre a John Merrick), que aparece desde abajo y se asocia al llanto de un bebé: nacimiento del Hombre Elefante. (El humo, recurrente en casi toda la película, funciona para crear, en las diferentes escenas, un ambiente sórdido, sombrío, y a la vez, para representar los momentos en que John Merrick –John Hurt, paradójico apellido– sufre o está incómodo. Cuando muera se “hará humo” y desaparecerá en el espacio.) Este tipo de secuencia onírica se repetirá en la película como parte de las pesadillas que tiene el Hombre Elefante.

No es una ficción, no es una biografía, no es un documental: es todo esto al mismo tiempo. La ficción está presente en la caracterización del entorno, en las secuencias oníricas (carácter también surrealista de la película), en la notable fotografía en blanco y negro que crea sombras, luces y contrastes: un ambiente que representa el tipo de vida de los personajes y que, por momentos, le agrega tintes aún más dramáticos y terroríficos. La biografía se inserta en la narración misma, en lo que vive John Merrick, un ser que, desde su nacimiento, debe convivir con la deformidad y con la mirada curiosamente desagradable de los curiosos. El documental se observa en la mayor parte de la puesta en escena que emplea David Lynch (1946) para mostrarnos, sin efectismos, a un ser deforme que, aunque tiene a un cuidador, está solo. Lynch filma lo que está, lo que ocurre.

La película recorre los temas de la mirada, lo diferente, de *la mirada a lo diferente*. La mirada es tratada como una necesidad, a veces no consciente, de los personajes. Lo

que los mueve es la necesidad de mirar, esa búsqueda por mirar (en este caso) lo diferente. La necesidad de esa búsqueda de qué mirar, la necesidad de mirar, aparece como un impulso irresistible, algo más fuerte que la curiosidad, algo que los personajes no pueden controlar (a tal punto que pagan por ello), por lo que podríamos decir que es la pulsión escópica lo que moviliza a los personajes en esta película. Esto se observa ya en el primer plano de Treves (Anthony Hopkins), cuando lo vemos girar la cabeza, como por un impulso involuntario, para lanzar una mirada hacia el espacio *off*. Esa búsqueda que realiza la mirada es lo que lo hará caminar hasta el borde de la “ilegalidad”, ya que entra a lugares donde hay una leyenda de “*No entry*”.

La mirada en la película también es algo que dice más que las palabras. En la mirada se encuentra la verdad de las acciones, de los sentimientos. Las miradas indican, develan y revelan. Recordemos la escena en que Hopkins revisa a Merrick, que supuestamente se ha caído. Es la mirada de Treves a la mano con el látigo, unida –junto al movimiento de cámara– a la mirada del niño posada en esa misma mano, lo que le permite a Treves entender que lo que ocurrió no fue una caída.

Mediante la puesta en escena el director logra aumentar la intensidad de las miradas. Cuando algún personaje mira, asombrado o absorto, hacia un espacio *off*, la cámara se acerca (a veces más rápido, a veces más despacio) al rostro del personaje, y el corte demora en llegar. Esta puesta en escena intensifica la mirada del personaje y, mediante la duración, magnifica nuestra necesidad de mirar lo que el personaje ve. El plano dura hasta que se hace insostenible: imposible no mirar lo que el personaje mira. Y cuando lo que mira es un *freak* (como cuando entra Treves al circo callejero, en la primera escena, o cuando la enfermera ve a Merrick y se asusta), la cámara muestra lo que ve desde cierta distancia. Una distancia respetuosa, una distancia que te permite verlo pero sin que sientas desagrado por mirar. Este acto de mantener la cámara a distancia lo realiza también cuando se nos presenta al Hombre Elefante: la cámara lo toma en un plano entero y fijo que, con ayuda de la sombría iluminación, nos prepara, como una suerte de “aclimatación”, para las siguientes escenas. (En *Freaks*, en la escena en que un cuidador le reprocha al dueño del terreno que hay “monstruos” en el lugar, de repente se realiza un corte a un plano general en el que apenas podemos distinguir a una mujer y algo que se mueve en el piso. Luego volvemos a los dos hombres que se toparán con ese lugar y veremos que lo que anteriormente no pudimos distinguir claramente eran, precisamente, los *freaks*.)

El plano general de la señora nos advierte, nos prepara para que no nos perturbe tanto ver a los *freaks* por primera vez.)

En las líneas anteriores dije que se nos presenta al personaje, y esto es así, literalmente, desde la puesta en escena. Treves le pide a Bytes (el “cuidador” de John Merrick) que le haga un show para que pueda verlo. Entonces la cámara se coloca frente a la presentación que realiza Bytes y los planos desvinculan a Treves y a Bytes (que en los planos anteriores estaban juntos). La frontalidad del plano entero (detalle no menor) nos dice que la presentación de Bytes es también para nosotros. Esto se reafirma al ver que el contraplano de la mirada de Treves no es un plano frontal sino más bien un poco oblicuo, por lo que deducimos que el plano frontal de Bytes no es lo que mira Treves sino lo que nosotros miramos.

Los planos, luego de la presentación, vuelven a contener a Treves y a Bytes juntos. ¿Por qué? Porque en algún punto estos dos personajes son iguales: aunque de maneras diferentes, ambos quieren al *freak* para un beneficio propio. “*Hemos intercambiado más que dinero*”, le dice Bytes, que quiere al Hombre Elefante para enriquecerse (lo llama “*mi tesoro*”). En cambio Treves lo quiere para mostrarlo frente a la sociedad de doctores como su descubrimiento (algo parecido a un tesoro) y con una lista de detalles clínicos, pero lo presenta ante los científicos utilizando el mismo procedimiento de Bytes: exponiéndolo. Pero hay algo que los diferencia: para Treves el Hombre Elefante es, ante todo, un ser humano.

Al principio vemos a un John Merrick que es solamente un ser deforme: hay quienes lo llaman monstruo, lo desproveen de sus condiciones de humano, es tratado como a un animal. Pero, gracias al alojamiento en el hospital y al cuidado de Treves (principalmente), comenzamos a conocerlo como ser humano. Merrick comienza a hablar, a comunicarse. Se viste adecuadamente. Observamos que tiene un gusto refinado, es sensible e inteligente. Comienza a ser feliz, siente que tiene amigos que lo quieren. Personajes de la alta sociedad piden para conocerlo y le realizan regalos. Lo vemos feliz, se siente querido. Pero ¿qué intereses tienen esas miradas en busca de lo diferente? Nuevamente se observa que hay un interés egoísta en quienes lo visitan: salen en los diarios, son elogiados por su actuación; podríamos decir que visitar a Merrick se ha vuelto un acto de puro marketing. También podríamos decir que el hospital no está tan lejos, entonces, de haberse convertido en un circo, *pero de alta sociedad*, para un público más

selecto. ¿Continúan siendo iguales Treves y Bytes? La respuesta es no. A pesar de que tiene un público más selecto (por el lado de Treves, y no del celador, que es peor que el propio Bytes), Merrick se siente feliz, se siente querido, tiene un hogar. Y realmente llega a ser muy querido en el hospital. Es muy emocionante la carrera de Treves para abrazarlo cuando lo encuentran. Es en estas escenas donde vemos que no todo es blanco y negro, y que, en definitiva, Treves no es tan “igual” que Bytes. Todo se hace ambiguo, como el personaje del niño que, en el correr de las escenas, parece debatirse en una lucha interna entre defender a Merrick o usarlo. Esta lucha interna, esta ambigüedad, aparece en la puesta en escena cuando los *freaks* salvan a Merrick y se lo llevan. Allí la mirada del niño es ambigua: mira cómo se lo llevan y mira hacia la casa de Bytes. No sabe realmente qué hacer. Se encuentra en el medio de un dilema. Pero, al permitir que se lo lleven, su indecisión concluye en una decisión casi involuntaria.

En el momento en que se declara la felicidad de Merrick viviendo en el hospital, el Hombre Elefante comienza a construir la maqueta de una catedral que representará, de alguna manera, su vida. En el momento de su desaparición veremos a la catedral derrumbada: “todo lo que construyó se le vino abajo”. Pero a su regreso veremos que la maqueta está casi terminada. Hasta tal punto esta pequeña catedral representa su vida que, al terminarla, le aplicará su firma (el director le da la oportunidad de que realice algo realmente propio) y luego, sabiendo que su sueño ya no tendrá regreso, se acostará como un ser normal, algo que tanto deseaba, para morir descansando. En paz.

Las miradas y la imagen

✍ **Karol Alcántara**

“La gente le teme a aquello que no puede entender”

John Merrick

Lo diferente: aquello que está por fuera del límite de lo “normal”. Pero ¿cuál es ese límite? ¿Quién tiene realmente el derecho de considerarse “normal” y catalogar a lo “diferente” como “monstruoso”? Estas interrogantes no parecen ser tan difíciles de responder para el mundo en el que vive John Merrick, el Hombre Elefante. Una sociedad londinense en la que la mirada al otro, a lo “anormal”, se torna un impulso incontrolable, un deseo de mirar que se hace pulsión. Pero eso otro, lo “diferente”, no se entiende: se rechaza, no se considera humano.

Circo – Ciencia

A primera vista, estos dos términos parecen tener muy poco en común; hasta podría decirse que son irreconciliables. Pues no parecen serlo tanto para David Lynch. En la película, estos ámbitos tan lejanos, terminológicamente hablando, terminan encerrando si no una misma idea, un objetivo común. Y es que, por un lado, el *freak* es exhibido a la curiosidad de quienes pagan por verlo “deforme”, lo “anormal”, para al final gritar o llorar, como si de un verdadero “monstruo” se tratase, para volcar su atención en aquello que es oculto-expuesto por ser diferente. Y por el otro, el hospital, un ámbito en donde la vida humana está, supuestamente, por sobre toda las cosas, y en donde, paradójicamente, ese sujeto, desprovisto de su condición de *freak*, se vuelve objeto de mirada científica, se transforma ya no en un espectáculo de circo pero sí en una lista de deformidades clínicas. Entonces, ¿hasta qué punto esa “curiosidad” hacia el *freak* en la feria y esa “mirada clínica” de los doctores en el hospital, no son la misma cosa, la misma mirada, pero con diferentes códigos? ¿Hasta dónde son propia curiosidad y no una simple entrega a la pulsión escópica? Esos personajes miran, buscan. Es más que la simple

actitud de curiosear, es un impulso irresistible, es el culto (consciente o no) rendido a esa exhibición que sobrepasa la barrera de lo que, regularmente, la sociedad tiende a tomarse el derecho de calificar como “normal”. Pero esta equiparación de ambos lugares, que el director pareciera relacionar de manera inicua, resulta siendo expuesta y explicada por uno de los personajes. El doctor Frederick Treves (Anthony Hopkins) está solo, sentado en su living y reflexiona. Su cuestionamiento ante su mujer, de sí mismo como persona, nos vincula a nosotros como espectadores. Nos vincula ya desde la puesta en escena: el acercamiento hasta casi un primer plano aísla de cierta manera al personaje del entorno que recién vimos, hasta el punto de, por un instante, olvidar la presencia de su esposa. Las palabras de Treves (“¿Soy un hombre bueno, o soy un hombre malo?”), sentado inmóvil en su silla, abstraído en su lucha interior, terminan funcionando como un replanteamiento de la pregunta que, como espectadores, nos habíamos formulado sobre el lugar que ahora ocupa Treves (de reemplazo de Bytes), y nos surge ahora otra interrogante: ¿hasta qué punto esas miradas son iguales? ¿No es ahora feliz John Merrick?

Pero volvamos atrás. El encuentro de Bytes (Freddie Jones) y Treves en la feria, luego de haber presenciado la presentación del Hombre Elefante, se torna ahora un precedente de la actual ambigüedad. “*Más que dinero hemos intercambiado... Nos entendemos, mi amigo*”. Esto que Bytes dice parecen sólo palabras, y lo son, pero se cargan de sentido en la puesta en escena. Se tornan irónicas y hasta mordaces, con el acercamiento de ambos personajes en un mismo plano que, al final, pareciera hacer insoportable esa unión.

No es casualidad que el aspecto del Hombre Elefante no haya sido mostrado repentinamente. Tampoco se trata únicamente de suspenso. El director se lo descubre al espectador de manera progresiva a través de la puesta en escena, buscando, de cierta manera, la asimilación de lo que después esperamos –y queremos, también nosotros– ver. La primera presentación del Hombre Elefante a Treves, en el refugio de Bytes, es también la primera presentación al espectador (plano frontal y fijo). La fotografía sombriía sólo nos deja entrever su silueta, y nos da así una primera información, escasa pero justa. A esta presentación, incluso, la precede la visita de Treves a la feria de *freaks*, que nos introduce en ese mundo de los llamados “fenómenos” en el que, luego, estaremos ya insertos. Sin embargo, el distanciamiento que asume la cámara en la escena en que Treves llega al refugio de Bytes y curiosear por detrás de la cortina, nos impone un respeto

hacia lo que allí puede haber. Más tarde, la cortina blanca del hospital, que nos deja ver la silueta de Merrick a contraluz, cumplirá el mismo rol, acompañado también –al igual que Bytes, pero con un código diferente– por un discurso preparado por Treves para la ocasión; un Treves egocéntrico, frío, simplemente científico. Es ahí donde ambos hombres, el feriante y el médico, “protegen” con sus palabras aquello que, paradójicamente, están ofreciendo a la mirada de los demás. La diferencia es, entonces, una cuestión de discurso: científico-clínico en Treves, pseudo-sobrenatural y supersticioso en Bytes.

Morbo

En algunos mucho, en otros poco. Digo “mucho” porque el morbo pareciera desbordarse en la mirada de las personas “normales” hacia el *freak*. La enfermedad que desde su nacimiento padece John Merrick lo convierte en un “monstruo” frente a los ojos de los demás. Pero ¿no es acaso lo verdaderamente monstruoso la reacción de los individuos? Y en esa perversidad humana no me limito sólo a quienes lo contemplan en la feria; los puntos de vista son diversos, abarcando desde el lugar de Treves –quien de a poco lo convierte también, a su manera, en una atracción– hasta el guardia de seguridad del hospital (Michael Elphnick), que lo hace desde otro lugar, como representante y emblema de la bajeza moral, de la abyección. Ahí, en la mirada de quienes pagan por ir a verlo de noche en el hospital, es donde lo morboso –incluso repulsivo– alcanza su máxima expresión: el viejo que lleva a las dos prostitutas y utiliza el “espectáculo” como fuente de excitación. Por otro lado, la música aquí juega un papel importante. Esa especie de mezcla entre ballet y música de circo termina de complementar la atmósfera de tristeza y patetismo que se vive en esa escena: la tonada circense nos devuelve a su antigua exhibición como *freak* y la música de ballet resuena como un comentario, cargado de amarga ironía, de su sueño de visitar el teatro.

Por supuesto, es importante destacar también el paso de la Srta. Kendall (Anne Bancroft), actriz de teatro que visita a Merrick y parece llenarlo de placer hasta emocionarlo. De todas formas, no me parece más que una fiel representación de la vanidad de la sociedad; una visita que también –aunque no de un modo tan evidente como las posteriores– encierra ese morbo de la mirada característico del voyeurismo social. Sólo que esta vez está “disfrazada”: por la respetabilidad, por la institucionalidad, por la cultura,

por los buenos propósitos.

Y entonces, ¿por qué dije que el morbo es de algunos y no de todos? Porque son los propios seres “monstruosos” los que carecen de morbo, como cuando los otros *freaks* ayudan a John Merrick a escapar, tomando la iniciativa y demostrando mucho más humanidad que los seres “normales”.

Pero centrémonos ahora en David Lynch. Creo que la puesta en escena coloca al espectador en un lugar de testigo. Muestra lo necesario. Mejor: lo justo. Sin sobrecargas de sentido, sin sentimentalismo, sin énfasis ni subrayados. Cuando Bytes golpea al Hombre Elefante, la cámara se aleja y concluye fija en un punto a distancia, respetando a la situación sin por ello convertirla también en una exhibición, en un espectáculo. Lo mismo cuando Bytes lo encierra en la jaula: los movimientos de cámara son sutiles y se detienen en gestos y reacciones. Cada vez que John Merrick es víctima de las “monstruosidades” de los seres humanos, contemplamos el agravio por el hecho en sí mismo y no por todo lo que el director podría cargar (manipular) en nosotros como espectadores, así como también las actitudes del resto de los personajes que, en sí mismas, en la acción, hacen evidentes sus intereses. El director trabaja el lugar del espectador, pero no lo manipula.

Un antes y un después

Al final, descubrimos cómo la película nos ha llevado por el proceso de cambio, dificultoso pero trascendente trayecto por el que atraviesa el protagonista: de silueta a figura, de objeto a sujeto, de criatura mutante a individuo culto, de monstruo a hombre. Y ese trayecto, esa adquisición de identidad, de *imagen*, tiene su correlato también en una representación física concreta en la ficción que narra la película: la construcción de la maqueta de la catedral por el propio John Merrick. Paralelismo: esa construcción de sí mismo como persona pareciera ir tomando forma al mismo tiempo que la maqueta. “*Debo depender de mi imaginación para aquello que no puedo ver*”. Él imagina lo que no ve; nosotros, espectadores, queremos imaginar lo que en él no podemos ver; imaginamos ese interior humano oculto y que también quisiéramos construir. La maqueta terminada y los deseos de John Merrick cumplidos al mismo tiempo: no es mera coincidencia. John Merrick, el Hombre Elefante, termina de concretar la construcción de su identidad con

la inscripción de su propio nombre en la maqueta de la catedral. Dueño al fin de su propia identidad, ahora sí puede cumplir el último de sus deseos: “acostarse como la gente normal”, sabiendo que este sueño será sin retorno, que este deseo es “último” porque lo llevará a la muerte. Ahora puede morir.

