

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Vivir la muerte

Autor/es:
Rodríguez, Hilario J.

Citar como:
Rodríguez, HJ. (1998). Vivir la muerte. Banda aparte. (12):42-45.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42285>

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:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Vivir la muerte

Autor/es:
Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42285>

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:



VIVIR LA MUERTE

(CADA VER ES,
ÁNGEL GARCÍA DEL VAL, 1983)

HILARIO J. RODRÍGUEZ



La imagen, como punto referencial de la vida, y en relación a la muerte, tiene un límite obvio hasta donde puede llegar. Al fin y al cabo, nadie ha trazado, por lo menos congruentemente, el itinerario de ese viaje todavía desconocido, el tránsito hacia el otro lado, cruzar la laguna de Éstige; es decir, nadie ha sido capaz de ir allí con billete de vuelta para contarlo, y aún en el supuesto de que así fuere, de que, por alguna taumaturgia inefable, hubiera regresado, a buen seguro no lo habría hecho provisto de un recordatorio magnético o en celuloide. Sin embargo, quizá lo anterior es baladí si se tiene en cuenta que lo verdaderamente importante al considerar la muerte no es la idea de hablar sobre algo cercenado, escindido o aparte, en absoluto; antes al contrario, acerca de la muerte lo realmente misterioso es su capacidad para habitar, cuando poco de forma temporal, el mismo condominio de la vida, confundirse con ella o, si no se acepta lo anterior, impostársele a veces, creando zonas donde es difícil distinguir entre una cosa y otra.



La muerte yace agazapada a la vuelta de toda esquina, ahí, aquí, en este folio en blanco, acaso en esta palabra o puede incluso que se halle atrás, en un instante pasado, en una palabra pronunciada o en un monótono gesto sacado de la mirada de gestos que pueblan el paso del tiempo. Fue Georz Simmel quien



dijo, no sin cierta razón, que la muerte es la única certeza que despunta en la lejanía, en el horizonte, construido con el trazo de una recta glacial e inaprensible, sólo perturbado por un punto de colisión que interrumpe la tensa oquedad del infinito.

La pantalla del cinematógrafo suele presentar una imagen peregrina de la muerte, cuyo marchamo venía dado por su constante beligerancia con la vida. De alguna manera, a la muerte se la ha vestido frecuentemente con idénticos atributos que a la vida, creando entre ambas una dicotomía *ad hoc*: el bien y el mal, lo bello y lo siniestro, etc, etc. Como todo aquello que la vida no entiende, a la muerte se la ha transformado en concepto, con lo cual, como le sucede al resto de los conceptos, puede ser refutada, vencida, aplastada o vejada, por una fuerza antagónica. *Cada ver ves* (Ángel García del Val, 1983), no obstante, es un nuevo tipo de acercamiento a la muerte, más tendente a lo contemplativo por encima de lo argumental o lo sémico. Para ello, Ángel García del Val, su director, renunció en su día a un plan previo, cambiando, de hecho, su idea inicial sobre un trabajo acerca de los locos, para luego incluir ese tema dentro de un conjunto global que centra su atención en la figura de Juan M. Espada, un trabajador de un instituto anatómico forense. Aunque en la película se introducen partes narrativas, en su mayoría consideraciones o anécdotas de la vida del personaje central contadas por él mismo, lo verdaderamente significativo es el trabajo visual de la cámara, recogiendo, en una función integradora, restos de algo que luego confluyen para formar una imagen definitiva, en tanto imagen pura, sin aditamentos reflexivos, simbólicos o conceptuales acerca de la muerte.

Cada ver es está segmentada según un orden de acercamiento o de desvelamiento de una imagen agotada en sí, pero no por ello incapaz de trascenderse en los ojos del espectador, a quien se antepone para impedirle trasladar la muerte de contexto y transformarla entonces a gusto y capricho. Consecuentemente, los primeros acercamientos a los cadáveres, después de introducirse la cámara en el habitáculo de la muerte, son *flashes*, fogonazos perentorios, lo bastante cortos como para no permitir al ojo habitar todavía una noción clara en torno a aquello que se le presenta. Es una mirada diseccionada, muda, por ende, pues no habla desde lo genérico, lo reconocible, no habla desde el todo, sino desde sus partes desmembradas, rompiendo la congruencia de un ritmo sintáctico, oracional; la palabra aparece en su individualidad, para, más adelante, adecuarse a un mensaje que aún se guarda de materializarse,

no con el fin de componer a la sazón un significado sino para instituirse como materia de un significante que por separado no alcanza a tener la palabra.

Cuando el todo aparece de buenas a primeras, el ojo apenas ha de reconocer y trasladar al cerebro, donde la imagen, desaparecida, se trasciende al convertirse en significado y deja de ver: le impide al ojo, cegándolo, continuar su trabajo. Mientras que la parte, posibilidad inabarcable, frena el ímpetu de su traslado y fuerza al ojo a permanecer, ensimismado, en busca de una combinatoria que le haga saber a él, y no al intelecto, aquello que busca presentarse como materia y no como sustancia.

El ámbito, por supuesto, es el de la muerte. Con todo, no se trata para nada de un ámbito amenazante; ni siquiera los oscuros y ominosos pasillos y escaleras del instituto anatómico forense aportan la sensación de la amenaza, sino, en cualquier caso, la de lo desconocido. Las partes del trayecto están indicadas por medio de signos inconfundibles; luego la soledad no está impuesta, más bien asumida. Con las imágenes iniciales se presenta la materia visual disgregada, queriendo con ello recalcar una noción que un poco más adelante explicita la primera referencia que se hace a *The Birds* (*Los pájaros*, Alfred Hitchcock, 1963) para dejar patente un tipo de miedo creado a partir de la noción de alternancia a la hora de construir filmicamente, cuyo sentido se establece con un plano estático, donde Melanie Daniels (Tippi Hedren) no parece evolucionar ni percibirse de cuanto sucede a su alrededor, en concreto tras ella, y otro progresivo, donde sin cambiar de encuadre ni panoramizar a partir de un plano general se ve el incremento del número de pájaros que comienzan a llegar al patio del colegio en el cual espera Melanie. En el filme de Hitchcock el miedo se consigue sin potenciar la banda sonora, pues, como se sabe, para *Los pájaros* el director prescindió de ella; con sólo alternar planos cortos de dos, en este caso, niveles de lo que podría ser el mismo encuadre, se consigue un efecto desasosegador al no poder prever el espectador al integración ulterior de ambos niveles una vez se busque dar un postrer efecto de auténtico terror cuando la cámara se distancia y recoge en el mismo encuadre a Melanie y los pájaros, una imagen estática y otra en movimiento, todo ello dentro de un espacio muy próximo. Pero, como dice Juan M. Espada en *Cada ver es*, el miedo del cine es un miedo falso, un miedo construido, en el ejemplo de *Los pájaros* a base de suponer que el espacio pueda ser disgregado, al menos temporalmente.

Aún así, en la primera escena que se introduce del filme de Hitchcock, el miedo todavía no es pleno, más bien se trata de un preámbulo al mismo. Por su parte, *Cada ver es* utiliza ya en su inicio varios planos sueltos, sin ninguna suerte de lógica narrativa, ni entre ellos ni con relación al resto de la película, con locos, en su mayoría en primeros planos o planos medios. Esta salida de la cámara al ámbito de la vida no es un mero capricho, basado en la necesidad de dar cabida a ese material, en realidad el auténtico incoador del proyecto, dentro del producto final; el hincapié en la imagen de los locos se debe, precisamente, al intento de establecer un correlato del intento que después se desarrollará a lo largo de *Cada ver es*, cuando la cámara entre de un modo definitivo en el terreno de la muerte, dado que en la locura se tiene, por decirlo de alguna manera, un referente perfecto, idóneo, para crear una imagen pura, libre de los condicionamientos de la vida, ya sean éticos o morales, religiosos, políticos, nacionales, sociales o del tipo que sean. La locura es un hecho ajeno, en su medida, a la vida, libre, por ende, de pleite-

sías o intenciones subliminales, con lo cual la cámara se acerca a él con la actitud oportuna de búsqueda o captación, antes que con una actitud tergiversadora, manipuladora o transformadora. Consiguientemente, la muerte, luego abordada, no será el único significante puro, el único tema filmico puro, porque la locura también presenta las condiciones necesarias para frenar el ímpetu de la imagen y dejarla en su esqueleto, en sí misma, delante de un referente que ha de conformarse con captar, respetando su impenetrabilidad desde este lado de la vida. Hay entonces una vía de unión entre ese estado de postración vital, esto es, de alejamiento de las normas de la vida, de su propia intelección, en la locura y la muerte. De alguna forma, el espectador requerido para la muerte es aquél para quien los asuntos de la vida se han transformado en algo huero, aquél cuya presencia en la vida está desligada de cualquier contrato previo con la vida.

Remansar el decurso de la imagen, de la vida, suavizarlo y verlo libre de actos volitivos racionales, permite la entrada en el terreno donde se moverá *Cada ver es* a partir de ese momento. La locura instituye el caos, en sí mismo abolición de las barreras y las restricciones, estado perfecto en el que todo es posible y todo es aceptado por igual; la muerte libra a esa perfección anterior del caos y la devuelve al vértigo absoluto de lo estático.

Además, la locura sirve a modo de perfecto paisaje para justificar la huida, literalmente, que protagoniza Juan M. Espada al principio de la película, cuando se le ve corriendo por las calles, en un paroxismo incomprensible para quien no asocia lo anterior, la locura vital, con la necesidad de esconderse en el terreno de la muerte, en su paisaje.

"Quiero que llegue la muerte, pero por sí sola. Debe ser bonita. En la vida cada uno pensamos cosas distintas. En la muerte ya no hay cosas malas que hay en la vida", dice. "Le tengo miedo a la vida". Su existencia, a partir de la muerte de su esposa, ha sido un viaje hacia la soledad. "Me gusta estar solo (...) La vida en la soledad es agradable para algunas personas". Ese remanso, por supuesto, se lo debe, al menos en parte, a sus problemas con la visión: "no he leído nunca; he tenido la vista delicada (...) Yo hago las cosas sin ver". A sus ojos, la vida no es una cuestión descodificadora, sino contemplativa; su mirada, libre de esclavitud alguna, perdida en un simple ver, no habita el paroxismo de una realidad incesante, atropellada de signos y mensajes que aplastan el mínimo ápice de serenidad. En la inacción de la muerte no hay terror ni sombra de duda, no existen posibilidades infinitas; nada sobresale por encima de lo demás, la muerte lo unifica todo, lo transforma en un ente o



mónada, le quita el gesto a la vida y con él diviniza cuanto toca. Dios, en tanto concepto, es un ente ajeno a la vida, fluctuando sobre ésta, sin llegar nunca, empero, a tocarla; el dios que pise el mundo de los vivos será fagocitado por el vórtice sempiterno y frenético, tendrá que acudir a mil convocatorias y desaparecerá a la sazón, tragado por el ansia caníbal del hombre, que lleva esperándole demasiado tiempo.

Observando la iconografía cristiana, su tendencia a la divinización por medio de la figura del cadáver o del moribundo, es fácil entender que la muerte es la consecución de cierta idea de lo perfecto. Dentro del mundo del bodegón, el tema de la *vánitas* o las escenas venatorias, de caza, con presas muertas, tuvieron un florecimiento enorme a partir del siglo XIV, tomando el relevo de los iconos. Y más tarde, directa o indirectamente, el tema de la muerte estaría presente, amén de en las obras de bodegonistas como Meléndez, Claesz, Chardin, Oudry o



Soutine, en otro tipo de pintores más expansivos, como Rembrandt, con su *Lección de anatomía del doctor Deyman* o su *Cuarto de buey*, hasta Goya o incluso Francis Bacon en este siglo; aunque la lista podría ser inacabable. El arte ha intentado franquear una distancia artificial entre lo bello y lo siniestro, desde una postura de asunción de su incapacidad para lograr sus propósitos, pues a menudo aquello que se considera siniestro carece de posibilidades dialécticas, con lo cual la vida siempre lleva la voz cantante al axiomatizarlo de uno u otro modo. La muerte no puede calmar a la vida con palabras, y la vida, por desgracia, necesita oponentes a su altura, parlanchines, para no sentirse cohibida, incapacitada para incidir en los puntos flacos de sus contrarios a base de desdén.

¿Con qué arma puede oponerse la vida a un enemigo que ni siquiera la reconoce?

Sea como fuere, la propia descomposición del título de la película *Cadáveres* anuncia lo que es en última instancia una mirada, porque *Cada... ver... es* un ejercicio de muerte, un gesto irreparable, irrepetible, un conato de algo que, por carecer, carece hasta de eco, de posibilidad de reverberarse de una u otra manera. A diferencia de lo que solía hacer Federico Fellini en sus películas hacia el final de su carrera, devolviendo la acción narrativa a la maquinaria cinematográfica de la cual partía, Ángel García del Val introduce a veces en *Cada ver es* planos de alguien, posiblemente él mismo, fotografiando lo que se ve, dando cuenta de la perentoriedad de una muerte, de un paso que casi es fantasma en el momento de incrustarse en la retina, procedente de un presente histórico. Es harto improbable habitar la muerte desde la vida, pero la imagen consigue disociar un segundo y hacerlo eternidad por sí sólo, fuera de su contexto de infinito; en él no hay movimiento. De ahí el uso de una cámara fotográfica en lugar de una cámara de cine, puesto que con una imagen quedará recogido el material que cabría en miles.

A estas alturas, el mediador, Juan M. Espada, ya está integrado en el ámbito del encuadre de la muerte, eludiendo la combinatoria hitchcockiana, capaz de provocar desasosiego o aún miedo en el espectador. Una pregunta se hace pertinente: "¿Por qué la gente le tiene miedo a un ser muerto?". Se habla entonces de la dicotomía entre un perro y un hombre: el perro muerto da asco; el hombre, miedo. Eso es un misterio insoluble. Idéntico concepto con disímiles actitudes de respuesta. ¿Por qué? Vale de poco preguntarse al respecto y menos aún responder cualquier cosa; todo es factible y nada tiene sentido. *Cada ver es* parece indicar, como le sucede al personaje central, que la costumbre ayuda a no apartar la muerte por completo de la vida. Quien lo hace, la estigmatiza, se hiere a sí mismo, porque restringe su campo de acción.

Durante la vida todo está en un proceso incesante de muerte. Se construye sobre las cenizas y los escombros de lo destruido. Tápies decía que no sólo el excremento es una parte inservible del ser humano que sirve para crear vida, sino que también la muerte y su proceso de putrefacción conllevan el nacimiento de más vida, por mucho que sea de otro cariz. La banda sonora de Bernard Herrmann para *Vertigo* (*Vértigo*, *De entre los muertos*, Alfred Hitchcock, 1958) anuncia entonces que se utiliza la vida para crear una imagen de la muerte, como hace Scottie (James Stewart) con Judy Barton (Kim Novak) para a partir de ella conseguir un duplicado de Madeleine Elster (asimismo interpretada por Kim Novak). Lo importante es que la muerte, la que *Cada ver es* ha presentado, constituye un proceso en el cual la materia ha ido sufriendo una reconstrucción,

para mostrarse ante el espectador como algo nuevo, que no se impone simplemente al ojo, dándole en ese caso la consuetudinaria sensación de miedo o desasosiego.

"A un ser muerto si le piso le pido perdón, como a un vivo. Se lo digo al alma (...). El cadáver ve y oye. El alma está en todos sitios." Aposentada en los actos normales de la vida de Juan M. Espada, la muerte es una compañera suya. *"Yo conozco la soledad"*. Quizá su desinterés o retraimiento hacia los actos de la vida no sean otra cosa que el resultado de estar henchido, colmado con la compañía de la muerte. La muerte, además, permite la disociación, su aislamiento; es un todo, de ahí que nunca se tenga una materia visual completa. Se puede cortar un brazo, cercenar una pierna, el cráneo o seccionar el rostro de una persona para preservar parte de su belleza; en la parte, como en la totalidad, siempre queda algo ausente, intangible para el ojo que ve desde la vida. No obstante, en esa materia en proceso permanente de reconstrucción, de cercenamiento y putrefacción, llega un momento en que el entendimiento se aparta, capitula, y permite una mirada alejada de la angustia, liberada del miedo, una mirada misteriosa que llega de igual manera que llega el miedo inicial. Se acepta o no se acepta.

Nuevamente una escena de *Los pájaros*, esta vez anunciando el final de un peligro inexplicable, concluye el viaje a través de los cadáveres, que ha sido en verdad un viaje a través de la muerte. El miedo queda atrás. Los personajes pueden integrarse en el plano con los pájaros que un segundo antes les amenazaban. La imagen no está ahí para dar explicaciones en torno a sí; se la acepta o no, eso depende de cada uno. Ningún tipo de construcción puede yacer bajo la imagen, pues entonces sería una imagen falsa, una creación para entretener o crear de forma singular sensaciones determinadas en los espectadores. La vida no puede inmiscuirse (por completo desde luego no) en el marco de la imagen. Esas piernas cercenadas que se ven por encima del sótano donde Juan M. Espada trabaja con los cadáveres, son lo único recuperable de la vida en la imagen, es decir, una parte, un algo incompleto pero que sólo merced a su movimiento denota su idiosincrasia.

Tiene la vida una deuda insoslayable con la muerte: la imagen. Cada parpadeo es ya un anuncio. Cuando el ojo se cierra y sueña, la vida no opera, quizá un conato de la muerte, esa sensación de placidez que uno pierde al descubrir, nada más depegar los párpados a la mañana siguiente, que la vida todavía acecha.

Puede temerse al monstruo o a lo invisible, al infinito desde la limitación de la vida, al movimiento en torno al hombre, a la incapacidad para ver un rostro amigo en el otro, pero ningún miedo es más ilógico que aquél que se funda en la imagen de uno mismo en la muerte de los demás, pues ninguna certidumbre es más rotunda que la de convertirse en algún instante en uno de ellos. No se trata, por tanto, de convertir la imagen en una prolongación de la vida, sino de adecuar ésta a aquello que tiene delante de sus narices y se niega a ver.

Recordar a los místicos es ya una necesidad imperiosa, aunque sólo sea por dejar de hablar uno mismo durante un rato.

"Quien muere en vida no muere al morir", dice Jacob Böhme.

"Bienaventurados los que mantienen su hora de la muerte ante sus ojos y se disponen a morir cada día", dice el Maestro Eckhart.

¿Para qué más?



Fotos: ©Yo Carr