

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Pactos con la sombra

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (1998). Pactos con la sombra. Banda aparte. (11):44-47.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43143>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



P

ACTOS CON LA SOMBRA

HILARIO J. RODRÍGUEZ

Toda imagen es una profanación de lo invisible y puede que también una renuncia al lado sagrado de la existencia. El ojo se inclina, de forma natural, hacia la luz aun en plena vigilia. De su búsqueda exterior durante el día, la luz pasa a una interiorización visual en la noche, porque adentro, aunque escasos, los destellos no permiten sumirse demasiado en la oscuridad, de la cual, si uno se descuida, no se puede regresar.

Antes de que el *cinematógrafo* rompiera cualquier barrera imaginable y fuese capaz de crear imágenes prescindibles, hechas para pactar de forma espuria con un presente abocado a extinguirse en sí mismo, remiso a la pretensión de la huella o de la trascendencia, acaso porque la suya es a menudo una apuesta con la intensidad temporal, con el paroxismo que niega todo futuro y prescinde de sí mismo a modo de pasado, otras iconografías, entre ellas los retratos, los cuadros, las estatuas o los monumentos arquitectónicos, ya habían ensayado un nuevo acercamiento a eso que el lenguaje apenas alcanzaba a nombrar, sin poder nunca, eso sí, decirlo por completo. Para llegar a un *dictum* definitivo no sólo ha de presuponerse a un sujeto capaz de llegar a él, sino también un lenguaje depurado al máximo, perfecto, esto es, agotado y pendiente ya del tiempo, al cual ha de esperar, y no se debe olvidar que entonces, de darse estas dos premisas, de poco servirá dicho *dictum* si no existiese quien esté a su altura y pueda comprenderlo.

Según Ludwig Wittgenstein en la proposición 6.52 de su *Tractatus logico-philosophicus* (Alianza Universidad, Madrid, 1989), "*sentimos que aun cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales no se han rozado lo más mínimo. Por supuesto que entonces ya no queda pregunta alguna; y esto es precisamente la respuesta*". Para el filósofo vienés, quien accede a la taumaturgia de la verdad, o se acerca a ella, enseguida enmudece. La verdad, sea del tipo que sea, religiosa u ontológica, es un viaje sin posibilidad de regreso; es como alcanzar un territorio donde el lenguaje ya nada vale y sólo el vaciamiento interior, librarse del lastre de lo humano, de todo cuanto une a un hombre con los demás, queda relegado o de otro modo, si todavía vale alguno de sus atributos, no

debería presuponerse, como diría Simone Weil en *La gravedad y la gracia* (Trotta, Madrid, 1994), que "*necesariamente debo dirigirme hacia algo que no sea yo misma, puesto que de lo que se trata es de liberarse uno mismo*", sino que debo buscar en mí, en aquello que he ido creando a partir de la naturaleza. Lo cual, claro está, da por cierto, en términos humanos, cuanto se ha hecho hasta el momento, metiendo en el mismo saco lo empírico y lo espiritual.

No es hacia delante hacia donde ha de continuarse la búsqueda, el avance, ahora que el horizonte es una mera prolonga-



ción de la posibilidad de ver. Mirar hacia atrás debería bastar para saber que la apuesta ha sido errónea y todavía queda tiempo, aún se puede frenar el mundo y ver qué pasa. ¿De qué sirve *todo* si uno no consigue jamás llegar a tocarlo? Es como poseer la *verdad*, o creer poseerla, y ser, sin embargo, incapaz de transmitírsela a nadie.

Si se pudiese crear axiomas a través de la lingüística lo que el hombre busca para llenar el vacío de su existencia, hablar o escribir bastaría. Lo malo es que con

hablar uno, habría suficiente para el resto. Y no sería ése el único problema, pues enseguida habría que establecer quién. Hubo y habrá bastantes voluntarios a cualquier magisterio o cátedra, y no ha faltado nunca el pontificador por antonomasia. Por tanto, de nuevo según Wittgenstein, ahora con su postrera proposición en el *Tractatus lógico-philosophicus*, "*de lo que no se puede hablar hay que callar*". O, dicho de otra manera, "*de nobis ipsis silemus*" ("*sobre nosotros mismos callamos*"), acorde al *Novum organorum* (Sarpe, Madrid, 1984) de Francis Bacon.

Ahora bien, la cuestión no planteada carece de existencia, de igual modo que carece de respuesta. Es cierto, no obstante, que incluso Wittgenstein, pasado su primer ímpetu lógico, se desmarcó de sí mismo y fue a parar a sus antípodas cuando en sus *Investigaciones filosóficas* (Crítica, Barcelona, 1988) dijo que "*al filosofar se debe descender hacia el caos más primario, más ancestral, y sentirse allí como en casa*". Presuponerle un límite al lenguaje es casi una limitación al mundo, una coartada alentadora de la disipación y la molicie, en última instancia una invitación al ahogo, sobre todo en una sociedad como la occidental, continuamente condenada a probar la aleatoriedad de sus condominios, su tendencia a romper moldes y crear nuevas formas que vayan más allá. Momentos como los actuales son el mejor ejemplo. Nadie busca escarbar en lo dicho, buscarle un sentido más íntimo, más profundo, adecuarlo al presente; de lo que se trata es de procurar lo novedoso a toda costa, lograr introducir lo novedoso, aun si es a costa del buen gusto, las buenas maneras y la cordura más básica. En general, el agotamiento de las fórmulas y la insistencia, empero, en ellas, ha propiciado un *pensamiento débil*, una *cultura trash*, una *literatura caníbal* o un *cine camp*, por referirme sólo a algunas muestras de lo que han traído la desacralización del rigor y la ruptura con la contumacia recalcitrante de antaño, capaz de perseverar en meros atisbos de la verdad, y también de la mentira, sea dicho de paso, en tanto único camino para acercarse algo más a lo verdadero, o lo que se consideraba de tal guisa. Actualmente, se trata de agotar, o pretender hacerlo, las formas posibles de lo real.

Por contra a la opción occidental, el artista zen ensaya una y otra vez idénticas pinceladas, utiliza su propio lenguaje, lo desgasta, o realiza el mismo filme, en busca de la perfección en



esa forma, la suya, que es a cuanto puede aspirar. Mientras el occidental huye a menudo de sí porque ve en sus gestos, en sus actos más íntimos, un eco de sus ancestros, de su tradición, y su yo sólo puede reafirmarse si de alguna manera puede renunciar a parecerse a nadie. La diferencia estriba en que el artista zen busca pulir aquella percepción que la naturaleza le proporciona de sí, y el artista occidental destruye esa percepción impuesta e impone él las reglas, adaptando la naturaleza a su capaci-

dad para distorsionarla por medio de su rechazo a la pleitesía. Uno acepta el gobierno del ojo y del resto de sus sentidos, mientras el otro se niega a ver u oír, respirar o tocar, hasta percibir de un modo diferente, si bien propio, que le pertenece. Es, en síntesis, un acatamiento de la idiosincrasia divina de la naturaleza, frente al marchamo iconoclasta del arte occidental.

Muñecos infernales (*The devil Doll*, 1936) de Tod Browning tiene mucho de zen, en cuanto que prolonga el particular viaje del director hacia una monstruosidad instalada en lo más cotidiano, emergente sólo si alguien se empeña en *ver* por encima de sus posibilidades, es decir, si intenta profanar las formas de lo real y quiere transformarlas en su particular espectáculo. A ese respecto, el inicio es harto esclarecedor, pues sus primeras escenas, que apenas muestran, amparándose en la temporalidad nocturna y tratándose de una persecución, sin que el espectador conozca todavía los motivos y no sepa bien cómo debe tomar los ladridos en *off* visual de los perros de los perseguidores, aunque tampoco de los perseguidos se pueda tener una imagen clara, suponen un límite, ya desde el principio, hasta dónde se puede llegar con la imagen. De hecho, ni siquiera el posterior relato de Paul Lavond (Lionel Barrymore) y su compañero de celda, Marcel (Henry B. Walthall), ambos huidos de una prisión, es explícito sobremanera, por mucho que el espectador entienda que durante el tiempo que Lavond ha pasado encerrado, injustamente, los horrores y el rigor carcelarios han debido ser la norma consuetudinaria. Lavond es un hombre sediento de venganza por una impostura de antiguos socios suyos, impostura de la cual también se narran los pormenores, pero sin caer en la tentación de visualizarlos por medio de un *flash-back* ni se hace hincapié excesivo en ellos. Lo importante, tal como Browning lo establece, es dejar constancia, en el caso de Lavond, de su condición de superviviente de un infierno del otro lado de la oscuridad de la noche por donde emerge. Si el filme hubiese dado inicio antes, por ejemplo a partir del plan de Lavond y Marcel para huir, habría introducido un elemento de suspense que no se persigue en la historia, aunque luego exista alguna escena de tensión. Además le habría quitado a la escena de la persecución su calidad de umbral.

Lavond aparece en pantalla como un ser humano normal, en absoluto tocado por ningún tipo de monstruosidad obvia o

especialmente demacrado a causa de los años en presidio; sin embargo, su forma de pronunciarse acerca de su sed de venganza no deja lugar a dudas: ya no es un ser de este mundo, acude a él para cumplir su misión vindicativa y una vez acabada se va a sabiendas de que nunca más podrá ser el hombre que fue. Caer en desgracia ha ensombrecido su vida, le ha obligado a traspasar el umbral que separa lo bueno de lo malo, desapareciendo, por ende, los términos antitéticos en su vida. El suyo,



a partir de entonces, será un mundo de seres singulares, como su propio amigo Marcel, que es un científico para quien las ilimitadas fronteras de la ciencia y sus enormes posibilidades le han llevado demasiado lejos en el terreno de *lo humano*. Así, consumada la venganza, Lavond se sabe abocado a desaparecer, regresar a su invisibilidad, porque el mundo ha de recuperar su pureza y con él, pese a la justicia de sus monstruosos actos, no podría. El dios que castiga nunca hace acto de presencia; es el dios del trueno, del viento o de cualquier otro azote incontestable, ya sea un terremoto, un ciclón o el ímpetu de la marea.

La venganza desata la ira del justo y le obliga a comportarse de modo abominable. Inocentes y víctimas son quienes se muestran incapaces de hacer el Mal y apenas sirven de catalizadores y lo sufren. Lavond, como Fedra en la obra homónima de Jean Racine en **Teatro selecto** (Bruguera, Barcelona, 1975), pertenece a una categoría diferente, dado que, lejos de aceptar su rol ante los dioses y no injuriar el rumbo de su *fatum* con su ira, se desata y se transforma en un personaje poseedor de las cualidades trágicas del héroe aristotélico, a la par sensible de despertar la compasión y el horror. Hay cierta deformidad en el odio aun si está justificado; Lavond es, en ese sentido, un ser sin su identidad primigenia, sempiternamente cambiante, oscilando entre lo cotidiano y lo insalubre. Ni siquiera su hija le reconoce al final, con su apariencia verdadera, sin el disfraz de *madame Mandelip*, quizá porque a ojos del espectador no ha cambiado durante el metraje de la película, a pesar de su continuo transformismo, pero sí lo ha hecho de forma ostensible ante sus seres queridos, no sólo por los dieciséis años pasados en la cárcel, sino también por su obsesiva fijación en la venganza, sumada a los rigores de la vida en confinamiento. Por eso su actitud en última instancia es la más oportuna, visto que Lavond todavía retiene algo de cordura y ésta le hace ver sus horribles actos hasta entonces. Y, como Fedra en la obra de Racine, decide apartarse del mundo: "*Ya llegando el veneno hasta mi corazón expirante lanza sobre él un frío desconocido. Ya no veo más que a través de una niebla el cielo y el esposo que mi presencia ultraja. Y la muerte, robando la claridad a mis ojos, devuelve a la luz que mancillaban toda su pureza*". Rechazar el amor recuperado de su hija es para Lavond un acto de cordura en tanto restituye al mundo su exiguo equilibrio: "*Su curación está*

precisamente en morir, en morir a todas las cosas terrenas", acorde a las palabras de Soren Kierkegaard en **La enfermedad mortal** (Guadarrama, Madrid, 1984).

Sin embargo, sin que el espectador lo sepa, con la aparición de Lavond y su compañero Marcel, salidos de una niebla espesa en mitad de la noche, perseguidos por el eco de perros corriendo tras ellos, perros que podrían equipararse al can cerbero, *el perro del Hades*, guardián del imperio de los muertos, al cual vetaba la

entrada a los vivos y, sobre todo, impedía la salida de nadie, estos dos personajes tienen un destino parejo, común, y una vez conseguidos sus fines les aguarda la muerte. No por otra cosa muere Marcel al poco de haber conseguido reducir de tamaño con la ayuda de su mujer, Malita (Rafaela Ottiano), a la chica a quien tenían a su servicio. Su muerte pone de manifiesto el límite a donde podía llegar con su experimento, pues la reducción no suponía problema, lo malo consistía en que los seres reducidos perdían su voluntad y ya sólo actuaban a instancias de la voluntad de su creador o de quien quisiera darle órdenes mentalmente. Tras el delirio del experimento en sí, claro, los fines de Marcel hasta podrían catalogarse de filantrópicos, si no fuese por ese *a priori* científico que establece que "el fin justifica los medios". Marcel busca con su reducción de tamaño de la raza humana un mejor aprovechamiento de los recursos naturales y una más vasta extensión de terreno, donde los atropellos al ecosistema no tengan un efecto demasiado devastador; en realidad, su propósito, de tintes demiúrgicos, como bastante a menudo sucede cuando la ciencia deja de servir al hombre y obliga a éste a que la sirva a ella, no es sino alterar la mismísima naturaleza, encontrándose entonces un conato de rebelión parecido al que se establece en términos bíblicos en el **Génesis**, al no acatar Adán y Eva los dictados divinos en torno al árbol del Bien y del Mal. Aun a pesar de su incapacidad para dar por finalizado el experimento de reducción con un resultado óptimo, Browning muestra, con una perversión en verdad turbadora, a Marcel y Malita disfrutando como niños al ver aquel mundo diminuto que se mueve al compás de sus voliciones. Incluso Lavond, remiso en un principio a aceptar el experimento, en cuyos métodos ve un marchamo *contra natura*, acabará utilizándolo para reducir a su primera víctima, uno de sus ex-socios; y en alguna ocasión Browning lo mostrará junto a Malita, disfrutando ambos de sus *juguetes* y celebrando su facilidad para burlar a la policía. De cualquier manera, hacia el final, cuando la venganza se ha hecho extensible a sus tres ex-socios, Lavond pretende acabar con el laboratorio de Malita y le ofrece a ella irse con él, pero Malita, una tullida a quien afecta una enajenación similar a la de Marcel, su marido, se opone y muere al incendiarse el laboratorio y la tienda, luego de haber luchado con Lavond.

Rizando el rizo, el tema de la proporción y cuanto ella tiende a abolir los límites éticos de la existencia, no es un símil, a su manera, del propio juego establecido en el celuloide, donde se rompen las fronteras de lo real, simplemente porque se mira con una perspectiva que propicia el juego. Con el cine se utilizan representaciones de *lo humano* con un valor diferente a *lo humano* en realidad. Los personajes del cinematógrafo son, al igual que los *muñecos infernales* de Marcel y Lavond, seres sin voluntad, a expensas de los dictados del director o del guionista.

Muñecos infernales, a diferencia de muchas otras películas de género fantástico, apenas hace hincapié en la sombra o en la oscuridad, que parece relegada a las primeras secuencias. Tampoco su tono es marcadamente fantástico, porque hay una continua oscilación entre el tema de la venganza, más cercano al cine de suspense, las continuas visitas de Lavond disfrazado de *madame Mandelip* a su hija en la lavandería, de marcado carácter melodramático, eso por no hablar de las relaciones de Lorraine (Maureen O'Sullivan), la hija de Lavond, y Toto (Frank Lawton), que establecen intersticios de cine sentimental, *rosa*, en el tono general de la película. Aun así, *el todo* funciona con mucha coherencia, pues siempre se establecen vínculos de unión entre los diferentes segmentos y ninguno llega a tener un carácter definido. En las conversaciones de Lorraine y Toto hay siempre una amargura explícita por parte de la joven, que cree a su padre un criminal. También cuando Lavond se disfraza para visitar a su hija se le adivina a él cierta impotencia por no poder defenderse aun si es inocente. Esa ambigüedad que subyace durante toda la historia tiene su colofón al restituirse el buen nombre de Lavond, cuando el último de sus ex-socios, temeroso de no poder evitar la venganza que ahora pesa sobre él, confiesa su impostura y, empero, Lavond ha de fingir estar muerto incluso ante su propia hija, porque sus años del lado de lo oscuro, en la cárcel, han desvelado un rasgo de la invisibilidad humana, implícito en su rencor vengativo, y sabe que de algún modo ese desvelamiento es ya irreversible y nunca podrá volver a recuperar su apariencia anterior, al menos ante los demás.

La película, por tanto, pese a no prodigar las escenas nocturnas, tiene un eco sombrío a lo largo de todo el metraje, mayormente porque algunos personajes, como Lavond, mantienen una distancia humana insalvable, tan alejada que les hace perder las proporciones del género humano. Eso explica la reducción del primero de los ex-socios de Lavond de quien éste se venga o la observación que en una escena, desde lo alto de la Torre Eiffel, hace Toto sobre la ridícula perspectiva que desde allí se tiene del mundo. Browning establece por medio del tamaño de sus *muñecos infernales* la idea de un ser demiúrgico capaz de controlar las voluntades de los hombres y utilizarlos para matar a otros que todavía no han sido reducidos a su verdadera dimensión. Y no conviene olvidar cómo bastantes escenas entre Lorraine y Toto tienen lugar en lo alto de la Torre Eiffel, dando a entender que el amor es un punto de vista desde el cual el mundo parece ridículamente minúsculo e insignificante. Son, en realidad, dos polos opuestos los que propician esta superioridad o gigantismo: por un lado está la ira del justo, que le convierte en un ser monstruoso, imparabile hasta no lograr

consumar su venganza, y por otro está el amor. Amor y odio como los dos polos que apartan al hombre de un mundo donde todo amenaza con degradar a uno y convertirlo en aquello que lucha por no ser. Por desgracia para Lavond, trasladarse de un polo a otro es imposible. El odio es un pacto temporal con la luz, mientras que el amor es la propia luz; hay un momento, breve, en el cual ambos polos pueden coexistir, pero enseguida ese vínculo se deshace y cada cual debe seguir su propio camino.

A su manera, **Muñecos infernales** narra ese instante *epifánico* en el cual la luz y la sombra se vuelven coalescentes, impidiendo establecer el valor real de los actos, porque las dicotomías quedan abolidas en favor de un orden taxonómico único, ajeno a consideraciones morales de ningún tipo. La perversión científica de Marcel, en realidad basada en un planteamiento que excede las posibilidades humanas, acaba sirviéndole a Lavond para llevar a cabo su venganza, prácticamente sin derramamientos de sangre, sirviéndose de las aberraciones que promueven la existencia, en este caso como resultado del afán de la ciencia por querer llegar siempre demasiado lejos. Cuando la venganza ha sido consumada, Lavond entiende la necesidad de desaparecer de un mundo que le ha alterado, le ha transformado en una bestia y ahora no tiene sitio para él, si bien no por ello se despreocupa de Malita y el laboratorio, que tampoco deben continuar existiendo. Que Browning impida a Lavond reintegrarse a la sociedad es la señal que emparenta al personaje con los rasgos de otros personajes que el director fue presentando a lo largo de su carrera. De nuevo, su camino de regreso hacia la noche es el límite mismo de la imagen cinematográfica, pues el suyo, el del cinematógrafo, es el mundo de la luz, aunque de vez en cuando pacten con él las sombras y durante un segundo una fracción de lo realmente invisible aparezca ante el espectador, para recordarle que hay otros mundos y están dentro de éste. A no ser que se mantengan incólumes las fronteras, se corre el riesgo de que algún día la luz ya no ahuyente la noche, o, como dice de Browning, la imagen se poseione de lo invisible y nadie pueda fingir entonces tener otra cara de la que realmente tiene. Respetando los pactos con la sombra, la luz seguirá hiriendo los ojos de cuantos ven y les permitirá vivir sin descubrirse en el rostro de los demás. Ése es el trato.

