

Objetos, Cuerpos, silencios. // Yo también Amaría A esa mujer.

■ diálogo epistolar sobre "LES RENDEZ-VOUS D'ANNA"

————— José Luis Téllez —————

————— Jesús G. Requena —————

— El arranque de *Les rendez-vous d'Anna* es la imagen de una estación de tren, un paraje abierto y vacío que, paulatinamente, se puebla y despuebla de máquinas y seres, el postrero de los cuales es la propia Anna. Los espacios y su tratamiento marcan así, desde el inicio, el discurso de esta insólita pieza y, por ellos, en mi opinión, debe comenzar nuestro análisis. Así, yo aventuraría que tales espacios pertenecen a tres diferentes tipos: *dinámicos*, en los que se inscribe un movimiento o que son en sí mismos móviles (trenes, corredores, taxis, automóviles); *estáticos*, que permanecen quietos o son receptáculos de reposo, y otros, a los que podríamos denominar *transitivos*, que, aún siendo de suyo estáticos, como el dormitorio del hotel, se muestran penetrados de toda suerte de itinerarios que recíprocamente se desarticulan: encontrar (y no poder devolver) una corbata; pedir (y anular) una conferencia; abrir (y cerrar) una ventana o un armario, arrojarse sobre (y alzarse de) una cama... Cierta espacio final constituye una suerte de aglutinación: la morada de Anna, el más inhóspito e impersonal de todos los anteriores, lugar de soledad y de pérdida. El tratamiento de estos espacios se



disloca y vulnera a cada paso de la diégesis: movimientos en zonas de reposo, remansos y detenciones en lugares de tránsito, desplazamientos incesantes con respecto a las funciones teóricamente albergadas. Finalmente, una confluencia: la casa de la protagonista. Espacios móviles: pasillos y cocinas; espacios estáticos: el dormitorio. Pareciera asistirse a un acoplamiento: Anna se acuesta al fin. Pero entonces, la presencia de una memoria ajena —el dictáfono— trastorna el equilibrio de esa sala y ese plano fijo trastrueca el sentido de ese reposo último sobre la cama del dormitorio y el largo itinerario que, a través de la protagonista, nos condujo hasta ella para, con la irrupción de los mensajes depositados en el contestador, dar paso a un fuera de campo anterior que, agazapado, conmoverá definitivamente tan provisional equilibrio.



— Puede ser cierto. Sin duda proponen tus palabras una ordenación formal de espacios cuya proyección sobre el film pudiera resultar productiva. Ahora bien, sostengo — y no es del todo contradictorio— que todos los espacios en el film, aun siendo diferentes, son iguales. Todos son estáticos, aunque simulen moverse o, por mejor decir, la cámara opta por representarlos inmóviles. Espacios diferentes por su signo de uso (dormitorios, calles, hoteles, trenes...) o por su ubicación geográfica (y el relato da constantemente nombres propios). Mas su signo de uso —al que sin duda aludes— desaparece en la representación: en el film son tan sólo lugares de paso, y aquí yace el relato, reducido a una esencia que carece de densidad: el tránsito. Pero lugares de paso hacia ningún sitio, y aquí la esencia sin densidad del relato, desnuda, amenaza con su disolución. Lugares donde gente habla y formula constantes demandas de amor que un protagonista (reducido, como el relato, a su más desnuda esencia al serle arrebatadas todas sus alharacas: el discurso) oye sin escuchar, ve sin mirar. Un protagonista —de lo que debiera ser un relato melodramático a través de tiempos y lugares— cuyo rostro no señala la huella melodramática de nada, al par que exhibe, abstractamente, la marca de todo; por ello, la historia no puede ya ser relato: la angustia de estos viajes por espacios y situaciones reside en que no conducen a parte alguna. Por ello — y es aquí donde pretendía llegar— los espacios son todos estáticos. En verdad, no hubiera yo empezado hablando de espacios sino de planos, de encuadres. Encuadres que no sólo son estáticos — la cámara se mueve en paralelo, congelando el movimiento del actor—, sino, ante todo, obsesivamente simétricos: compulsivamente. Sería éste el único lugar donde, en la escritura del film, se inscribiera el gesto de una pasión. Y se sabe de antiguo que la composición simétrica es la más monótona, demasiado obscenamente monótona: por ello la abandonaron tan pronto los clásicos renacentistas y, también por ello, la afirmaron tan pronto los manieristas.

— Con justicia señalaste el aspecto no opuesto, sino complementario de las consideraciones — bien atinadas, por cierto— que frente a las mías has establecido. No me quedaría, pues, sino la aquiescencia a tu discurso, no sin una leve matización, implícita quizá en tus mismas palabras: cuando yo hablaba de espacios estáticos y dinámicos no me refería a sus materializaciones cinematográficas, sino a los lugares referenciales de la filmación. Así, y por poner un ejemplo, un corredor o pasillo es una hendidura funcionalmente dinámica, concebida para el movimiento, la razón de cuya existencia arquitectónica es la conexión entre un espacio y otro, que se conciben como habitáculos de determinadas actividades. En este film, ese carácter aparece frecuentemente discutido e incluso subvertido; por seguir con aquel mismo ejemplo, el pasillo del tren —lugar dinámico por excelencia, hilo distribuidor de los compartimentos— es precisamente el paisaje elegido por el emigrante para comunicar a Anna su esperanza ilusoria; el espacio del movimiento, inscrito sobre ese otro espacio móvil que es el propio cuerpo del ferrocarril, se utiliza como depositario de una confianza en la que —quizá por su misma insistente afirmación— la confianza en su realidad posible aparece ya como herida de una emblemática muerte. Y es, por otra parte, evidente que, dentro de esa metáfora general de la existencia que el tren de por sí constituye, ningún lugar permite ese contacto fugaz entre extraños —fatalmente condenado al fracaso, marcado desde su inicio por el hierro mismo de lo efímero— como el corredor o la plataforma del vagón, único punto donde el apresuramiento de los viandantes extraños en busca de un lugar, los torna definitivamente ajenos a esa relación que habrá de deshacerse apenas anudada, pues yo voy a París y usted a Bruselas.

—Cierto. Tornemos por ello a los encuadres. Pues siendo éste un relato que se vuelve inmóvil a cada uno de sus momentos, en el que es imposible la clasificación en núcleos y catálisis, pues todo en él se resuelve en transitividad, se fragmenta fatalmente en unidades intercambiables: las escenas, los planos. Y siendo tal, digo, el grado de fragmentación, podemos afirmar que en cada plano —siempre estático y simétrico, situando minuciosamente en el centro al actor— se encuentra el modelo reducido del film. Así, hablamos, por ejemplo, del viaje en tren, de esos planos subjetivos del protagonista (que carece totalmente del

discurso, constituyéndose de tal modo en mudo sujeto de la enunciación) que nos ofrecen desoladas imágenes de un paisaje urbano, árido y nocturno. El máximo de la monotonía, que conduce al máximo vacío de sentido, se encuentra en esa larga panorámica que nos muestra las estaciones subterráneas de Bruselas. Hay aquí un discurso político, quizá el único posible hoy, establecido a través de ese viaje hacia ningún lugar por el asolado corazón de Europa. Y ese viajero, protagonista mudo, puede ser una izquierda que ha perdido la palabra, que vio cómo se aniquilaban sus postreros discursos. ¿Acaso no poseen esas imágenes urbanas la inhabitable y gélida crispación de un campo de exterminio?



—Así es, sin duda. Y esa izquierda imposible, castrada por la historia, se resuelve en figura femenina que sólo relatará su avatar biográfico ante el signo materno. No hará falta contemplar a su amante italiana para saber que posee la misma boca copiosa de Lea Massari: esos labios que, tras la confesión de la relación lésbica, habrán de aseverar un cómplice silencio frente al padre ausente. Mutismo de oprimidos, de deseo impotente, de pasión sin espacio ni tiempo en que albergarse. Yo también amaría a esa mujer, pues los amores hoy son todos imposibles o, más bien, devastados por un indefinido aplazamiento.

—Y es así como, y pese a todo, se esboza un frágil y romántico gesto de esperanza. Gesto elidido, sin cabida en el plano, diseñado tan sólo en el fuera de campo —el de la resistencia, el de la afirmación testimonial— que se presenta envuelto, amortiguado, por las otras, muchas, voces del dictáfono. Frente a ellas, ésta es, la única voz que no demanda, sino ofrece un amor. Oferta de algo que aguarda en el más allá del texto, anclado en su horizonte. Pues la protagonista queda ahí, yacente sobre el lecho, metáfora de muerte, pero actitud quizá previa al erguirse. Así el film, lejos de cerrarse tan sólo en gesto fatalista, realiza su inscripción definitiva en la historia poniendo en escena *el presente* como espacio de un tiempo al que sólo el futuro —si existe— podrá otorgar sentido.



—Y esto es doblemente cierto: pues la relación amorosa —como el goce de la propia película— solamente podrá consumarse fuera del texto mismo; desde un exterior que es una presencia de realidad tan sólo referencial o inserta en un dudoso verbalismo. Como la fruición cinematográfica, la pulsión amorosa gratificada ha desaparecido del plano, hacia un tiempo y un lugar del pasado o del futuro, pero jamás inserta en ese perpetuo presente que, irreductible, señala el tiempo filmico. Por eso, no es casual que el único contacto al parecer gozoso sea precisamente una relación lésbica que ocupará un lugar negado por la cámara. Como el espectador, esa mujer amante será un fuera de campo, y en el hecho de que el cuerpo dispensador del goce se encuentre en un espacio *off* debido a su cualidad de mujer, radica el verdadero feminismo del film: no en estar protagonizado por una hembra y dirigido por otra, como asegura por ahí tanto corrillo de pisaverdes.

—... (*off*).

—... (*off*).

—Atendamos a esa galería de personajes: me hablabas del alemán...

— Personaje, sin duda, el más patético que yo haya visto en cine: esposo abandonado, que renuncia a luchar al ver a su mujer enajenada en una pasión culpable, al mirar su mirada deseante de otro, árabe por más señas. Y hete que, lo único que le queda, ese amigo de imposible identificación política con el que sublima un amor no confesado a través de la música de **Don Giovanni** ha sido ya expulsado de Alemania, pues es considerado peligroso extremista (¿será un rojo o un nazi?)... Por ello, cuando Anna se encuentre con su amante en París y la radio del automóvil transmita la obertura de aquella misma ópera, sabremos de antemano que también este encuentro se halla bajo el signo del fracaso, de la consumación indefinidamente dilatada, aunque Anna entone una canción ante un televisor opaco...

— Es lástima, por cierto, que ese televisor haya entrado en campo demasiado pronto; es una imagen ya gastada en el cine moderno, que sólo se vuelve *exacta* (el término es de Barthes) cuando se confronta con la canción que aludes.

— Canción que participa, a mi entender, de un triple carácter o, por mejor decir, que desvela en su ternaria identidad las varias facetas de toda musical dedicatoria: se trata de una *nana* (el hombre está en el lecho, desnudo como un niño), también de una *elegía* (la letra glosa el suicidio de dos amantes) y, por ende, de un *vals*, la Danza de la Muerte (el hombre enfermará de forma súbita no bien acabe el canto). Esa música, el texto, resume acerbamente ese itinerario de Todos para encontrar a Nadie, esa cita imposible, precisamente porque todos asistirán puntualmente a ella. Esa muerte incesante que es la vida.

— Por eso el protagonista es una mujer; por eso es de mujer el cuerpo del actor.

— Y junto al alemán, ese otro personaje simétrico, complementario...

— Un personaje que ha actuado, luchado —o, al menos, ha ejercido los gestos de la lucha— antes, en el pasado, también fuera del cuadro: incluso ha atravesado multitud de países... Dos personajes que tuvieron creencias con las que alimentaron discursos y que, en ese presente detenido del film, sólo poseen ya la agonía de un texto: figuras postrimeras. Dos trayectos y, también, dos relatos: uno lo es en el tiempo (en la historia: Alemania); el otro, en el espacio (Europa, Sudamérica...). Cita, pues, de dos grandes géneros narrativos: el histórico y el de aventuras. Dos trayectos cerrados que conducen —que han conducido ya— al silencio y a la soledad. Por esto, Sartre dijo que la izquierda había muerto. Lo nuevo necesita de otros trayectos, de otros relatos. Pocas películas claman como ésta por infundir sentido al sinsentido del presente, y es así como el texto expresa su voluntad de inscripción combativa en la historia; qué lejos está esta cinta de los films sacramentales de la izquierda oficiosa. Aquí, el sujeto de la enunciación se encarna en el sujeto del enunciado —ya hemos hablado de algunos planos subjetivos que lo proclaman— para redactar así su silencio ■



Objetos, cuerpos, silencios (Les rendez-vous d'Anna, Chantal Akerman, 1978), en *Contracampo*, n. 20, Marzo, 1981.

www.gonzalezrequena.com