{Común-A}
ISSN: 2538-9629
https://publicaciones.unitec.edu.co/index.php/Comun-a

El mal de Norma Desmond o las pesadillas de (auto-r-)retrato en/con el cine como acto de creación

Fedora, seudónimo

{Resumen}
el presente texto es un ensayo sobre el mal de Norma Desmond como un acercamiento a la cuestión de los auto(r)retratos, como una indagación por las obsesiones con las imágenes en el cine, a partir de la elección de películas, actores y personajes icónicos. Me interesa el diálogo con el cine como bitácora vital de uno-mismo, como una brújula misteriosa sobre lo que vemos y que a su vez nos refleja.

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
otrasinquisiciones@hotmail.com

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (https://creativecommons. org/licenses/by-nc-nd/4.0/), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y

NOTA. Esta es una versión publicada primero en línea que en su versión impresa (*pre-print*). Aunque el presente artículo no va a cambiar, algunos detalles (como la paginación) podrían ser alterados antes de la versión final.
{Común-A}, jul-dic., 2024, Vol. 5, No. 1.

I am big, it's the pictures that got small.
— Norma Desmond

De nada sirvió – borrachos en la noche no tenían alma – que tratara de hacerles ver y comprender que la trama de El mal de Montano exigía que el narrador – que no había que confundir conmigo – necesitara encarnarse en la literatura misma.
— Enrique Vila Matas

Norma Desmond es un icónico personaje en la historia del cine. Es encarnado por la actriz Gloria Swanson en la película *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950). Donde aparece la trágica historia de una diva del cine mudo, que se refugia en los recuerdos de sus años gloriosos, en una época donde ha sido olvidada. Norma está obsesionada con ver sus propias películas una y otra vez. Especialmente, con relación a los primeros planos de su rostro antes joven, al estilo del ultra primer plano del cine mudo, que es tan cercano a una fascinación por el gesto intenso del rostro.

Esa es una de las ideas centrales expresadas por Jean Luc Nancy en su libro, *La mirada del retrato* (sobre pintura) (2006), al acercamos a la mirada del retrato en el cine, que es el caleidoscopio que seguiremos en este análisis. Para Nancy: «El retrato verdadero se concentra en aquello que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del 'retrato autónomo'; donde el personaje representado no ejecuta acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma» (Nancy, 2006, p. 14). Esa es precisamente la situación de Norma Desmond, donde nada la aparta del interés por sí misma (o de la que fue en sus películas).

Ella vive en una vieja mansión en Sunset Boulevard en Los Ángeles, junto con su mayordomo (un ex director de sus películas, interpretado justamente por Erich von Stroheim) y un chimpancé. Por casualidad (en parte) un día llega a la mansión,

un joven guionista perdido (William Holden), quien será el testigo y víctima(rio) del *Boulevard del crepúsculo o crepúsculo de los dioses o el ocaso de los dioses* (títulos que le daban a la película en su traducción al español). Adicionalmente, aparecen otros personajes legendarios del cine mudo, como el cómico Buster Keaton, quien viene a jugar cartas con ella y repite tres veces "paso, paso, paso"; al igual que directores como Cecil B. De Mille.

En la película Norma vive en una realidad paralela, dado que no solo proyecta todos los días sus viejas películas, sino que escribe un "guion" para volver al cine y se prepara —en largas sesiones de rejuvenecimiento facial y maquillaje—, para su triunfal regreso, que es la siniestra parodia del final de la película. Es allí donde, aparece lo que yo llamo, el mal de Norma Desmond, la obsesión con el retrato y el autorretrato en el cine: una auscultación extrema de un narciso singular, que es al mismo tiempo es un acto de creación.

El mal de Norma Desmond es una relación con el mundo intensamente a través del cine, y en especial desde la cinefilia. Tal como el *Mal del Montano* en Enrique Vila Matas, la historia autobiográfica de un personaje-narrador enfermo de literatura, que solo puede comunicarse con el mundo a través de las citas de libros. Todo ello, es semejante a lo vivido por Andrés Caicedo (1971), «el escritor que escribe sobre cine no hace más que rumiar, lleno de amargura, su perenne soledad» (p. 3). En el caso de él, su escritura autobiográfica es un juego. Esto se puede ver, por ejemplo; con los retratos del ídolo, Jerry Lewis, sobre todo en la película, *El profesor chiflado* (1963), una de sus favoritas.

La escritura de Caicedo, ampulosa, ampollosa (como la del joven Mario Vargas Llosa, el de *Conversación en la catedral* —no el que vino después—), de aire, baile lewissiano, rock y mambo, de genio apurado, acelerao, aletoso, asustado con todo, esa la huella suprema de sus autorretratos. En ello, estaba su obra por venir: en la escena del mambo del profesor chiflado de Jerry Lewis: gafas cuadradas, dientes salidos (*Destinitos fatales* de *Angelitos empantanados*), y luego, o durante, escribía en una máquina de escribir prestada, imaginaria.

Resuena con lo que planteaba magistralmente Walter Benjamin con respecto a la foto de Kafka niño (donde en sus orejas está su obra por venir):

> Rara vez "la pobre y breve infancia" se habrá plasmado en una imagen tan conmovedora como en cierta fotografía de Kafka niño. Procede de uno de esos estudios del siglo XIX que, con sus cortinajes y palmeras, sus tapices y caballetes, tenían algo de cámara de tortura y de salón del trono al mismo tiempo. Con su ajustado y algo humillante traje infantil recargado de pasamanería, en ella se representa al niño de apenas seis años en medio de una especie de paisaje de invernadero. Abanicos de palmeras acechan al fondo. Y, cómo si valiera la pena hacer aún más pegajosos y opresivos estos tópicos acolchados, el modelo sostiene en la mano izquierda un sombrero desmesurado de ala ancha, como los de los españoles. Unos ojos inconmensurablemente tristes dominan el paisaje que les está destinado y en el que la concha de una gran oreja está a la escucha (p. 87).

En este caso, aparece en el retrato de otro (Lewis en el profesor chiflado), dentro de él contenido el autorretrato de Andrés Caicedo y su obra. Cada escritor inventa sus precursores, decía Borges con respecto a Kafka y Hermann Melville. Ciertos (auto)rretratos que escogemos (o nos escogen) prefiguran las obras por venir.

El retrato y en particular el autorretrato, dentro y fuera de la pantalla, expresa una tensión entre el reconocimiento de sí mismo y del otro, que se da frente a cierta opacidad, una suerte de borramiento del rostro, bien sea, por el paso del tiempo u otra circunstancia que incluso puede no ser física, sino corresponder a un carácter más existencial. Es precisamente este punto lo que me interesa abordar en el *Mal del Montano* y lo extiendo hacia el mal de Norma Desmond. Como lo expresa la crítica, Dora Faix (2016):

> en *El mal del Montano*, el narrador expresa (incluso explícitamente) que los límites entre la ficción y la realidad son borrosos. De esta forma despierta (y mantendrá constantemente) la duda en el lector en cuanto a la veracidad de lo que está leyendo (p. 5).

Considero pertinente partir desde Norma Desmond para realizar un recorrido por otros (auto)rretratos en la historia del cine. En el camino, nos detendremos en su trasfondo como umbrales sensoriales donde auscultaremos lo visto y lo no visto. Para ello leeremos la experiencia con las imágenes y las cosas de Giorgio Agamben («Una auténtica biografía debería ocuparse más bien de los hechos no acontecidos»), y los actos de creación en Gilles Deleuze.

En la conferencia de Deleuze, titulada *¿Qué es un acto de creación?* (1987), encontramos una primera definición que apunta a ver el arte (en especial, los procesos creativos) como formas eventuales de resistencia. Pensaríamos en un primer mo-

mento que se trata de resistencias al poder y esa respuesta es ambivalente. Deleuze (1987) afirma una lógica del arte que de-a-ver, que visibilice formas de lo real (en la línea de Nietzsche y Foucault) que de-a-pensar sobre lo real. Sin embargo, esta resistencia no puede reducir al arte como procedimiento reactivo frente a las situaciones más o menos amenazantes, sobre las cuales indaga o se pronuncia un artista. Se trata, ante todo, siguiendo a Deleuze (1987) de captar fuerzas, campos de fuerzas; es decir, de ver el arte como una zona de tensión (de indeterminación) puesto a prueba de manera permanente. En nuestro caso esa forma de arte es el cine, el cual elegimos para rodear la cuestión del auto(r)retrato.

Deleuze insiste en centrarse en ejemplos provenientes de artistas como Kafka, Cézanne o Duras, quienes se caracterizan por evidenciar la relación entre arte y no-arte, entre obra y no-obra, en señalarnos la problemática relación entre querer-ser artista y experimentar un devenir-artista. El acto de creación no es un simple camino de formación para llegar a una obra, si no que es un procedimiento hecho de dudas, vacilaciones, quiebres, ambigüedades que roza siempre con la imposibilidad de la obra.

Durante este texto, también nos preguntaremos sobre lo sensible: ¿cómo resuena un autorretrato?, ¿cómo se percibe?, ¿cómo se escucha?, ¿cómo se capta una dimensión del tiempo y del espacio? Abordaremos estas preguntas desde la manera que revisa el autorretrato de los estudios Giorgio Agamben (2018), pero en lugar de mirar el espacio del estudio, nos moveremos entre los claroscuros de las salas de cine y los recuerdos. Más que un homenaje al cine, es un guiño al cine como devenir. En términos de Agamben (2018):

> Los temas de la vida ahora parece que casi pueden escucharse como en una partitura. Los encuentros decisivos, las amistades, los amores, son las frases y los motivos que se enuncian y responden en el secreto contrapunto de la existencia, que no tiene pentagramas (p. 111).

En ese sentido, la relectura y prolongación de la conferencia de Deleuze (1987) llevada a cabo por Agamben (2013), se dirige a abrir un agujero en el concepto de creación (proveniente del griego *poiesis,* producción). Con el fin de que pensemos en la inoperancia como sensación del artista, que se ve enfrentado a la pregunta, por el no, por la impotencia de su proceso y de su obra. Agamben (2013) retoma el concepto de resistencia de Deleuze (1987) y le da un giro de tuerca hacia una forma de

resistencia interna a las obras (dando como ejemplos a Glenn Gould, Cesar Vallejo, Malevitch, Kafka, entre otros).

En la conferencia sobre actos de creación, Deleuze nos da un ejemplo sobresaliente sobre los sueños en el cine. Lo plantea a partir del cine de Vincent Minelli (*Un americano en París*, 1951; *Nina*, 1976) y nos dice lo siguiente:

> Minelli, tiene una idea extraordinaria sobre el sueño. Es muy simple y está comprometida con todo el proceso cinematográfico que es la obra de Minelli y su gran idea sobre el sueño. Me parece que el sueño concierne antes que nada, a los que no sueñan. El sueño de los que sueñan les concierne a los que no sueñan… y ¿por qué? Porque desde que existe el sueño del otro, existe peligro. A saber, el sueño de la gente es siempre un sueño devorante que nos hace peligrar de ser tragados. Y que los otros sueñen, es muy peligroso porque el sueño es una terrible voluntad de poder y cada uno de nosotros es más o menos víctima del sueño de los otros, aun cuando sueña la más graciosa joven, aun cuando es una joven muy grácil, es una terrible devoradora, no a causa de su alma, sino por sus sueños. Desconfíen del sueño de los otros, porque si son tomados en sus sueños, están perdidos. (Deleuze, 2012, p. 6).

Pensemos en otro ejemplo, el *Film* de Samuel Beckett (1963). En donde se nos permite pensar cómo opera e inopera un acto de creación, basado en poner a prueba la idea misma de ver y de percibir. Beckett parte del concepto "ser es ser percibido", pero dicha consigna entra ante todo en un cuestionamiento radical en la relación entre ojo y objeto. En principio, el ojo es el que sigue al objeto en el espacio, buscando fijarlo, pero dirá Beckett, ¿en dónde lo fija?, ¿en la memoria?, ¿cómo funciona ese procedimiento?

Sin embargo, Buster Keaton no opera así, ensimismado en su silencio (en su devenir imperceptible dice Deleuze), en su impasibilidad (incluso en la incomprensión del significado de lo que está actuando). Lo que vemos en su obra es la resistencia del ojo a ver y del rostro a ser visto. Hay un campo de tensión entre el afuera (los objetos) y el adentro, el ojo. Solo si no se es, se puede entrar en otro tipo de percepción. Solo rechazando la identidad como punto de partida, teniendo la certeza como punto inicial, se puede transitar, explorar, experimentar con la percepción de sí mismo y de los otros. En *Film,* el acto de creación consiste en mostrarnos las resistencias al/del ver, gracias a la impotencia de la cámara y de Buster Keaton.

¿Cómo no-no ver? Crear no es traducir de un punto al otro una línea recta. Es más como un murmullo, un tartamudeo, un balbuceo (como aparece en el conjunto

de la obra de Beckett, tanto en sus novelas, poemas, obras de teatro y piezas experimentales de radio o de televisión). Su búsqueda apuntaba siempre al no-poder-decir, diciéndolo, a asumirlo como un aspecto dado, el no poder ver y a la vez el no poder no ver. Para Deleuze y Agamben, el arte procura dar a ver, mostrar las potencias, incluso de lo impotente, es lo que vemos en Buster Keaton con Samuel Beckett.

No sé por qué no pensé en otras películas distintas después de *Film* (tales como *Un día particular* de Scola, 1977 y *Confesión a Laura de Jaime Osorio,* 1990). Me ardían los ojos de tanto ver una página invisible y de tanto escuchar voces ajenas, casi anónimas. En *Confesión a Laura* (1999), la protagonista, la profesora Laura termina confesándole a Santiago (el hombre que fuma) que ha tratado de ser una mujer libre, pero llena de vergüenzas y culpas. El 11 de abril de 1948, después de que él se va, la vemos en su apartamento, sola, recordando a través de los objetos, un-día-muy-particular[1]. en el clímax de la película Santiago decide arriesgarse a ser ese yo-que-es-otro, ese hombre que fuma (que se esfuma/espuma):

Laura: ¿por qué no se convierte en ese hombre que fuma?

Santiago: No puedo. No ve que es inventado.

Laura: Esta es su oportunidad. Aprovéchela…

Santiago: No podría en este momento. Con todo lo que estoy sintiendo por usted.

Laura: Si lo hace, una parte de mí también lo hará…

Laura y Santiago se recrean mutuamente en ese día-tan-particular, en medio de un escenario espectral de una Bogotá desolada tras el Bogotazo. Sus fantasmas toman el centro de la escena y sus vidas se transforman radicalmente. Lo cual es diferente a lo que ocurre en su copia-conforme anterior, la versión de Scola, en la que sabemos que el personaje de Mastroianni será apresado por los fascistas.

(El adversario secreto que avanza tras pasos vacilantes en el desierto es él mismo en su propia pesadilla como último hombre frente a una cámara)

Pensemos ahora en otro retrato. En el de una actriz, en una película, y en su vida cotidiana. No hablo de cualquier actriz, es Marilyn Monroe. A Monroe le gustaba leer a Joyce, ¿qué capítulo del *Ulises* leía en aquella célebre foto? El mundo daba

[1] Alusión al título de la película del mismo nombre de Scola (1977) con Mastroianni y Sofía Loren que comparte algunos elementos con *Confesión a Laura*: en especial, lo que tiene que ver con un encuentro sexual inesperado y develador y el clima político exterior.

vueltas en un motel de carretera, en su última película, *The Misfits* (John Huston, 1963). Se sentía como una sonámbula. Como el desierto mismo de/en *The Misfits* (1963).

El mundo daba vueltas en su cabeza.

A Monroe no le creyeron que leía a Joyce. Su último marido, Arthur Miller, la destruyó en *The misfits* (1963). Es la historia de una mujer que se divorcia y se enamora de un domador de caballos, Clark Gable en su última película también. ¿A quién puede importarle lo que leía Marilyn Monroe? ¿A quién puede importarle lo que hacía Gregorio Samsa después de muerto?

Quisiera creer que Monroe lee el capítulo 9 del *Ulises* (2010):

> el arte ha de revelamos ideas, esencias espirituales sin forma. La cuestión suprema sobre una obra de arte es saber desde qué profundidad de vida surge. La pintura de Gustave Moreau es pintura de ideas. La poesía más profunda de Shelley, las palabras de Hamlet nos ponen la mente en contacto con la sabiduría eterna, el mundo de las ideas de Platón. Lo demás son especulaciones de escolares para escolares (Joyce, 2010, p. 450).

Viene ahora a mí una imagen de otro cine, el japonés. Anoche soñé con Lady Macbeth. El cielo estaba cubierto de bruma y un solitario avión surcaba los cielos en círculos hasta estrellarse contra mi ventana. Me desperté agitado. Soñé con Isuzu Yamada, la actriz que interpreta a Lady Macbeth en *Trono de sangre (1957)* de Akira Kurosawa: «Espíritus, venid ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! ¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad!».

Lady Macbeth, Lady Yamada, se lava las manos teñidas de sangre y rehúsa la mirada delirante de su esposo. Luce un traje largo, blanco con negro, no ceñido al cuerpo. Vive el mal de Norma Desmond: donde opera en mí como un mecanismo secreto destinado a eterni(t)zar mi memoria. Cuando me preguntan por algo personal, acudo al cine.

(¿Cuántas veces ante una pregunta directa sobre mí mismo, no me he desviado en interminables digresiones que llevan a más películas?)

Luego soñé otra vez con Norma Desmond, con su ceja fruncida y elevada al mismo tiempo, con su mirada clavada en el infinito, ajena al presente y a lo que vendrá, con el fuego de sus pestañas enclavadas en el proyector. "Paso, paso, paso" seguía diciendo Buster Keaton con sus cartas. ¿Qué más podía decir? Allí yo era el aprendiz escritor de guiones y novelas que huye de unos chepitos y queda atrapado en la mansión encantada por el Cecil B. de Mille de Norma Desmond, pero la historia no era la misma. Yo no tenía el biotipo de William Holden, (Cabrera Infante decía: «el ocaso de una viuda»).

He pensado que moriré en una piscina. Es extraño pensar en la muerte: cuando me llega la sensación de vacío, aparecen primero mis padres en su moto, luego se empapelan los recuerdos y una sucesión de nadadores de la historia del cine me abruman —sobre todo Burt Lancaster en *El nadador* de Frank Perry, 1968—, me ciegan como los ojos de Norma Desmond.

(El mejor nadador es el que no sabe nadar, decía Kafka)

En el sueño, mi cara era oblicua como pintada por un expresionista borracho o un colega farmaceuta trabado. Mi cuerpo tenía ocho patas y saltaba por las paredes y los techos sin que a Norma le importara. No estaba el chimpancé. A lo mejor yo era la mascota de Norma y alguien venía a enterrarme. El mayordomo me miraba con indiferencia y solo se molestaba por el ruido y la suciedad que dejaba a mi paso. No había una chica para enamorar en un estudio. Me acuerdo bien de mis patas, sobre todo de las traseras.

En un piano gigante, una mujercita, una Lolita rubia rubísima, de dientes y ojos grandes, de espaldas, tocaba una sonata de Bach. Me gustaba ese sonido, porque me estacionaba un buen rato a deleitarme con las melodías, hasta que me daba hambre y la jovencita en plena pubertad me lanzaba una manzana, que se me clavaba en el lomo. Me escondía en el garaje, por donde había entrado con mi auto convertible, y trataba de lamerme la herida y sacarme los pedazos de manzana de mi esqueleto que desprendía un olor a muerte insoportable.

Escuchaba los gritos de Norma diciendo mi nombre:

Gregorio, Gregorio, please don't go, baby, don't go, baby, don't leave me now, Gregorio, my dear ¿dónde te has metido?

NOTA. Esta es una versión publicada primero en línea que en su versión impresa (*pre-print*). Aunque el presente artículo no va a cambiar, algunos detalles (como la paginación) podrían ser alterados antes de la versión final.
{Común-A}, jul-dic., 2024, Vol. 5, No. 1.

Ella me buscaban por toda la casa, mientras la niña seguía tocando el piano y mordisqueaba otras manzanas. Buster Keaton repetía: "Paso, paso, paso".

Al final, Norma me encontraba y se ponía a llorar. Con el mayordomo iban a buscar una sábana gigante donde me envolvían creyendo que ya estaba muerto. Yo veía como me arrastraban y aunque estaba vivo, no podía hablar, miraba la piscina y veía a un hombre joven flotar boca abajo.

Ese merodeo con las sombras de mis sueños me lleva al recuerdo de otro actor. Quizá la vida de un actor se resume en algunos pocos roles memorables como le sucede a Norma. En el caso de Bruno Ganz, los más jóvenes recordarán sobre todo su interpretación del Hitler derrotado y tembloroso en *La Caída* (Hirschbiegel, 2004), los menos jóvenes como yo, el ángel caído en *El cielo sobre Berlín* (Wenders, 1987) y los que nos preceden, *Nosferatu* (Herzog, 1977) o *El amigo americano* (Wenders, 1977). ¿Con qué imagen nos quedaríamos, entre tantas otras?, ¿qué rostro, gesto y movimiento conservará y transmutará nuestra memoria? Ganz fue uno de los grandes actores europeos de la posguerra: su formación proviene de los grandes trabajos del teatro alemán, entre los bastidores clásicos (Ibsen, Kleist) y las vanguardias posteriores a Brecht. Llegó al cine como un extraviado de las tablas, sin dejar de imprimirle a sus papeles el sello de la profundidad en la voz y la expresión gestual, como puede apreciarse en su última intervención casi espectral como voz en *off* en *La casa de Jack* de Lars von Trier (2018).

Como buen europeo, en el mejor sentido de la palabra, sus personajes sabían atormentar su conciencia. En uno de sus primeros roles, en la película del francés Erick Rohmer, *La marquesa de O* (1976), mostraba el lado oculto de las luchas patrióticas y los nacionalismos y a referirse a su papel como el senil Hitler, manifestó que «hubiera preferido interpretar al joven Adolf, donde quizá estaban más patentes sus contradicciones… y las de su sociedad». En un documental sobre su vida y obra, titulado *Behind me* (Wiedmer, 2003), Ganz habla con una voz sosegada de sus búsquedas estéticas y de su método para entrar en los personajes. Donde lo vemos más cerca y más lejos de todos sus papeles, uno desde el cual se llega a reflejar más de cuerpo entero es uno que actuó en una película menos conocida, pero memorable, hecho que suele ocurrir con frecuencia, Me refiero a su rol como el poeta Ezra Pound en la película *Hemingway* de José María Sánchez (1989). Su voz resuena con

estos ecos de Pound: «Reúno estas palabras para cuatro personas, alguien más puede cazarlas al vuelo, oh mundo, lo siento por ti, no conoces a esas cuatro personas».

Aunque si tuviera que elegir uno de sus papeles, me quedaría con el Bruno Ganz de *El cielo sobre Berlín*, película de Wenders (de su triologia de Berlín), con guion de Peter Handke. Recuerdo haberla visto en un cine club de la Universidad Nacional a mediados de los años noventa, era un ciclo memorable de nuevo cine alemán… Aquella es la gran película sobre la necesidad de volar sobre los muros (materiales o imaginarios), sobre las barreras que nos separan de otras realidades posibles.

Una poderosa utopía sobre la fantasmagoría de uno mismo, como aquella escena del tren, cuando Ganz (Damian), el ángel caído, escucha los pensamientos de los atribulados pasajeros, en una especie de polifonía hiper fragmentada, con un *travelling* ligero que nos muestra rostros, manos, piernas de los ciudadanos melancólicamente extrañados del mundo, en un blanco y negro mortal. Dos minutos después, la cámara vuelve a la cara de Ganz… «¿por qué vivo?, por qué vivo?», dice una de esas almas. Yo elegiría esta película como uno de los diez grandes retratos existenciales del hombre moderno. ¡Qué distinto se ve el mundo de arriba hacia abajo! ¡Qué distinto se percibe entre iguales! Junto a Ganz, la voz de Nick Cave revuelve las tormentas silenciosas de nosotros. Los otros pasajeros de esos trenes demasiado ruidosos por solitarios… Recordemos que la película antecede en dos años la caída del muro de Berlín, y por ello, será inmortal siempre como alegoría del vuelo.

(Ahora la noche, el sueño, el sonambulismo y la espera).

Continuamos con la película *The servant* de Joseph Losey (1963), hecha en colaboración con el dramaturgo y premio Nobel de literatura, Harold Pinter. La cual es la historia de un criado que va adentrándose en la vida de un hombre que va a la deriva. Allí se invierten los roles de Norma: el criado, Bart, interpretado por Dirk Bogarde se convierte en el amo. Por un lado, está la disposición de la trama: Tony, un hombre solitario, tímido e indeciso, contrata a un criado de carácter fuerte y dominante que se aprovechará de su víctima y progresivamente lo esclavizará en su propia casa. Esto es común a las películas de Losey, el primer plano permanente y el jazz da el ritmo a la obra, además de la escritura y mirada de Pinter, como sensación de intromisión y extrañamiento en la casa. Uno de los elementos centrales es el espejo del hall de la casa, como un laberinto que va atrapando al personaje de Tony.

Es propio de la obra de Losey, la visión de la sociedad oscura y llena de paradojas. Nadie es el que realmente es, sino que son una mezcla de contradicciones y también de argucias con nosotros mismos y los otros. Él es gran maestro del juego psicológico y de la crítica al *statu quo*, Losey es uno de los pocos directores norteamericanos que logró hacerse un camino en Europa. En una de sus últimas entrevistas explicita estas relaciones:

> hay tantos laberintos en la vida real, ¿no lo cree?, tantos encubrimientos. Uno se encubre y pretende estar hablando de una cosa cuando realmente está hablando de otra. Eso se ve mucho en la política: la gente miente casi todo el tiempo; lo que dice es muy persuasivo, pero básicamente es una mentira (Losey, 1984, p. 13).

La primera escena de la película nos muestra a Tony durmiendo. Son las dos de la tarde, le ha puesto una cita al nuevo criado para entrevistarlo. Este llega a tiempo y encuentra la puerta de la casa abierta. La cámara se mueve lentamente, y nos permite apreciar el estado de abandono de la casa y los gestos perspicaces del criado. Tony duerme, el criado lo despierta, Tomy dice que tomaba cerveza y se quedó dormido. Le pregunta incluso si le gusta la cerveza al criado. Esta primera escena, en torno a la siesta de Tony, nos anticipa el curso posterior de la obra. Dado que en condiciones normales, un caballero de la aristocracia como Tony, no estaría durmiendo en la tarde, ni dejaría la puerta abierta, ni recibiría de forma tan informal a un criado. La decoración de la casa nos señala además el origen de Tony, al mostrar a sus ancestros, junto con escenas de cacerías antiguas y las antigüedades.

Pareciera también que Tony vive en un mundo irreal, como queriendo desaparecer. Habla de su estadía en África y dice preparar un viaje hacia Brasil donde se unirá al proyecto de construir nuevas ciudades. En aquellos tiempos se estaba en el momento de ebullición de Brasil, con la creación de Brasilia y de modernas ciudades. Sin embargo, a medida que avanza la película, se hace evidente que dicho viaje nunca sucederá debido a que, el personaje se ve recluido como un intruso y fantasma en su propia casa. Ese espacio es una pesadilla la vida de Tony. Solo hay dos escenas fuera de la casa. En la primera, él juega fugazmente con su novia entre la nieve y en otra, va a un bar de blues en el que se sienta absorto unos minutos y se va sin pedir nada. Después camina hacia su casa, en un pasaje muy parecido a *Ascensor para el cadalso* (1957), de Louis Malle con Jeanne Moreau. Al igual que en dicha película, el jazz marca el ritmo sonámbulo de los personajes. Interacción con la noche, la impresión

de solipsismo, introspección rota con los otros, caminar trastabillante como de duende nocturno.

El sonambulismo induce una descomposición de la imagen, un cruce inesperado con las sensaciones de las más o menos vagas vigilias, la ruptura de la aparente continuidad de las cosas que solemos llamar realidad. Aunque la realidad es laberíntica, un día tomamos una siesta como Tony y al despertar no nos damos cuenta hasta qué punto nuestra vida empieza a cambiar. ¿Responde la trama y el desenlace a una historia, a un plan secreto? En *The Servant* sí. Tony es el sonámbulo que se convierte en autómata de manera permanente, no hay vuelta atrás. Decía Spinoza que el sonambulismo es poner a prueba la racionalidad, nos internamos en un pasaje alternativo del tiempo y como en la película *Interstellar* quedamos al otro lado de la biblioteca, suspendidos en las argucias de otras lógicas más subterráneas y por ello, difíciles de concebir y más aún de aceptar. Losey es un maestro del deambular.

Él convierte la mansión de Tony en una inmensa telaraña de los sentidos, en donde no podemos saber de qué manera seremos arrasados por fuerzas oscuras e hipnóticas. Podría decirse que el verbo *sonambulear* (neologismo que inventamos aquí) es una acción de dejarse mover por el espacio, como títeres sin cabeza, como actores de reparto, en un ilimitado plano de sensaciones que no podemos entender. El verbo es una apuesta por el descontrol, por el caos que nos rodea. Tratamos cada día de cumplir aquello que supuestamente nos hemos trazado. En el caso de Tony, por ser un exitoso arquitecto, mantener en alto la tradición de la familiar, comportarse como un caballero, pero como le repite varias veces Bart, «*you`re not a gentleman, I`m a gentleman*».

Aunque una cosa es sentirse sonámbulo y otra es devenir sonámbulo. Dadas las extrañas combinaciones de fuerzas aleatorias que imperan en nosotros. Tony se convierte en un sonámbulo permanente, como Goliadkin en *El doble* de Dostoievsky (2011):

> sin embargo, esperemos un día más antes de cantar victoria. ¿pero, qué es lo que me pasa? Bueno, pensemos y veamos. A ver, joven amigo, pongámonos a reflexionar. Yo estoy fuera de todo. Yo sigo mi camino. Eso es todo. No quiero saber de nadie y siendo inocente, desprecio a mis enemigos. No soy un intrigante y de ello me enorgullezco. Franco, probo, pulcro, afable, aseado… (p. 89).

The servant es una obra maestra del sonambulismo. Verla o volverla a ver nos hace pensar en nuestras acciones más o menos conscientes, pero sobre todo en nuestra debilidad para aceptar destinos que se salen de nuestras manos. ¿Acaso de no haber sido así la historia de Tony no habría seguido el camino del Citizen Kane? En lugar de seguir la línea recta, a veces lo curvo nos sugiere un cambio de ritmo oracular, por impreciso y doloroso que sea.

Dirk Bogarde nos conecta con Alain Resnais y su película *Providence* (1977). No es una película histórica, ni narrativa, no hay un contexto, ni una voz en *off* ni nada. Una serie de personajes —entre ellos el protagonista, Bogarde— están envueltos en disputas agonistas, en un mundo en descomposición. *Providence* está emparentada secretamente con *Mulholland Drive*: no tienen estructuras lineales. No solamente eso, sino que es una polifonía de historias simultáneas donde no se puede saber quién es el contador de la historia, quién sueña o quién es soñado.

Esa experiencia de la dislocación aparece en Cortázar en *La continuidad de los parques*, es una sensación muy proustiana también: podemos estar en un espacio, pero ese espacio nos puede transportar a otros. Mentalmente, simbólicamente vamos del pasado al futuro como entre vitrales de una iglesia olvidada. ¿Cómo enfrentarnos a lo que nos desorienta, de nuestro pasado, de nuestros recuerdos, de nuestras heridas, de nuestros dolores, de nuestros traumas? En *Providence* todo gira en torno a los efectos del golpe de Estado de Pinochet, pero eso no es explícito en la película. Cuando vi la película hace muchos años y después cuando la volví a ver, en primer lugar, no sabía que Providence es un barrio de Santiago de Chile, y tampoco que la película trataba de los tres primeros años de la dictadura.

La película está jugando con cómo fue destrozada la vida en Santiago, tal como se puede ver en muchos documentales de Patricio Guzmán y películas de Raúl Ruiz, el gran director chileno en el exilio. *Providence* es una película bolañiana antes de tiempo, en el sentido de esta dislocación del tiempo y el espacio. Lo que ocurre en *Los detectives salvajes* (Bolaño), en la segunda parte de la novela se da una bifurcación de tiempo/espacio de casi todos los personajes, salvo dos. Mientras en *Providence* se trata de los juegos de dislocación de nuestras percepciones. Estamos viendo una mujer y escuchando la voz de otro personaje. Ese tipo de alteraciones es lo que caracteriza la obra de Bolaño y es lo que le interesaba de directores como Stanley Kubrick, como Godard, Pasolini y Antonioni que juegan con estos pequeños deta-

lles que a veces incluso pueden ser muy pequeños, pero tienen un efecto muy grande en el espectador.

Bolaño escribió un poema sobre esta película. Hay un juego muy propio de la poesía y sobre todo de antipoesía: el juego con la primera persona, con la segunda persona, como se nombra el poeta. Hay una especie de mutación, una especie de metamorfosis. ¿Y ese *camping* estrella del mar? Se hizo muy famoso porque Bolaño lo menciona mucho en sus poemas, en sus novelas, en sus cuentos:

> Según Alain Resnais hacia
> el final de su vida
> Lovecraft fue vigilante nocturno de
> un cine en Providence.
> Pálido, sosteniendo un cigarrillo
> entre los labios, con un metro setenta
> y cinco de estatura
> leo esto en la noche del camping "Estrella de Mar".
> (Bolaño, 2007, p, 76).

Una nueva pesadilla se aproxima, la última:… Angel eyes, that old devil sent, Sinatra, de smoking, se despide de los escenarios como un boxeador, le mosquetea con un gancho de derecha a una sombra, a Ava Gardner, ojos negros incisivos, traje con aberturas y transparencias, lentejuelas con diamantes… Atrás quedan sus películas y sus romances… yo soy el sparring de Sinatra, me muevo asustado por el cuadrilátero, salto de esquina a esquina mientras fumo un cigarrillo gigante que me quema los labios lentamente (lo tengo al revés, pero no me doy cuenta en el sueño). Still it's uncomfortably near, el público grita como en el baile de Mastroianni en Noches blancas (aunque esa es otra historia), acá no habrá indulto ni capitulación. Y yo ya no soy el bailarín. Esa es la peor pesadilla.

El viejo Sinatra está borracho y casi ciego, está aún poseído por su actuación en *The man with the Golden arm*, de Preminger (1956); yo sigo saltando, pero me canso, de repente apagan las luces y un proyector gigante muestra que sube al ring Norma Desmond con Buster Keaton.

Trato de tocarme los labios, y se me caen los dientes, como cuando... me sangra la boca y la nariz, me agacho a buscar mis dientes. My poor old heart, tanteo en la oscuridad y siento que estoy en un establo, ya no se oye al público, siento que Norma y Buster siguen ahí, son uno solo, un solo cuerpo, un solo espíritu, una carne viscosa en forma de espantapájaros clavado en el ring. Sinatra

sigue lanzando puños al aire, ladeado, orillado, ya se acerca a mí, yo gateo, tanteo, la sangre me ahoga, como Lay Yamada: Sinatra se acerca, me levanto y lo enfrento, el espantapájaros se ríe, lanza carcajadas sonoras que hacen reaparecer al público, ahora espectadores de una opereta, de una farsa burlesca con aires de rodeo texano. Sinatra se quita las gafas y me mira a los ojos, saca una botella del bolsillo de su esmoquin, se bebe un trago largo y me la extiende, burlón, le pica un ojo al espantapájaros, con las cejas de Norma, la boca de Buster. Retrocedo, me detengo y como un perro asustado bajo la cabeza y agarro la botella que me da, no huele a licor, es agua revuelta. Alguien viene hacia mí. No siento miedo. La gente aplaude y se baja el telón.

Epílogo

Nosotros somos viajantes de comercio, anclados en un cine rotativo. No queremos saber sobre la película que vendrá. Es como en un episodio de la *Dimensión desconocida*, al igual que Norma Desmond, solo podemos mirar hacia atrás. Hemos ido de cine en cine. Hemos visto todos los rostros y olvidado nuestros rastros. Salimos de casa y no pudimos recordar el camino de regreso. Incluso la palabra "casa" se extinguió con el pasar de las horas. Solo queda el cine.

Referencias

Agamben, G. (2018). Autorretrato en estudio. Adriana Hidalgo

Benjamin. W. (2007). *Sobre la fotografía,* Pre-Textos.

Bolaño, R. (2007). La universidad desconocida, Anagrama.

Caicedo, Andrés. (1977). Sobre cine. *Revista Vivencias*.

Deleuze G. (2012). ¿Qué es un acto de creación? *Revista Fermentario, 6*.

Deleuze. G. (2011). Klossowski o los cuerpos lenguaje. En *Dostoievski, F. El doble* (pp. XX). Alianza Editorial.

Didi-Huberman, G. (2006). *La pintura encarnada* (pp. 9–76). Pre-Textos.

Faix, D. (s.f.). Autobiografía (ficticia) en *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_5_051.pdf

Joyce, J. (2010) *Ulises*, Lumen.

Klossowski, P. (s.f.) Nietzsche y el círculo vicioso.

Losey, J.. (1984). Entrevista. Recuperado de https://elpais.com/diario/1984/06/24/cultura/456876003_850215.html

Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato* (pp. 9–87). Amorrortu.

Oyarzun P. (2003). Categorías estéticas. En *Enciclopedia iberoamericana de filosofía* (pp. 67–100). Trotta.

Ruiz, R. (s.f.). Poética del cine / Entrevistas escogidas (fragmentos) y El espíritu de la escalera (fragmentos).

Vila-Matas, E. (2013). *El mal del Montano*. De Bolsillo.

Thayer, W. (2010). Tecnologías de la crítica (entre Benjamin y Deleuze) (pp. 11–79). Ediciones Metales Pesados.

Películas citadas

Wilder, B. (Director). (1950). Sunset Boulevard [Película]. Paramount Pictures.

Losey, J. (Director). (1963). The Servant [Película]. Elstree Studios.

Resnais, A. (Director). (1977). Providence [Película]. Les Films de la Boétie.

Huston, J. (Director). (1961). The Misfits [Película]. United Artists.

Osorio, J. (Director). (1990). Confesión a Laura [Película]. Producciones Cinematográficas.

Scola, E. (Director). (1977). Un día particular [Película]. Compagnia Cinematografica Champion.

Wenders, W. (Director). (1987). El cielo sobre Berlín [Película]. Road Movies Filmproduktion.

Lewis, J. (Director). (1963). El profesor chiflado [Película]. Paramount Pictures.

Beckett, S. (Director). (1965). Film [Película]. Evergreen Theater.

Kurosawa, A. (Director). (1957). Trono de sangre [Película]. Toho Company.

Perry, F. (Director). (1968). El nadador [Película]. Columbia Pictures.

Minnelli, V. (Director). (1951). An American in Paris [Película]. MGM.

Preminger, O. (Director). (1955). El hombre con el brazo de oro [Película]. United Artists.

Visconti, L. (Director). (1957). Noches blancas [Película]. Cinecittà Studios.