

Figuras de la cámara subjetiva

Por: Ana Gabriela Ribadeneira

Diciembre 2006

Un análisis del gran thriller (La muerte y la doncella) de Roman Polanski a través del uso de la fotografía y la cámara.



La cámara subjetiva se caracteriza por movimientos arbitrarios a través de los cuales la cámara se vuelve presencia, es decir se subjetiviza. El uso más común de este recurso es la subjetiva personaje que opera al suplantar el punto de vista físico o cavidad ocular de un personaje: “yo veo por tus ojos”; convirtiendo a la cámara en sujeto de la acción. *Death And The Maiden* (La muerte y la doncella) de Roman Polanski permite mencionar al menos 4 figuras más de la cámara subjetiva.

Un país de América Latina. Paulina Escobar, ex-militante encarcelada y torturada durante el régimen de dictadura, vive junto a su esposo Gerardo, también ex-militante y brillante abogado, en una aislada casa en la costa. En el contexto de post-dictadura, el doloroso recuerdo de los horrores padecidos están todavía presentes en su vida cotidiana. Una noche de tormenta, volviendo a casa se daña el auto de Gerardo. Con suerte es recogido por el Doctor Miranda. Paulina cree reconocer en este visitante a su torturador. Decidida a confrontarle y a vengarse, obliga a su marido a hacer las veces de abogado de la defensa.

Créditos iniciales sobre fondo negro, se escuchan instrumentos afinándose. Una pausa y el rumor se apaga. La primera imagen llega violentamente: plano cerrado de mano tocando violonchelo de manera enérgica; en seguida un plano más abierto reúne en un auditorio una porción del público y a un cuarteto de cuerdas

tocando la pieza de Schubert que da nombre a la película. La música emotiva y tensa marca el ritmo de sucesión de los planos. Plano cerrado de las manos de una pareja entrelazándose y cerrándose fuertemente; plano abierto de la pareja en medio del auditorio, el hombre (Gerardo) regresa a ver a su compañera (Paulina) quien tiene la mirada inquietamente aferrada al escenario; plano de los músicos tocando y sobre ellos el resto de los créditos de presentación.

En esta corta serie de planos la enunciación es neutra. Es desde la segunda escena, al abrirse una especie de paréntesis subjetivo invocado por la mirada intensa de Paulina, que la película pasa a otro registro enunciativo, suspendido en recuerdos impregnados de pulsiones de todo tipo: un mar embravecido revienta en las rocas de la orilla de un acantilado. Un paisaje rocoso desolado en una noche de tormenta. En el medio una casa aislada e iluminada, su luz cálida contrasta con el paisaje sombrío. La cámara emplazada al exterior deja ver por la ventana abierta a Paulina: va de una pieza a la otra (prepara la cena), mientras escucha las noticias en la radio. El uso de la cámara subjetiva comienza en este preciso momento cuando lentamente se acerca a Paulina en el lavadero de la cocina, ella sale de cuadro y se dirige al comedor. Entonces la cámara hace un fuerte travelling derecho siguiendo sus pasos, este movimiento pronunciado “subjetivisa” el plano volviéndolo una especie de pulsión maléfica al acecho de Paulina, “un tercer ojo”. Esta subjetiva indeterminada convierte a la cámara en una amenaza imprecisa, indefinible, terrorífica en un momento en que nada en concreto justifica este miedo.

Paulina prepara la mesa para dos, las noticias en la radio llaman su atención, en ese exacto momento la cámara animada por una fuerza desconocida irrumpe amenazante, penetra por la ventana del comedor y se detiene a pocos centímetros de Paulina. Tenemos acceso exclusivamente al plano de Paulina y el movimiento impulsivo de la cámara hace de la ausencia de contraplano una provocación que agita nuestros fantasmas, se crea entonces la amenaza del fuera de cuadro limitada únicamente por nuestra imaginación. Súbitamente un relámpago corta la electricidad y se interrumpe la emisión de radio que Paulina escuchaba con exagerada atención. La oscuridad y el silencio se instalan.

La presencia del “tercer ojo” no asignable, establece una triangulación que se mantendrá incluso con la llegada de Gerardo y del visitante inesperado. Triangulación entre los personajes y el espectador, donde la cámara ocupará siempre un espacio distinto al de los personajes, físicamente desplazado de sus puntos de vista. Es la subjetiva entre dos, construida a partir del juego entre plano y contra-plano en la que el espectador ve junto con el personaje pero sin encarnarlo. Es decir, inscribe al espectador entre los personajes y entre sus miradas. Esta asociación interpersonal con la que “vemos juntos que...”, será la figura enunciativa utilizada durante toda la película, reemplazada en momentos precisos por la subjetiva indeterminada.

Deliberadamente el espectador nunca encarnará a los personajes ni tampoco sus miradas se dirigirán directamente al espectador. El desplazamiento de puntos de vista afirman nuestra presencia como espectadores y nos posiciona en el rol del

jurado, durante el proceso improvisado contra Miranda. Paulina encuentra a Miranda culpable y lo condena a muerte, a menos que éste haga una confesión genuina de sus actos de tortura. Debemos discernir imperativamente su culpabilidad o inocencia a partir de la sucesión de pruebas que se nos presentan. El suspenso del film está justamente ligado a la imposibilidad de despejar la duda, subordinando nuestro “arbitraje” a imprevistas oscilaciones.

Conviene hacer un comentario sobre dos momentos en particular en los que la cámara no figura ni como subjetiva indeterminada ni como entre dos. En el primero la cámara asume el punto de vista de Paulina, figura subjetiva clásica. Paulina roba el carro, mira por el retrovisor y vemos a Miranda correr detrás. Es decir la subjetiva personaje es mediada por un dispositivo reflexivo. El segundo, tiene lugar cuando graban la confesión de Miranda. Durante este cambio de registro plástico, por primera y única vez en la película un personaje se dirige a nosotros (a través de la cámara de video) y nos fija la mirada, subjetiva dirigida al espectador, “te muestro que...”. Tenemos a la vez acceso a la visión exclusiva de Gerardo (quien mira por el visor de la cámara) y a la mirada fija de Miranda. Ambas variaciones de la estructura enunciativa nos son permitidas por la mediación de un dispositivo visual.

Escena final, de regreso al auditorio. El paréntesis se cierra y comprendemos que todo aquello que acabamos de ver fue apenas un recuerdo, un pensamiento invocado por la música. Casi olvidada, esta escena reaparece justo antes de los créditos finales y nos conmueve como lo haría un déjà-vu. En un movimiento todopoderoso la cámara gira y pasa sobre el público, la figura panóptico marcado nos dice “miren...” deteniéndose en la pareja: Paulina mira hacia arriba animando la cámara a emprender un travelling ascendente, en el palco está el Doctor Miranda con su mujer y su hijo, accionado por la mirada de los personajes, esta figura de la cámara subjetiva nos transporta placenteramente hacia una especie de purificación, en un movimiento ascendente, redentor. La mirada del doctor es sorprendida, se crea un ambiente obscuro, es casi un enamorado que contempla su objeto de deseo. Finalmente un travelling de retorno a la pareja, Gerardo tiene el rostro girado hacia el palco, retira la mirada para posarla distraído sobre el cuarteto de cuerdas, al lado de la cámara, cerrándose así la triangulación. Rehén de un punto de vista móvil y contradictorio, sujeto de acción, intermediario y observador, el espectador integra la triangulación hasta el final.

