

La escena que aguarda

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Universidad Complutense de Madrid

The scene that awaits

Abstract

In this paper we are going to tackle the singularity and the power of the great cinematographic close-up. We will argue its relationship with the primordial imago –and, hence, with the figure of the female face. Next, we will address the display of that presence –that of the primordial imago– in the fantasmatic scene that is found in many cinematographic stories. Lastly, we will analyse the act that this presence summons and the drive impulse that nests within it. This reflexion is projected historically through the concise analysis of the nuclear scenes of *Broken Blossoms* (1919, D.W. Griffith), Alfred Hitchcock's *The Birds*, (1963, Alfred Hitchcock), *Prometheus* (2012, Ridley Scott)), *The Good Star* (1997, Ricardo Franco), *The Searchers* (1956, John Ford) and *Casablanca* (1942, Michael Curtiz). It can be recognised how the opposite to the impulse to violence is conducted in the classical and postclassical cinema. Finally, and in the light of such analysis, we propose an explanation of the plethora of the meaning that characterises the hero's act in the classical story: that is due to the hero's capacity to put a stop and therefore contain the scene that could have been unleashed in its absence –this is, the violent and disintegratory scene that, contrarily to the classical story, reigns in the postclassical spectacle.

Key words: Close-up. Primordial Imago. Classical cinema. Postclassical cinema. Psychoanalysis.

Resumen

En este trabajo se aborda la singularidad y el poder del gran primer plano cinematográfico. Se argumenta su relación con la imago primordial –y, por ende, con la figura del rostro femenino. A continuación, se aborda el despliegue de esa presencia –la de la imago primordial– en la escena fantasmática que se encuentra en el núcleo de tantos relatos cinematográficos y se analiza el acto al que ésta convoca y la violencia pulsional que en él anida. Esta reflexión se proyecta históricamente a través de análisis sucintos de las escenas nucleares de *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919, D.W. Griffith), *Los pájaros* (Alfred Hitchcock's *The Birds*, 1963, Alfred Hitchcock), *Prometheus* (2012, Ridley Scott), *La buena estrella* (1997, Ricardo Franco), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956, John Ford) y *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), reconociéndose el modo opuesto de gestión de esa violencia pulsional en el cine clásico y en el cine postclásico. Finalmente, y a la luz de tales análisis, se propone una explicación de la plétora de sentido que caracteriza al acto del héroe en el relato clásico: ella se debería a su capacidad de poner freno y así contener la escena que podría haberse desencadenado en su ausencia –esa escena, violenta y desintegradora que, por el contrario, reina en el espectáculo postclásico.

Palabras clave: Primer plano. Imago Primordial. Cine clásico. Cine postclásico. Psicoanálisis.

El acto del héroe clásico

Si se trata de preguntarse por lo que el cine es, ¿por qué no comenzar preguntándonos por lo que es –ha sido– en nuestro ser más íntimo?

Y bien, el cine es muchas cosas, pero, allí donde se ha cruzado con nuestra educación sentimental, el cine ha sido, antes que nada, relato.



Ilsa: *You're saying this to make me go.*



Rick: *I'm saying it because it's true.*



Rick: *Inside we both know you belong with Victor.*



Rick: *You're part of his work, the thing that keeps him going. If that plane leaves and you're not with him, you'll regret it.*



Rick: *Maybe not today, not tomorrow, but soon. For the rest of your life.*



Ilsa: *But what about us?*



Rick: *We'll always have Paris. We didn't have. We'd lost it until you came to Casablanca.*



Rick: *We got it back last night.*



Ilsa: *When I said I would never leave you.*



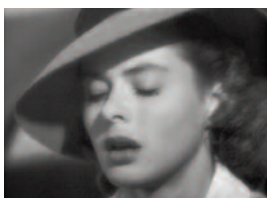
Rick: *And you never will.*



Rick: *I've got a job to do too. Where I go, you can't follow. What I have to do, you can't be part of.*



Rick: *Ilsa, I'm no good at being noble. But it doesn't take much to see that the problems of three people don't amount to a hill of beans in this crazy world. Someday you'll understand that.*



Rick: *Here's looking at you, kid.*



¿A qué se debe, qué es lo que produce esa plétora de sentido que caracteriza al acto del héroe clásico?

Me refiero a ese sentimiento que experimentamos de que su acto, cuando finalmente llega, es, verdaderamente –y, muchas veces, contra toda verosimilitud– el acto realmente necesario, denso de sentido, cuya emergencia da, al relato en el que tiene lugar, su motivo central y, a la vez, el punto de partida de su justa conclusión.

Y bien, esa es la pregunta que les propongo. Intentaré responder a ella dando el rodeo necesario, que pasa por el asunto nombrado en el título de esta conferencia: *la escena que aguarda*.

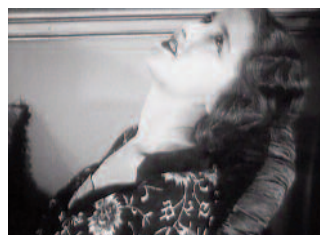
El primer plano y la Imago Primordial

Y a la hora de ocuparnos de la escena que aguarda, es necesario comenzar prestando atención al extraordinario poder del primer plano cinematográfico.

De hecho, el cinematógrafo solo salió de la feria, sólo se convirtió en eso que nosotros llamamos cine, cuando llegó el primer plano.

La pregunta es: ¿de dónde procede su poder?

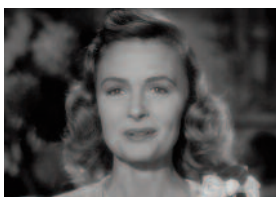




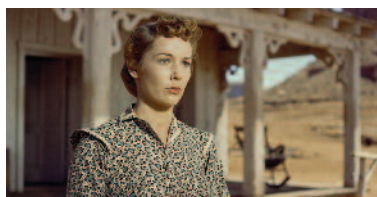
Quizás se estén preguntando ustedes ahora por qué sólo les presento primeros planos de mujeres.



Por qué no introduzco –dando gusto a las convenciones ideológicas de nuestro presente–, el ya casi preceptivo cincuenta por ciento de primeros planos de hombres.



Pero es que pienso que el motivo debería estar entrándoles por los ojos.



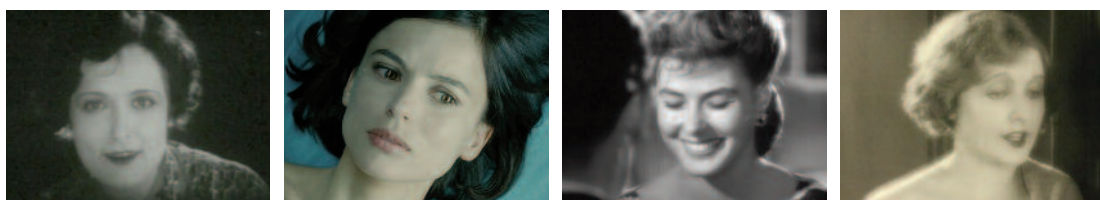
Y es que el poder del primer plano –y me refiero a ese gran primer plano en el que un rostro bello y brillante invade la pantalla de nuestra percepción tapando todo fondo,



incluso volviendo imperceptibles los marcos mismos del encuadre—procede de su capacidad de suscitar la primera imago.



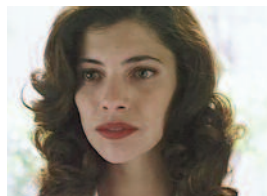
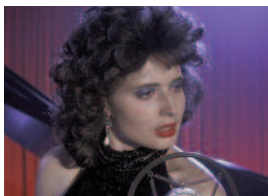
Digo la primera, absolutamente: aquella que, para el bebé —fuera niño o niña—



reunió todas las fuentes de la satisfacción y el placer a la vez que las asoció con el rostro de su madre.



Y una imago que, además, el bebé no podía entonces disociar de sí mismo, sencillamente porque su yo se había configurado por identificación en ella, que fue, precisamente,



la primera imago cuya presencia contuvo el caos que experimentaba en su ausencia.



Tal es el poder cautivador del primer plano;

podríamos decir que moviliza –con todo el poder de lo imaginario– nuestro deseo.

Pero creo que decir eso es decir demasiado poco: pues desencadena –de manera inmediata, por nada mediada– la pulsión que, en el origen, se vio absorbida y saciada, siquiera puntualmente, por la imago primordial.

Escena, acto

Ahora bien, ¿y luego? ¿Qué hacer con eso?

Quiero decir: ¿qué hacer con esa pulsión desencadenada? ¿Qué sucede con ella en ese arte temporal, durativo, que es el cine?

Pues bien, sucede que se anuncia una escena.

Una escena que no comienza de inmediato, pero que, precisamente, es anunciada como la escena que va a comenzar; como una que, llegado cierto momento, se abrirá a nuestra mirada.

¿Y acaso ustedes no cuentan con ello?

¿Se han detenido alguna vez a pensar por qué eligen las películas que deciden ver? ¿Es que no lo hacen porque intuyen que esas películas llegarán a ofrecerles las escenas que ansían ver?

Nada lo prueba mejor que la existencia misma de ese peculiar género cinematográfico que es el tráiler –demasiado poco estudiado por falta de una guía teórica como la que ahora les propongo. Pues el tráiler contiene precisamente eso: el esbozo de la escena que esperan ustedes, que desean ver y que se promete presente en el nuevo film que se les ofrece.

Y más allá de ello: cuando ustedes siguen atentamente, a lo largo de los años, a cierto gran cineasta, ¿no lo hacen también por eso? Porque saben que persigue una escena que, siendo la suya, la del cineasta, podría ser también la de ustedes mismos.

Lo saben porque han podido constatar a lo largo de su filmografía –no, desde luego, sin inevitables retrocesos–, cómo avanza en su conformación, cómo logra alumbrar con mayor nitidez esa escena que está en el centro de su angustia y que por eso necesita afrontar logrando, precisamente, darle forma.

Les decía: se anuncia una escena, y no cualquiera, sino una en la que algo en nosotros que no es nuestra consciencia –nuestro inconsciente, entonces– reconoce como lo que empuja desde nuestro mismo interior.

Es decir, en suma: una escena fantasmática.

Y, por que es tal, posee su fantasma, que no es otro que la Imago Primordial, pero esta vez localizada como el objeto de un acto.

El acto mismo que la escena, en su desenvolvimiento temporal, sugiere tanto como demora.

Y bien, si nada lo contiene, finalmente el acto se realiza y la imago arde.

¿Quieren un ejemplo?

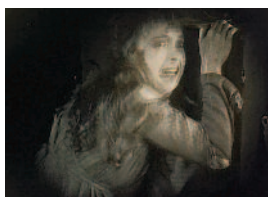
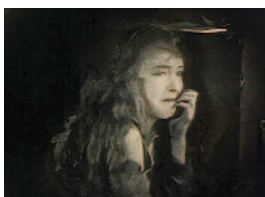
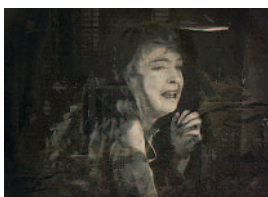
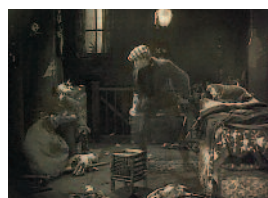
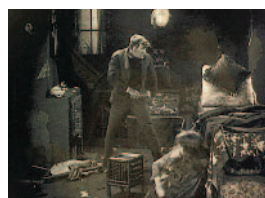
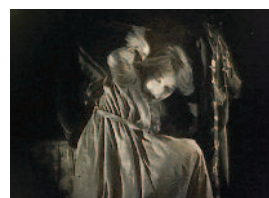
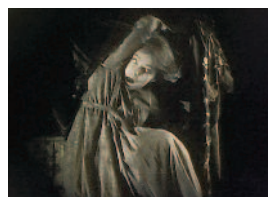
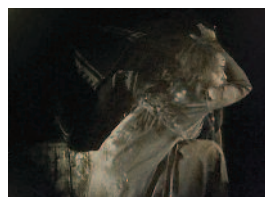
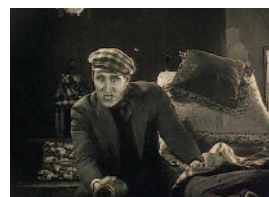
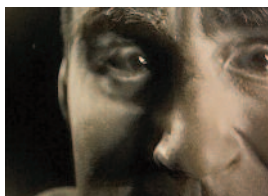
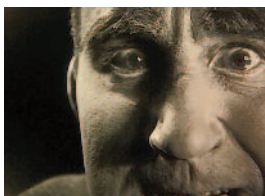
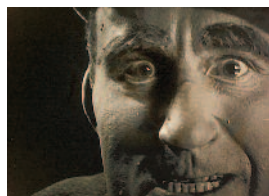
Lirios rotos

Cuando la escena comienza, ese gigantesco rostro cautivante que llena la pantalla comienza a estremecerse.





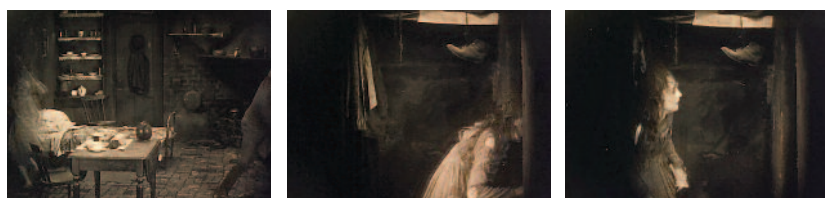
Nos es dado ver en él cómo aflora su angustia.



Cómo se aproxima al paroxismo.



Y constatamos, a la vez, cómo la escena se demora, para así mejor prolongarse, ahondarse e intensificarse.



A la vez que anuncia el cierre de sus confines.





Puede haber también, en ella, un hombre bueno del que se sabe que quiere ayudarla, pero del que se sabe también, porque es conocida su debilidad, que llegará demasiado tarde.



Y porque no llega a tiempo, ya no hay otro eje de acción que el eje mismo de cámara, es decir, el que confronta a la mujer cuyo rostro ha rememorado la imago primordial, con la cámara del cineasta que busca arrancarle un extremo suplementario de temblor y gemido:



Y así, en un nuevo raccord sobre el eje de cámara, alcanza el paroxismo:



Y llega, con él, el incendio.

De modo que las llamas de la imago primordial emergen en el punto de llegada de la escena.

No hay duda de que es algo del orden del goce –por más que sea éste un goce escorado hacia lo siniestro– lo que emerge en el rostro de la mujer.

Ahora bien, ¿cómo se ha desencadenado?

Hasta aquí nos hemos detenido en lo que en la imagen cinematográfica está del lado de lo imaginario, es decir, del lado de los poderes de sus imágenes para interpelar al deseo del espectador. Debemos atender ahora, en cambio, a lo que hay en ella de huella real que ha quedado depositada en la quemadura que anida en el celuloide cinematográfico. Pues son las huellas de la mujer real que en un momento dado del tiempo estuvo ante la cámara, las que ahora contemplamos.

Les llamo la atención sobre una historia del cine que todavía no ha sido escrita: la que versa sobre la relación entre el cineasta y la actriz, en la que las turbulencias del deseo se despliegan entre esas dos imágenes extremas que retornan una y otra vez:



Pues es el cineasta, y su cámara, el que desencadena y arranca las huellas de ese goce.



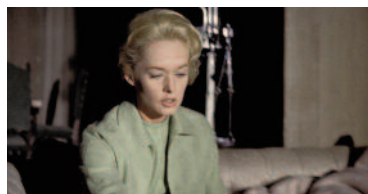
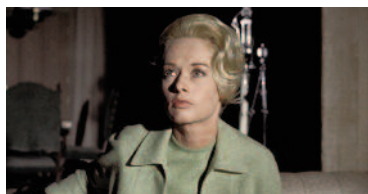
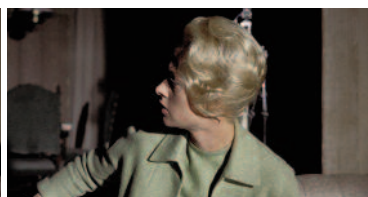
Los pájaros

Vean un segundo ejemplo que, por lo demás, todos conocen, aunque seguramente nunca lo han pensado desde este punto de vista:

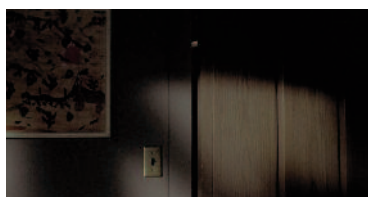
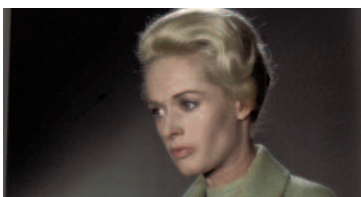
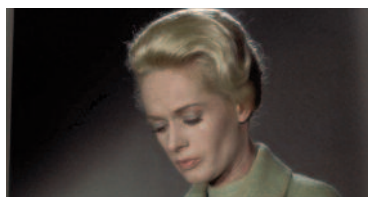


Mitch?

También hay aquí un hombre bueno pero frágil –tan frágil que está dormido y por eso, cuando la escena se desencadene, tardará demasiado en llegar.

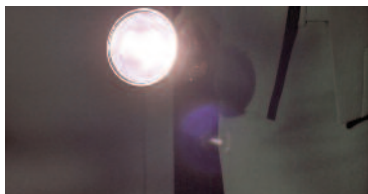
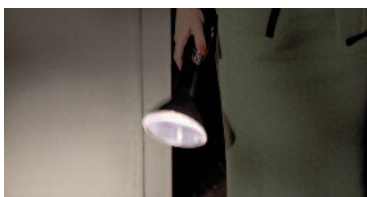
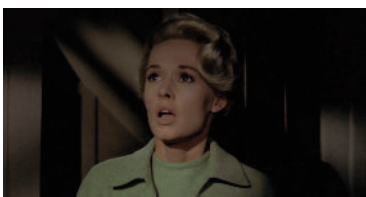
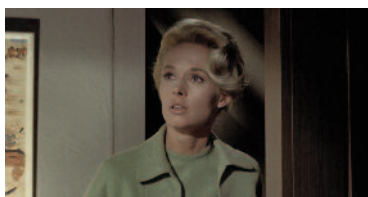


Nada potencia tanto la escena que aguarda como la puerta cerrada destinada a abrirse a ella.





Un desgarro en el tejado anuncia el desgarro que habrá de alcanzar el rostro mismo de la mujer.



La escena entonces se evidencia como una escena primaria que retorna como pesadilla de desintegración.





Ninguna explicación parece necesaria ya para la fuerza agresora que da forma a la pulsión desencadenada.



Esa pulsión que busca atravesar, desgarrar, devorar y desintegrar la figura que, rememorando la imago primordial, ha cautivado nuestro deseo.







De Los pájaros a Lirios rotos

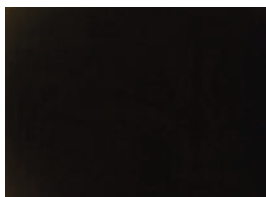
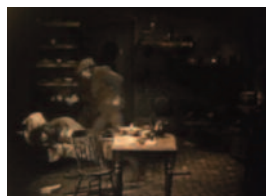
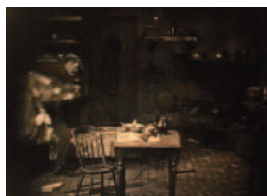
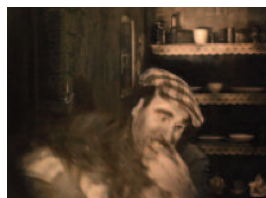
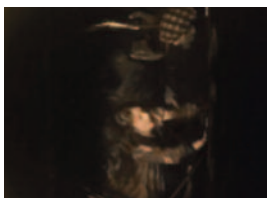
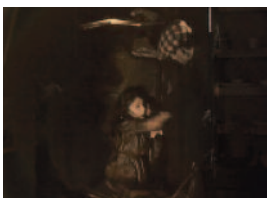
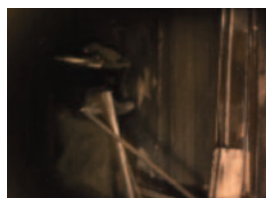
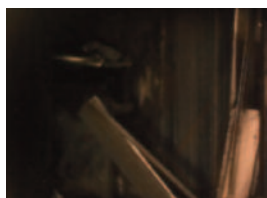
Creo que alcanzan ustedes a ver la íntima semejanza existente entre esta escena de *Los pájaros* y la de *Lirios rotos* que les he mostrado hace un momento, a pesar de los largos 43 años que separan a uno de otro film.

De hecho, en lo esencial, es total hasta aquí.





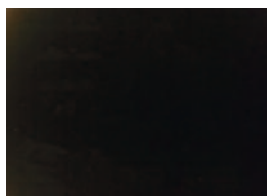
Sin embargo, a partir del punto que hemos alcanzado en cada una de ellas, se manifiesta una notable diferencia.



Tomen nota: un fundido en negro mantiene la ausencia total de imagen durante cuatro segundos.

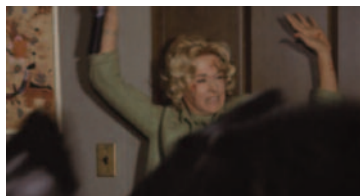
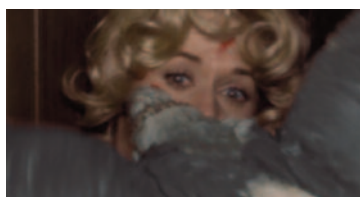
A lo que sigue la carrera inútil del débil hombre bueno, convertido casi en una fútil sombra.

Su presencia viene a prolongar la elipsis abierta por el fundido en negro que acabamos a anotar y que va a ser todavía aún expandida por un segundo fundido en negro:



La escena ha concluido.

El cuerpo desarbolado objeto de una agresión cuya visión ha quedado omitida por la elipsis, es el resto de la escena, una vez que ha concluido el acto que está convocaba desde su inicio.



En *Los pájaros*, en cambio, ningún fundido en negro viene a poner límite a la escena.



De modo que ésta prosigue, más allá del paroxismo del rostro y fuera de los límites de éste: es el cuerpo entero de la mujer el que se ve convertido en objeto de agresión.





La escena se torna entonces en escena de desintegración, por vía de la fragmentación producida tanto por los picotazos de las aves como por el montaje corto de fragmentos del cuerpo de la mujer.



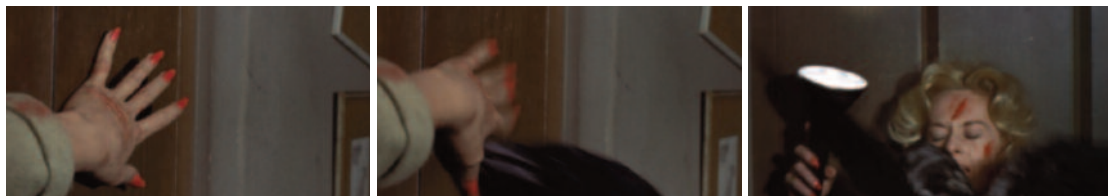
Supongo que se dan cuenta: la cámara y los pájaros son las entidades copartícipes en la agresión.

Como lo confirma por lo demás la conocida anécdota de la delectación con la que el cineasta, para rodar la escena, hizo que se ataran con cortos cordeles los pájaros al cuerpo de la actriz, lo que llevó a ésta a vivirla como la pesadilla que finalmente nos es dada a ver.



Son las huellas de aquella escena real en la que el cineasta re-presentó su propia y más antigua escena las que finalmente nos alcanzan.

De lo que se deduce que la escena de la que les hablo es, a la vez, tanto fantasmática como real.





Y el punto de llegada es, desde luego, el mismo.



Pero por ello constatamos bien la diferencia:



Prometheus

Les presentaré un tercer ejemplo.



Saltaremos esta vez 50 años, hasta el 2012, para situarnos de lleno en el campo del espectáculo post-clásico que reina en nuestro presente inmediato.



Elizabeth: *Surgery*.



Elizabeth: *Abdominal. Penetrating...*

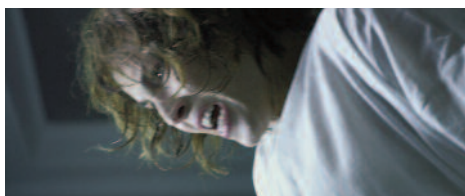


Elizabeth: *...injuries. Foreign body.*

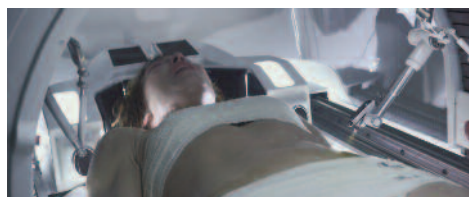
La agresión que la imago primordial concitara encuentra ya en el cuerpo de la mujer que la ha suscitado su pleno campo de operaciones.



Elizabeth: *Initiate.*

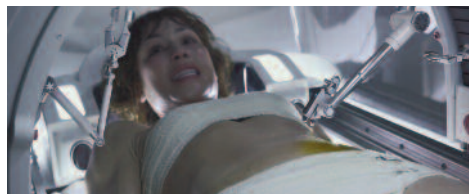


Ningún hombre bueno y débil que pueda llegar tarde hay aquí ya, pues, como ustedes saben, el reloj de la saga Alien no conoce otra cadencia que la muerte sucesiva de todos aquellos que rodean a la mujer.



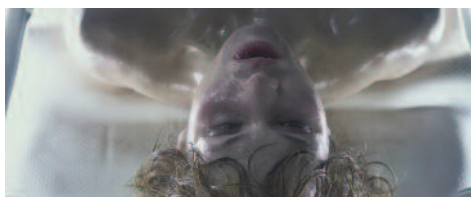
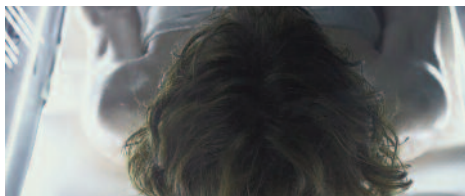
Máquina Médica: *Anesthetics.*

El paroxismo del rostro convoca aquí de inmediato al cuerpo –acabamos de señalarlo– como campo de operaciones.

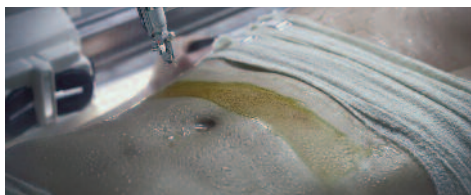


Elizabeth: Please!



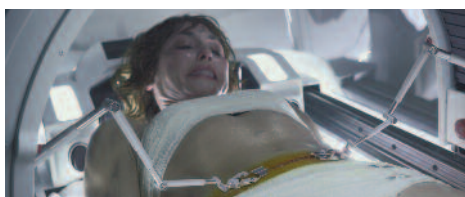
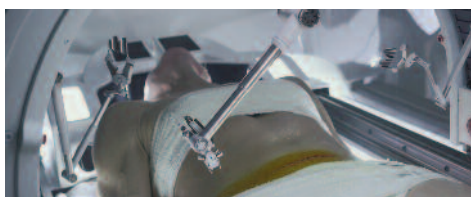
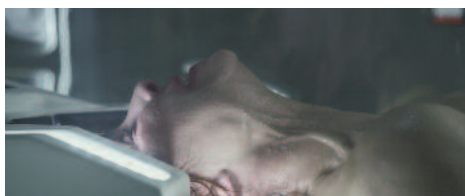
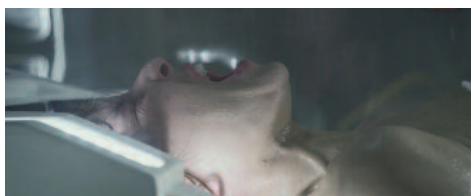


Máquina Médica: *Commence surgical procedure.*



Elizabeth: *(Groaning)*

El rostro pierde su figura para quedar convertido en músculo enervado.



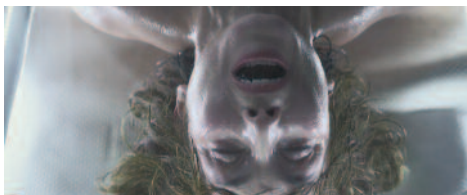


Nada se escatima a la mirada. Por el contrario, la tecnología convocada aumenta hasta el extremo la visibilidad.



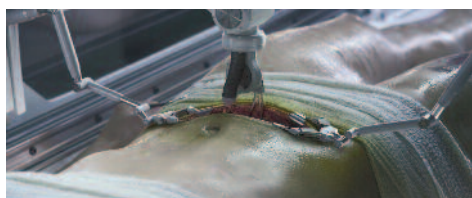
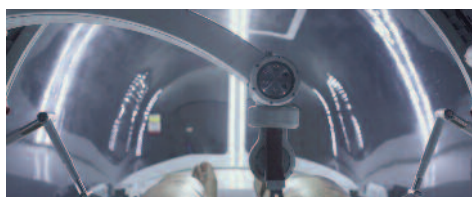
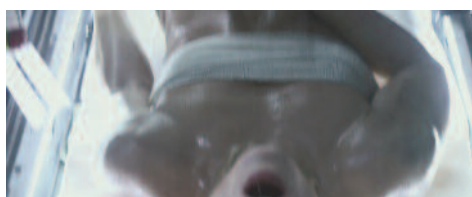
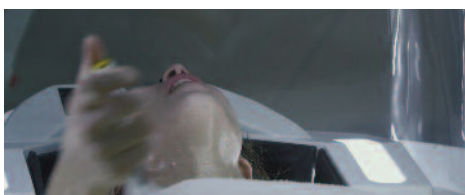
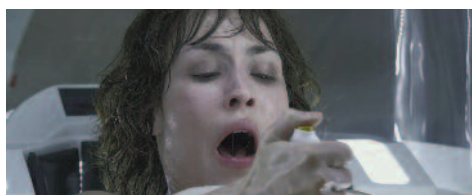
Y el cuerpo real se descubre entonces como una inmensa hendidura.

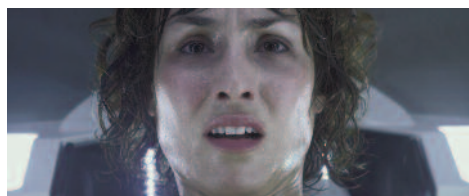
Es decir: como lo otro absoluto de la imago primordial, que se manifiesta ahora ardiendo en las llamas de su más oscuro goce.



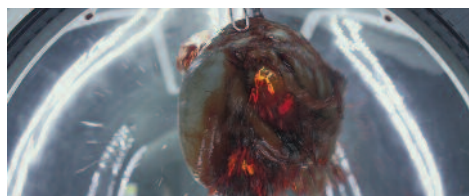
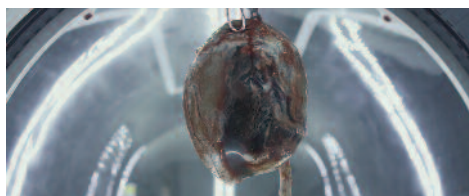


Ningún otro es necesario para poner en escena la agresión. El círculo se ha cerrado. Ahora es ella sola la que ocupa los lugares del sujeto y del objeto en el acto que debe consumarse en la escena.

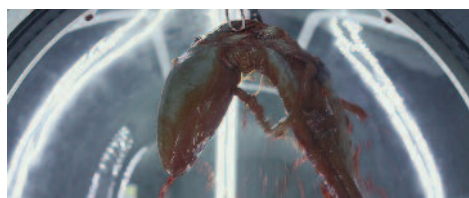
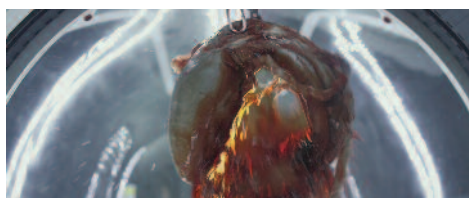




Plano,



contraplano, que devuelve el núcleo mismo de desintegración que se encuentra en el punto de llegada de la escena.





Elizabeth: *Oh! Oh!*



Insoportable, desde luego.

Sin embargo, lo soportamos constantemente: en las pantallas de los cines, en las de la televisión, incluso en las de nuestros ordenadores personales. La escena ha llegado a convertirse en un espectáculo permanente. Ese que vengo invitando a llamar *postclásico*.

Cuando nada contiene la escena, cuando ésta se prolonga indefinidamente, cesa el sentido y solo queda, por ello, un goce siniestro.

La narración proseguirá, desde luego, pero solo como la endeble coartada para un nuevo retorno de la escena.

El acto del héroe

Quizás, por el poder de impacto de las escenas que acabo de presentarles, hayan olvidado la cuestión inicial que les plantee en el comienzo de esta conferencia:

¿a qué se debe esa plétora de sentido del acto del héroe del relato clásico sobre el que reposa el profundo sentimiento de necesidad, de sentido, que lo caracteriza?

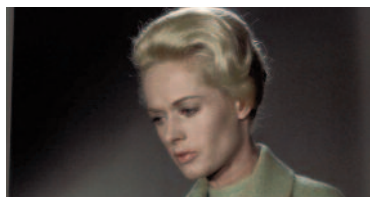
El que puedan haberlo olvidado es algo que no debe extrañar, pues tal es la potencia aniquiladora de sentido de la escena siniestra que ha invadido el espectáculo postclásico.

Pero al suscitarla de nuevo ahora, cuando la recuerdo en este contexto, es posible que se encuentren ustedes en condiciones de encontrar una respuesta.





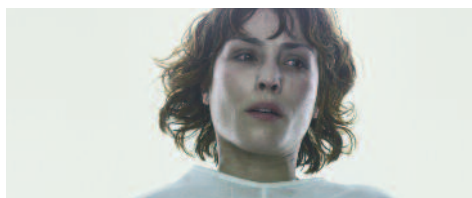
¿Qué hubiera sucedido si ese hombre bueno de *Lirios rotos* que es apenas una frágil sombra fuera algo más que eso y hubiera sido capaz de llegar a tiempo?



¿Qué hubiera sucedido si ese otro hombre bueno de *Los pájaros* no hubiera estado dormido, sino despierto cuando ella escuchó el sonido del aleteo de las aves?

Se dan cuenta de que la respuesta llega por sí sola: habría sucedido que las escenas que hemos visto desencadenarse habrían quedado limitadas, contenidas.

No, desde luego, abolidas, pero sí, en cambio, no desencadenadas.



Por lo que se refiere a nuestro tercer caso, *Prometheus*, ni siquiera puede esbozarse esa posibilidad: ya hemos señalado que la fórmula mayor de la saga *Alien* –que en eso también resulta ejemplar del terror postclásico– consiste en que el reloj de su relato en vez de horas tiene muertos, de modo que según el

desenlace de la escena va aproximándose van muriendo, uno a uno, todos aquellos que podrían haber llegado a hacer algo.

Pues bien, les invito a ensayar esta respuesta, bien sencilla, por lo demás:



Lo que hace al héroe no es el significado de su acto, sino su sentido.

Y su sentido estriba en su capacidad de poner freno, de contener la escena que podría haberse desencadenado en su ausencia.

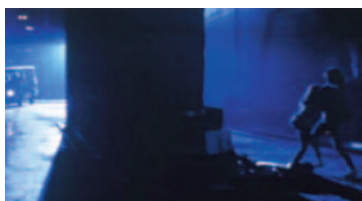
La buena estrella



Véanlo:



La escena ha comenzado, pero la cámara aparta de ella su mirada.

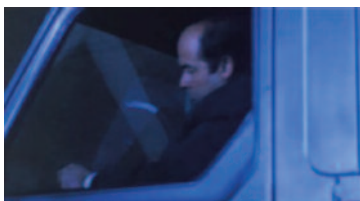




E introduce una mirada que, no siendo en principio la nuestra, pasará a serlo de inmediato.



Como ven, el punto de vista ahora es el de una mirada que debe contener la escena.



Rafael: Oye tío, ya vale. Deja a la chica en paz.



Daniel: *Yo hago contigo lo que me da la gana.*

Se dan cuenta de la nitidez con la que son presentadas las dos posiciones en liza.

Una, la primera, netamente pulsional, rechaza todo límite que pueda contener la escena.



Daniel: *¿Te enteras?*



Daniel: *Tu eres una puta.*



Rafael: *He dicho que la dejes en paz.*



Y la otra, en cambio, decidida, precisamente, a contenerla.





Daniel: *Bueno, tranquilo tío. Tranquilo que no pasa nada.*
Rafael: *Vamos. Largo.*

Hermosa película, *La buena estrella*, e insuficientemente estudiada.



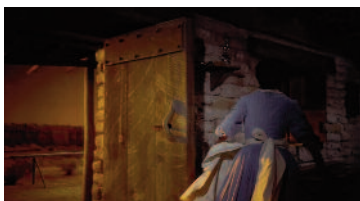
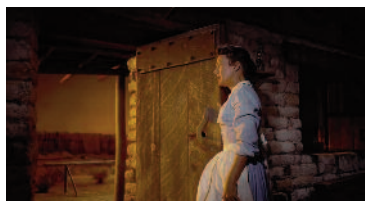
Percibirán mejor su notable rigor si les confieso que, para mantener la estructura formal de esta conferencia, he introducido antes de ésta que es la escena inicial,

una imagen que el film sólo mostrará 85 minutos más tarde.

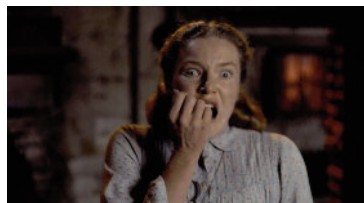
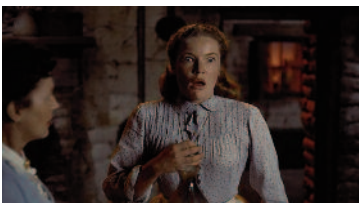
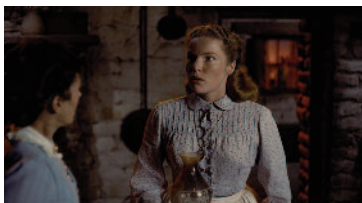
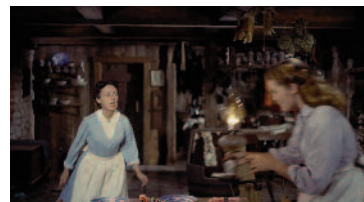
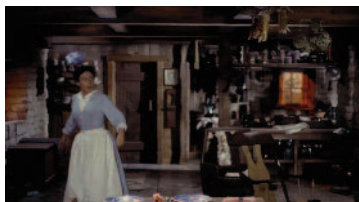
Centauros del desierto



Debo advertirles que se equivocarían si pensaran que el acto del héroe, ese acto consistente en contener la escena que amenaza con desencadenarse, fuera no más que un modo engañoso de deshacerse de ella:

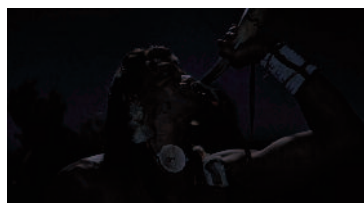


Lucy: *Ma, I can't--*
Martha: *Lucy!*



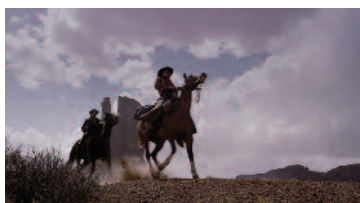
(screams)

El desencadenamiento de la escena es inminente
(Scarhorn blows)

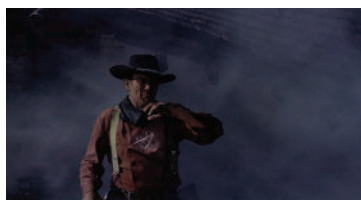


Pero lo que llega entonces es un fundido en negro.

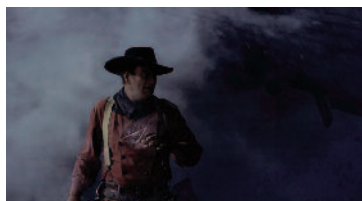




La escena ha sucedido ya.



Ethan: *Martha! Martha!*



Pero no ha sido escamoteada: sigue ahí –la escena fantasmática siempre sigue ahí, incrustada en un lugar central de nuestro inconsciente.



¿Se dan cuenta?

La escena se ha consumado, pero fuera del campo de nuestra visión.

Aunque la escena sigue estando ahí, corre ahora, exclusivamente, por cuenta del héroe. Arrasando su campo de visión, queda fuera del nuestro. Pues si el héroe no ha podido contener su desencadenamiento, se muestra capaz, no obstante, de contenerlo para nosotros.

Y, así, el relato puede continuar.



Martin: (sobs)

Y lo hace, en primer lugar, levantando acta de la necesidad de esa contención.

Pues en la misma medida en que esa función nuclear del relato que es la del héroe ha puesto límite a nuestra mirada impidiéndonos ver la escena, nos ofrece ahora otro punto de vista:



Martin: Aunt Martha.



Martin: Let me in.

La pulsión que empuja al joven a asomarse a esa escena es la nuestra.



Ethan: Don't go in there, boy.

Martin: I wanna see them. Let me in, I wanna--

Pero es tarea del héroe cerrarle –cerrarnos– el paso.

Si llegó tarde para impedir el desencadenamiento de la escena, sigue ahí para impedir nuestro abismamiento en ella.



Ethan: *Don't go in.*



Martin: *Don't let him look in there, Mose. Won't do him any good.*



Ciertamente: no sería bueno para él. Podría quedar atrapado ahí, aniquilado todo relato y todo sentido en ese espacio de goce siniestro.

Casablanca

Ciertamente, no hay relato sin escena.

Pero el orden del relato es, a la vez, el de su contención, de modo que otra vía hacia el goce, una más humana, pueda ser posible.



Laszlo: *Welcome back to the fight. This time I know our side will win.*



Una que permita que pueda seguir habiendo viaje, es decir, trayecto. Es decir, en suma, sentido.



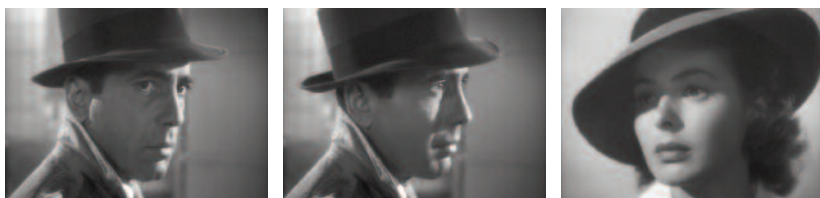
Ven por qué eran solo primeros planos de mujeres los que les presentaba al comienzo.



Aquí tienen la confirmación: el rostro de ella es más grande, es decir, el primer plano de ella, por los motivos que les señalé entonces, es el primer plano por antonomasia.

El de él, en cambio, corresponde a la posición del sujeto y, por eso, su punto de vista es el requerido en el momento de la separación.

Y aquí también, la estructura terciaria de relato se impone sobre el dispositivo dual de la pulsión. Así, la mirada de él conduce la de ella



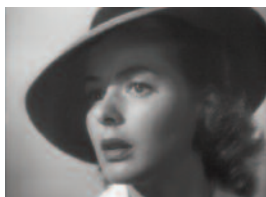
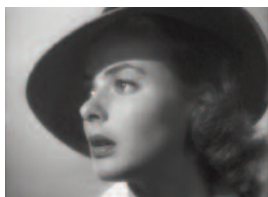


hacia ese tercero que, en tanto destinador, constituye la referencia de la ley del relato.

Es por eso desde esa posición tercera desde donde se enuncia llegado el tiempo de la necesaria separación.



Laszlo: *Are you ready, Ilsa?*
Ilsa: *Yes, I'm ready.*



Es, también, la hora en que la imago debe desvanecerse.

Pero miren, eso es algo del todo diferente a desintegrarse.



Tiene lugar en lo que sigue la definitiva reconfiguración del espacio –y por cierto que la abstracción y desnudez visual de la pista de aterrizaje hace bien palpable que no hay otro espacio que el que los tres personajes, porque son tres, determinan con sus posiciones mutuas.

Anoten la posición de partida.



La cámara avanza con Ilsa recomponiendo sutilmente el encuadre.

Como ven, la disposición ha basculado. Ahora en el centro no está ya Rick, quien ha quedado lateralizado de modo que el plano pasa a configurarse de nuevo sobre su punto de vista, pero tampoco Ilsa, sino, muy exactamente, el lazo que la une a Lazlo.



Ilsa: *Goodbye, Rick.*

Y, luego, un raccord sobre el eje que le devuelve a ella la absoluta centralidad,



Ilsa: *God bless you.*

Pero se dan cuenta, supongo, de la tensión que se establece entre ambos planos sucesivos.



Pues si en el gran primer plano ella es esa figura total que hace desvanecerse tanto el fondo que la rodea como los límites del encuadre, en el otro, en cambio, aparece ligada a aquel que la vuelve inaccesible.

Lo que, por lo demás, se acentúa en el plano que sigue:



Rick: Better hurry. You'll miss that plane.

Véanlo mejor:



Lazlo es el muro que se interpone y es la mirada del propio Rick la que lo anota a la vez que lo acta.



Quizás el momento más doloroso del film sea éste en el que ella aparta definitivamente la mirada girando la cabeza hacia el lado izquierdo del encuadre, aquel en el que se encuentra Lazlo -el opuesto al que ocupa Rick.



Comienza entonces el desvanecimiento.



Pero les insisto: ese necesario desvanecimiento no es una desintegración.

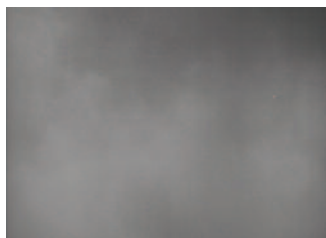
La imago perdida, en tanto perdida, da al mundo una inesperada profundidad.



Ahí, entonces,



cuaja el sujeto.



Pues soporta la pérdida en la misma medida en que se muestra capaz de mirar de frente el fondo de lo real.

Y porque es capaz de ello, queda abierta la posibilidad de que allí, en el fondo de lo real, cristalice algo que pueda merecer la pena.