

n Ibercampus 🔾 en Google | Consejo Editorial | Quienes Somos | Ideario | Contacto | Tarifas P



De 'Hamlet' a 'Saraband'

## El momento filmico

Vanity Fea

Viendo una película me gusta fijarme en lo que a falta de mejor nombre llamo "el momento fílmico" de la película. El término y concepto lo derivo de lo que J. Hillis Miller llama el "momento lingüístico" en las obras literarias, definido a grandes rasgos como un fragmento, escena, episodio o párrafo en el que la obra exhibe su lenguaje y sus convenciones estéticas de modo llamativo.

28 de febrero de 2012

🖪 Enviar a un amigo

Podría tratarse de una maniobra metaficcional que problematiza un texto realista, o de un artificio estilístico que por lo llamativo resalte sobre el texto, constituyendo un momento de creatividad especialmente interesante. Con frecuencia el momento lingüístico es un momento reflexivo: la escritura se vuelve por así decirlo sobre sí misma, para autoanalizarse, para mostrar

sus reglas a veces por la vía de la excepción, baring the device, o para plantear una paradoja que nos haga reflexionar sobre las convenciones literarias, o de representación, que se han seguido en el texto.

de uso.

representación atraen la atención, a veces para deslumbrar al lector con un virtuosismo estilístico en el que el acróbata del lenguaje aterriza de pie, y a veces para abrir un espacio insondable o irreal de paradojas, un laberinto de espejos o un agujero negro de la representación. También leyendo novelas o poemas, o viendo obras teatrales, estoy atento al momento lingüístico o a lo que podríamos llamar de modo más general el *momento semiótico* en el que el

sentido del texto además suele revelarse de manera especialmente interesante. Es un momento en el que los medios de la representación se problematizan, desbordan sus límites, se combinan de modo inesperado o redefinen sus reglas

El momento lingüístico es, con frecuencia, un momento metalingüístico, en el

que la densidad retórica del lenguaje o la complejidad del juego de la

El momento fílmico, entendido como una variante del momento semiótico propia del arte cinematográfico, tiene que ver con aquellas dimensiones de la representación que son más puramente fílmicas. Puede haber, sí, un momento lingüístico en un guión cinematográfico, en los diálogos de los personajes

pongamos, pero al hablar de "momento fílmico" estoy pensando en un juego de representación más específicamente cinematográfico, que tenga que ver con la naturaleza semiótica de la imagen especialmente, o bien con la interacción

multimedia de sonido, música, palabra, argumento, puesta en escena, actuación v juego de cámara que es característica de la complejidad mediática del cine.

Por ejemplo, un momento fílmico me viene a la cabeza, en el *Hamlet* de Kenneth Branagh. Se da cuando el rey y Polonio están escondidos espiando a Hamlet en una sala de espejos, y éste verbaliza su monólogo ante el espejo, y rasca el cristal (o la pantalla) con la punta de su daga. Es un tratamiento de la escena muy acertado, pues a la reflexividad propia de la reflexión monológica, se suma la autocontemplación del monologuista en el espejo, reforzándola con una metáfora visual. Además, el espejo (un espejo transparente en una dirección, hecho para la contemplación voyeurista discreta o indiscreta) actúa como un símbolo de la "cuarta pared" virtual que separa a Hamlet de sus espías, el Rey y Polonio. El papel de éstos es ya de por sí reflexivo-teatral, pues está construido usando y complicando la situación del público teatral, convencionalmente invisible para el actor, y aquí traspuesto al interior de la escena.

Por otra parte, la pantalla de cristal del espejo espía es especialmente adecuada como metáfora de la pantalla cinematográfica y aún más de la televisiva. Su transparencia unidireccional es precaria: el rey y Polonio ven a Hamlet, tan próximo que apenas pueden creer que Hamlet no los esté viendo. Y en efecto está éste muy al tanto de ellos, tanto que el espectador en la sala no se siente más a salvo del agudo ingenio del príncipe. Aquí Hamlet pronuncia su monólogo de espaldas a la cámara, y es a su reflejo a quien vemos de hecho pronunciándolo: la proximidad creciente de éste, a medida que Hamlet anda hasta el espejo (hasta rozarlo con la punta del estilete en el momento clave) también sugiere una intensidad reflexiva mayor, un autoexamen más profundo, en especial cuando perdemos de vista al personaje "real" y es el reflejo sólo quien ocupa la pantalla fílmica, amenazando con mirarnos directamente a los ojos—si bien no llega a hacerlo en esta escena.

En otra escena, Hamlet presiona el rostro de Ofelia contra el cristal del espejo desde donde lo espían, reprochándole a la espía, instrumento de los espías, su doble juego; y filmada desde el otro lado de ese espejo, aparece ante el espectador la imagen de Ofelia prensada por así decirlo contra la pantalla del televisor, o contra los límites de su mundo de ficción. como si los personajes topasen con sus límites, y buscasen un conocimiento que la obra no puede contener, o una salida fuera de ese mundo (esa cárcel de Dinamarca) que sólo encontrarán con la muerte.

Ricardo recita una vez más su monólogo-en un urinario, y se queja de su propia imagen contemplándose en el espejo del lavabo —vemos que las escenas de reflexión meditativa y reflejo visual se prestan a esta reflexividad, decididamente. Es un tratamiento sugerido por así decirlo por la alusión del texto a los espejos:

metateatral, para potenciarlo con un juego de perspectivas muy propio del cine.

Sin salirnos del Shakespeare cinematográfico, hay otro ejemplo de momento intensamente fílmico en el *Richard III* de Richard Loncraine (el de lan McKellen).

Son dos momentos cinematográficos en *Hamlet*, en los que una dirección inspirada trabaja sobre un texto que ya tiene de por sí un fuerte poder

To strut before a wanton ambling nymph,
I that am curtailed of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world scarce made up... (I.i)

But I that am not shaped for sportive tricks Nor made to court an amorous looking glass, I that am rudely stamped and want love's majesty

realidad.

mirándose a sí mismo, visible para nosotros sólo en el reflejo. En este momento, el reflejo del espejo capta nuestra mirada —la de la cámara. Es una varias veces en esta película en las que Ricardo mira a la cámara, pero en este punto esto supone una llamativa ruptura de la regla clásica que declara invisible la cámara y "prohíbe" a los personajes mirar a la pantalla, con el fin de contener más la ficción dentro de sí misma. Ahora el reflejo de Ricardo mira directamente a la cámara, y la intensidad del momento se hace mucho más vívida cuando de repente Ricardo se vuelve, da la espalda al espejo, y mira directamente —esta vez sí— a la cámara y a la pupila del espectador, ahora él mismo y no su reflejo,

en un momento de intensidad súbita. Es una intensidad potenciada por una cierta transgresión de nivel semiótico; es como si Ricardo se saliera del espejo, y por extensión de la misma pantalla, para situarse en nuestro mismo plano de

Todo esto lo recita Ricardo mientras la cámara lo filma de espaldas de tal manera que vemos su nuca desde 3/4 inclinada hacia el espejo, y su rostro

Es sabido en qué medida este personaje se hace, de modo indeseable e invasivo, con la complicidad del público, y nos sitúa en una incómoda proximidad

a sus actos y sus percepciones. En esta escena descrita, el momento fílmico no hace sino expresar con potencia inusitada esta estructura interaccional básica de un personaje ya conocido.

No hace falta filmar a Shakespeare para crear momentos fílmicos. En una película de suspense de Demi Moore, Half Light, escrita y dirigida por Craig Rosenberg, hay un momento fílmico muy vívido, comparable al que acabamos de describir. (Es un recurso muy apreciado en el cine de años recientes, y usado de modo prominente en muchas obras de suspense o terror psicológico —por ejemplo en Black Swan de Aronofsky). En Half Light ocurre en un momento en el que el personaje duda de su sentido de la realidad, y no consique comprender el status real o imaginario de los terrores o apariciones que la acosan. Para expresar la intensidad de su desorientación, la cámara gira alrededor de la protagonista en un momento en el que ésta se está mirando en un espejo. Y la cámara traspasa de modo imposible el plano del espejo, y nos muestra "desde el otro lado" lo que antes veíamos en el reflejo, y ahora vemos desde dentro del espejo: el rostro traspuesto de la actriz, cuyo sentimiento de irrealidad ha sido transferido al espectador mediante esta transición imposible entre dos planos de realidad. Es de notar que la cámara no vuelve a salir del espejo para volver al mundo "no reflejado" en el que venía teniendo lugar la

En *Saraband*, la última película que dirigió Ingmar Bergman, hay un momento fílmico que también usa otra representación como apoyo. Muchas veces estos momentos son un juego de representaciones en distintos medios, estableciendo

acción. Quizá sea una manera de sugerir que en el cine todo es reflejo e

imagen, v guizá en la realidad también.

relaciones paradójicas entre ellas.

Al comienzo de la película, Marianne, divorciada de Johan hace muchos años, repasa mentalmente su vida. Los dos son ya ancianos (ya eran un viejo matrimonio divorciado en *Escenas de un matrimonio*); sus hijos no han tenido

fotografías. Que siempre son de gente más joven, las fotografías—es una de esas cosas que tienen.

Una de las fotografías muestra la casa donde vive Johan, al cual va a visitar

suerte, ni los que tienen en común ni Michael, el hijo, sesentón ya, de Johan.

Marianne contempla el pasado sentada ante una mesa con cientos de

Marianne de modo inopinado. Se queda unos días con él, y el espectador descubre la frialdad inhumana y desinterés de Johan por sus hijos y aún más, el desprecio y odio visceral que siente hacia Michael, el único que vive cerca de él.

La razón para odiarlo parece ser que de niño era un niño gordito que lo miraba con devoción "como un perro". Ahora Michael es un hombre amargado y destructivo, y un abusador despreciable. A Marianne, demasiado comprensiva, y fría a su manera, nada la altera mucho: ni este odio ambiental, ni el descubrimiento de que Michael tiene una relación incestuosa con su hija Karin. La historia termina con Karin abandonando a su padre, con el intento de suicidio de éste, y con Marianne al fin de su visita, abrazando desnuda en la cama a Johan que sufre un ataque de angustia (es lo menos que merece—el ataque de angustia, digo). Aún habrá una escena en la que Marianne visita a una hija, demente, en un sanatorio, y siente por vez primera en su vida algo de cariño y proximidad hacia ella.

Pero vamos al momento fílmico al que me refería. Se encuentra justo después de la escena en la que Marianne se acuesta con Johan, uno de los momentos inolvidables de su visita. La pareja están filmados desde arriba, arropados en la cama, con Johan a la izquierda de la imagen, Marianne a la derecha, y la cámara es de suponer que en el techo... pero inexistente naturalmente, pues la película sigue un código fílmico realista, casi de teatro filmado para televisión en su parquedad estilística. La imagen de repente se vuelve una fotografía, y queda congelada en el tiempo. (Así funciona la memoria selectiva, y por eso la fotografía le dice algo a la memoria). Se vuelve en blanco y negro la imagen, y pasa a ser una de las fotos que Marianne tiene en la mesa, pues antes de cerrarse la película volvemos a la mesa con los cientos de fotos, con Marianne rememorando delante.

Esa foto que ahora tiene Marianne en la mano, y que deja con las demás, es una fotografía imposible, según el código hasta ahora seguido por la



película, pero también viene a decirnos que quizá las otras fotos tampoco existan sino como alegorías de la memoria, del pasado que queda almacenado con la edad y con los recuerdos.

Las últimas películas de Bergman son películas sobre la vejez, también, y sobre la rememoración que va unida a ella. Algunos artistas hacen un uso hábil de esta asociación natural entre fotografía y vejez (la muerte contenida en la fotografía, según decía Barthes)—se me ocurre el caso de Vladimir Nabokov en "Signs and Symbols", donde la anciana protagonista también mira fotos y rememora. (Ver, sobre este relato, "Out of Character: Narratología del sujeto y su trayectoria vital").

En Saraband, la reflexividad de esta maniobra metaficcional, la aparición de una foto imposible entre la colección, viene ya anunciada, claro está, por el monólogo de Marianne al principio de la película, cuando se dirige a la cámara a modo de parlamento teatral, o como si fuese un caso de Bergman imitando a Woody Allen y no al revés.

Cada película puede tener varios momentos de intenso carácter fílmico, claro, pero a veces unos trabajan para hacer posibles otros. Aquí el monólogo de Marianne viendo la colección de fotos prepara la génesis de la fotografía inexistente, cuya propia imposibilidad (o su posibilidad exclusivamente fílmica)

revierte sobre la escena de rememoración ante las fotos, convirtiéndola en una rememoración ante una vida vivida fílmicamente en parte, que a un nivel es, claro, la vida del propio Bergman. Pero también es toda vida recordada desde la vejez, pues si la vida es nuestra película personal, los fragmentos de la misma son desde luego fotografías vistas en retrospección.

La ruptura de los códigos de la imagen, las paradojas vividas (y vívidas) de la representación visual y fílmica, en todos nuestros ejemplos, vienen a intensificar la transmisión de la experiencia vital de los personajes. Vienen a a involucrar más intensamente la atención del espectador en una inmersión cinematográfica intensamente mediática y compleja. Una inmersión mediática que atrapa la organización visual y mental que el espectador está haciendo del mundo virtual en el se halla, en un momento fílmico de intensidad inusual—el momento fílmico por excelencia.

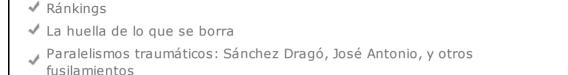
Saraband (Roger Ebert)

## Otros asuntos de Blogs

- ✓ Mapa de la literatura mundial
- ✓ El más leído en Filosofía y en Filología
- √ 50.000 fotos y fotoblogs
- ✓ A single man
- ✓ Allied
- ✓ Un par de cosas sobre INFERNO
- ✓ Dos cagadillas de Obama

✓ España Pagafantas

- ✓ Leonard Cohen Singing to the end of love
- ✓ Quién manda en la huelga
- ✓ Innecesario Filólogo
- ✓ Posicionamiento en Academia
- Sobre la idea de creencia
- ✓ La falacia modélica (y su origen) según Bergson
- ✓ Patologías de la Existencia
- ✓ En perspectiva retrospectiva



✓ La red intertextual de lo real

