

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



NUEVAS LECTURAS EN LA RELACIÓN IMAGEN-ESPECTADOR EN *SONATA DE OTOÑO* DE INGMAR BERGMAN

Trabajo de investigación para optar el Título Profesional de Licenciado en
Comunicación

Lino José Anchi León
Código 20062301

Asesor
Elder Cuevas Calderón

Lima – Perú
Julio del 2017





**NUEVAS LECTURAS EN LA RELACIÓN
IMAGEN-ESPECTADOR EN *SONATA DE
OTOÑO* DE INGMAR BERGMAN**

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. METOLOGÍA	21
3. RESULTADOS	24
4. DISCUSIÓN	41
REFERENCIAS	51



INTRODUCCIÓN

«El lienzo cierra el espacio, y no hay nadie más allá»
(Diderot en *Pensées détachées sur la peinture*, 1776-1781)

¿Es posible determinar el lugar que ocupa el espectador al ver una película? A primera vista esta pregunta es bastante obvia: se encuentra frente a la proyección. Pero, ¿qué significa exactamente estar “al frente”? Considerar al espectador todo el tiempo “frente” a la película significa también limitar su presencia a un nivel básico de interacción entre el filme y él. En este nivel básico podría estudiarse cada una de estas partes sin necesidad de relacionarse una con la otra. Sin embargo, y es parte de este artículo así demostrarlo, hay un nivel de relación entre imagen y espectador que es más compleja que la puramente física.

Otra pregunta importante en el presente artículo es la de si ¿es posible que el espectador “ingrese” en la imagen fílmica? Propongamos dos alternativas: la primera, si la respuesta fuese sí, esta implicaría que por algún “mecanismo” el espectador está “dentro” de la imagen, ha sido trasladado desde su lugar hacia algún punto de la pantalla. En este momento la relación distante entre imagen y espectador ha sido superada. Se ha eliminado la distancia entre objeto y sujeto. Ya no se trata del espectador que mira y de la imagen que es observada, sino que esta barrera física ha sido disuelta de alguna forma y con esto ha ocurrido un nivel de interacción entre ambos que trasciende la contemplación pasiva y habitual: se ha conseguido una experiencia vívida de los hechos al interior de la imagen. Por otro lado, la segunda alternativa a la pregunta es que no es posible que el espectador “ingrese” en la imagen. En este caso el espectador está al margen del relato visual, es mantenido “fuera” de la imagen. Aquí su rol de espectador es reforzado y ratificado al pie de la letra. Hay “algo” que es visto y alguien que mira desde su butaca. La distancia es mantenida y está presente. La imagen se ratifica en su derecho de estar para ser vista desde “afuera”, desde un punto externo a ella.

En ambos casos nos estamos refiriendo a dos posiciones que puede adoptar un espectador al mirar una película. Estas dos posibilidades son la de estar posicionado “fuera” o “dentro” de la imagen. Para que estas dos posibilidades sean realizables es necesario que la imagen o nos *invite* o nos mantenga *fuera*. Aquí es bastante lógica la

siguiente pregunta: ¿qué mecanismos operan para que una imagen pueda sostener esta relación de mantener *fuera o dentro* al espectador? Para responder a estas interrogantes analicemos los mecanismos que operan desde la imagen hacia el espectador.

Teatralidad y anti-teatralidad

El presente trabajo toma como punto de partida los escritos de Michael Fried sobre la relación, dedicada al arte pictórico, entre imagen y espectador. Uno de los aspectos más importantes del presente artículo será el de ponderar la relación entre ambos y así establecer la “ubicación” del espectador en relación a la imagen fílmica. De esta forma se tienen dos posibilidades, que pueden ser leídas como estrategias de la imagen en relación al espectador. Fried denominó a estas dos tradiciones como: teatralidad y anti-teatralidad. Del planteamiento e interpretación realizado por Fried lo que se va a tomar en cuenta es la propuesta que permita estudiar la relación entre la imagen fílmica y espectador y cómo se relaciona uno con el otro. Aquí se utilizarán conceptos como teatralidad, anti-teatralidad, *ensimismamiento*, lo *dramático* y la *absorción* para analizar la relación entre el espacio de la imagen cinematográfica y el espectador.

Michael Fried, en su trilogía¹ dedicada a desarrollar sus criterios de teatralidad y anti-teatralidad en la pintura, analiza con detalle el desarrollo de la pintura y crítica francesa desde los textos de Diderot como punto central de su estudio. Fried hace una interpretación de las críticas pictóricas y escritos de los salones franceses en la década de 1750 y encuentra que la crítica francesa priorizaba ciertos valores por sobre otros al considerar un cuadro como excelente y digno de su exposición. La dirección por la que empieza es por interpretar, cuál es la relación entre pintura y espectador. Esta crítica enfatizaba que existía una ficción entre ambos: la buena pintura debe olvidar al espectador para quien está pintada. Esta paradoja es el punto central de la crítica de Diderot hacia la pintura de su época. Para Diderot, y también para la teoría de Fried, aquella pintura que se sienta que está hecha a través de acciones y expresiones que no se vean naturales, en cuanto a intención o emoción, y que parezcan ser *muecas* para el

¹ Los tres libros que componen su importante trilogía son: *El lugar del espectador* (2000), *El realismo de Courbet* (2003) y *La modernidad de Manet* (2014).

espectador es porque se encuentra dentro de una tradición teatral². Esto era visto como un defecto, como un anti valor en la crítica francesa.

Una vez definido el criterio de lo que es una buena pintura Fried encuentra que en la crítica y en la pintura surge, a mediados del siglo XVIII una reacción antiteatral, que este autor denomina como antiteatralidad³. En su repaso por esta tradición encuentra diferentes mecanismos de acción para no caer dentro de lo teatral, es decir, para no revelar en la pintura una intención de estar siendo realizada para un espectador. Encuentra, en la década de 1750, como una reacción hacia lo teatral dos casos ejemplares: Chardin y Greuze. Ambos pintores representan dos posibilidades distintas de evitar lo teatral: trabajar con personajes ensimismados. El primero, Chardin (Figura 1), lo hace mediante la representación de personajes absortos en actividades cotidianas, triviales y que dirigen su mirada hacia cualquier lugar menos en la dirección del espectador. Aquí es interesante resaltar que este *ensimismamiento* también lo notó Aumont en su estudio sobre el rostro en el cine. Este autor menciona que: “...el retrato pintado ha jugado mucho con la desaparición, o elusión absoluta, de la mirada del modelo. Modelo que ignora o que finge ignorar al pintor, como en las figuras «abstraídas» de Chardin o de Fragonard; elusión del valor simbólico de la mirada, en el retrato de perfil, juego con la ausencia de representación de esa mirada, en esos retratos...” (Aumont 1998: 61).

Por otro lado, Greuze (Figura 2) desarrolla otro tipo de representación de personajes ensimismados que representan una naturaleza más emocional⁴ (concepción

² Hay que tener presente que en los años en que Diderot escribía su crítica la concepción del teatro que se tenía era muy diferente a la actual. El concepto de teatro que se tenía en la década de 1750 era antitético al drama. De ahí se entiende que se defina a la pintura como *teatral* cuando se ha recurrido a la exageración del sentimiento y la expresión de sus personajes. No en vano Diderot define la pintura como: “... la discontinuidad absoluta entre actores y espectadores, representación y público...” En Fried 2003: 21.

³ Sin embargo, no limita este concepto sólo a esta generación de pintores, y de ahí lo interesante de su propuesta, porque podría hablarse de una tradición *anti teatral* en la pintura de otros periodos. Sin ir muy lejos, el presente artículo tomará esta concepción *anti teatral* para aplicarlo en la relación entre el filme y su espectador.

⁴ Debido a que Greuze recurre a la representación de emociones más fuertes, exageradas y evidentes en sus pinturas Fried la denomina como *dramática*. Esta concepción *dramática* fue considerada en su tiempo como *anti-teatral*, sin embargo, unos años más tarde para Diderot y para otros críticos ya no se evidenciaba la neutralización (desaparición) del espectador para los críticos por lo que pasó a ser considerada como *teatral*. Esto ocurre porque, según Fried, Greuze no llegó a evitar por completo lo teatral a pesar que dispuso de personajes ensimismados y que aparentemente no son conscientes de ser observados, pero, que a pesar de esto se observa que las figuras muestran un nivel de afectación emocional y gestual que no permite crear la ficción de la desaparición del espectador. Esto evidencia la

ensimismada *dramática*⁵). En ambos casos, tanto como en Chardin como en Greuze, a lo que se recurre es a ignorar todo salvo el objeto del ensimismamiento (Fried 2000: 123). En este sentido podemos extraer que el *ensimismamiento* de los *dramatis personae*, como llamaba Diderot a los personajes al interior del cuadro, no sólo se puede aplicar a actividades triviales sino también en momentos de cierta carga dramática⁶.



Figura 1. Jean-Baptiste-Simeon Chardin. *Le Château des cartes* (*El castillo de naipes*), h. 1737. Óleo sobre lienzo, 822 x 66 cm. Washington, D.C., National Gallery.

inestabilidad de lo que es o no es *teatral*. Este concepto, por lo tanto, ha variado en la crítica francesa lo largo de los años, sin que eso invalide su utilidad.

⁵ Esta concepción refiere a figuras completamente absortas dentro de una estructura que se caracteriza por ser un sistema cerrado y autónomo.

⁶ Aquí menciona Fried: “Así, en el cuadro de Chardin, el objeto del ensimismamiento del joven es una ocupación trivial (a pesar de que se requiere concentración para concluir la tarea); mientras que, en el cuadro de Greuze, la atención ensimismada que los diversos personajes dirigen a la pareja central puede entenderse como el inicio de una secuencia de acontecimientos anterior en el tiempo y de gran carga emocional –en la medida en que el anciano paralítico [ver figura 2], profundamente conmovido por las atenciones de su yerno, le expresa su agradecimiento con una voz tan débil que los personajes más alejados apenas pueden oírle-. [...] Según la crítica tradicional, el arte de Greuze sería sentimental, al contrario que el de Chardin.” En Fried 2003: 23.



Figura 2. Jean-Baptiste Greuze, *La Piété filiale* (*La piedad filial*), 1763. Óleo sobre lienzo, 115 x 146 cm. San Petersburgo, Ermitage.

Fried encuentra más adelante en su trabajo sobre la *teatralidad* y *antiteatralidad* que este recurso del *ensimismamiento* de los personajes no bastó como herramienta para no caer en lo teatral. Aquí aparece la figura de Jacques-Louis David (1748-1825). Para Fried, este pintor, de tradición anti-teatral, empieza haciendo uso de recursos *dramáticos* (entendidos como la representación de un momento único y específico de tensión o crisis en medio de una acción heroica o trágica) con sus cuadros “Juramento de los Horacios” (1785), “La muerte de Sócrates” (1787) y “Los lictores llevan a Brutus el cadáver de sus hijos” (1789). Sin embargo, en la segunda mitad de la década de 1790 este pintor se encuentra insatisfecho con estos lienzos hasta el punto que llega a calificarlos como teatrales, en un sentido peyorativo. Continuando en su búsqueda de lo antiteatral se abre un nuevo camino con su *Leónidas en las Termópilas* (1814) en el que desarrolla una representación “...temporal menos activa que, podríamos decir, describe un momento o un lapso de tiempo dilatado y expandido, hasta tal punto que la acción no parece avanzar, y en el que los actores están relajados y han abandonado todo esfuerzo en una *détente* general.” (Fried 2003: 29). En este sentido, para David lo antiteatral estaba en la búsqueda de la suspensión de la acción dramática y la disminución considerable del tono expresivo de las figuras principales⁷.

⁷ Esta suspensión de la acción dramática y la disminución del tono expresivo de las figuras principales (actores) será analizada más adelante en el presente artículo puesto que hace referencia, como estrategia *anti-teatral*, a ciertos momentos en la filmografía de Bergman.



Figura 3. Jacques-Louis David. *Leónidas en las Termópilas*. 1814. Óleo sobre lienzo. 395 x 531 cm. Paris, Louvre.

Esta tradición anti-teatral será continuada por dos artistas resaltantes: Théodore Géricault (1791 - 1824) y Jean-Francois Millet (1814-1875). El primero, con su ejemplar *La balsa de Medusa* (1819), se aleja de la tradición teatral al retomar el tratamiento de las figuras ensimismadas en la escena con la finalidad de evitar la presencia del espectador a tal punto que incluso las figuras le dan la espalda y ya no sólo aparecen de perfil. Millet, por otro lado, pinta sus escenas campestres bajo el mismo recurso antes mencionado: el *ensimismamiento* en el trabajo de sus personajes. En las pinturas de este autor las figuras aparecen en primer término y en medio de un espacio amplio lo que les confiere mayor interés visual que es resaltado por el empleo del claroscuro en ellos y con un tratamiento ligeramente exagerado de sus contornos, que los hacen lucir monumentalizados (en una tradición, que para Fried es miguelangelesca). Estas dos últimas alternativas, junto a los recursos anteriormente descritos, son formas de trabajar la antiteatralidad que también tendrán su eco en el cine y que buscan aquello que se pretende estudiar en el presente artículo, es decir, determinar cuáles son los mecanismos que permiten al espectador desarrollar esa inconsciencia que la tradición teatral niega o combate, es decir: “...la penetración completa del observador en el cuadro.” (Connor 2002: 65).



Figura 4. Théodore Géricault. *Le Radeau de la Méduse* (*La balsa de la Medusa*), 1819. Óleo sobre lienzo. 491 x 717 cm. París, Louvre.



Figura 5. Jean-Francois Millet. *The Gleaners* (*Las espigadoras*), 1857. Óleo sobre lienzo. 835 x 110 cm. París, Museo de Orsay.

La absorción: el espacio cinematográfico

El espacio cinematográfico, a nivel formal, es aquel lugar que se encuentra frente al espectador, enmarcado en una superficie bidimensional que alberga las imágenes proyectadas. Este espacio es a la vez plano y volumétrico: es un espacio ilusorio que juega con la mente del espectador no sólo a nivel emocional sino también visual. Como menciona Portocarrero: “El cine tiene un “enfático carácter de realidad”, logrado mediante la proyección de imágenes en movimiento [...]” (Portocarrero, 2005, párr. 1) La “interioridad” de este espacio es el repositorio que alberga los personajes que dan vida a las narraciones cinematográficas y en el que se ubican escenarios también ilusorios y

efímeros: “Los espectadores saben que la representación cinematográfica del mundo es una ilusión. No obstante, a la manera del ensoñamiento, viven esta ilusión como si fuera una realidad.” (Portocarrero 2005, párr. 5) Este espacio se encuentra representado en una imagen amplificadora y bidimensional que genera en el espectador la ilusión de movimiento, le sugiere y le hace llegar a creer que se encuentra frente a algo que ha sido extraído de la realidad. Esta imagen que se encuentra frente al espectador le muestra un *campo* que ha sido intencionalmente seleccionado y que, no menos importante, juega con la presencia/ausencia de aquello que muestra este *campo*. La organización de la imagen, concretamente, del espacio y de los elementos que se encuentran en su interior, está regida por la composición que articula los elementos figurativos con un fin expresivo determinado.

El espacio fílmico configura otras relaciones entre el afuera y el adentro del cuadro que contribuyen decisivamente a construir la interrelación narrativa entre el hombre y su espacio: en primer lugar las miradas de los personajes [...] que forman una continuidad con la presencia de algo o alguien que cabalmente no está en el cuadro, pero existe en nuestro imaginario sólo porque el actor lo mira [...] En segundo lugar están los seccionamientos de personajes y cosas, que suponen imaginariamente la existencia de su integridad por fuera del cuadro.” (La Rotta 2004: párr. 11). Estos elementos (personajes y cosas), completos o incompletos, buscan articular la relación espacial de tal forma que se pueda re-establecer una conexión con lo que mira: “... mirar las cosas en movimiento puede ser esencialmente la continuada consumación de un viaje de retorno a sí mismo en el escenario del mundo” (La Rotta 2004: párr. 11) Estos elementos buscan articular una representación que le permita al espectador un estado de re-conexión con lo que mira de manera que no se cuestione si aquello que ve es *real*⁸. En este sentido, un punto importante aquí es la creación de ilusión de tridimensionalidad, la consecución de generar una analogía de la realidad que pueda ser “vívida” por el espectador⁹.

El presente artículo se circunscribe a un producto fílmico que trabaja el cine “narrativo” y “representativo”, es decir, son películas que “...cuentan una historia y la sitúan en un cierto universo imaginario que materializan al representarlo” (Aumont,

⁸ Nos estamos refiriendo a los discursos narrativos entre los que no se está considerando el documental, o alguna de sus variantes, como parte de estudio.

⁹ Aquí se deja abierta la cuestión de que los espacios planimétricos, como la novela gráfica, el cómic, entre otros, presentan al espectador una relación más distante debido justamente a que el espacio representado está lejos de buscar la tridimensionalidad en la mayoría de casos.

1983, 26). Teniendo en cuenta esto se puede decir que el elemento más importante para la creación de la ilusión del espacio tridimensional se realiza a través del empleo de la profundidad¹⁰. El trabajo de creación de la profundidad se desarrolla, a nivel formal, desde la disposición de los elementos que forman la imagen. Entre estos tenemos a los personajes, el *atrezzo*, la iluminación, etc. Todos estos pueden ser interpretados desde su relación con el espectador bajo el concepto del *cuerpo* y cómo este construye la profundidad desde la manera en la que organiza el espacio mediante una distribución de forma escalonada: lo pequeño se visualiza pequeño porque está lejos y lo grande lucirá grande porque está más cerca. Esta relación que se establece desde el cuerpo entre magnitudes y distancias sirve para generar la sensación de profundidad. Es así que la “profundidad es un entrelazamiento entre cuerpo y espacio en la que se enfatiza sensiblemente *la distancia*.”¹¹ (En La Rotta 2003: 68). Ambos, cuerpo y espacio trabajan juntos en la ilusión de profundidad.

El cuerpo, dentro de la fenomenología, está íntimamente vinculado a la percepción de este en el mundo. El mirar la imagen fílmica, por lo tanto, no se hace desde una posición neutral sino más bien de su relación con el mundo: “Las cosas significan por referencia a las sensaciones que producen en nuestro cuerpo. Y, a la inversa, nuestra mente apela a esas sensaciones corporales para significar el mundo. [...] captamos el mundo desde nuestro cuerpo y lo describimos y calificamos a partir de nuestras sensaciones corporales.” (Portocarrero 2005: párr. 6). En este sentido, la percepción del cuerpo está íntimamente vinculada a las sedimentaciones de sentido que se encuentran entre lo vivido y lo registrado. En esta relación se define tanto al sujeto como al objeto. Estas sedimentaciones de sentido serán apeladas por el cerebro para re-crear aquellas sensaciones corporales para significarlas. El espectador, por lo tanto, no puede dejar de

¹⁰ No se está queriendo decir que la para la generación de la ilusión de tridimensionalidad no sea importante el color, con el que también se puede construir la ilusión de profundidad y tridimensionalidad, sino que se está privilegiando dos elementos que se encuentran directamente relacionados con la construcción del espacio, construcción que fue teorizada desde el periodo renacentista y que ha sido tomada en el cine por los que trabajan con la imagen. Si el tema fuese de incluir todos los elementos que se usan para generar la ilusión de profundidad entonces también habría que mencionar los propios del cine como la iluminación, los lentes, el ángulo de la cámara hasta el empleo del diafragma.

¹¹ Más adelante, agrega La Rotta: “La perspectiva pictórica y el cine asumen infinitas maneras de expresión intencionada de la profundidad. Establecen unas convenciones geométricas y ópticas que se reinscriben en la percepción natural de la profundidad, con el objeto de expresar diversas intenciones; involucran con fidelidad mimética, en sus convenciones pictóricas y fotográficas, ese dato primario de una distancia intuida, y de nosotros que somos presa de ella.”. En La Rotta 2003: 6.

vincular su experiencia en el mundo (a través de su cuerpo) y las imágenes que se reproducen en la pantalla.

Esta posibilidad, esta forma de absorber al espectador al interior del cuadro también puede ser tratada desde la fenomenología en el sentido que el *horizonte* absorbe al espectador en una de sus tantas posibilidades. La fenomenología estructura la relación objeto (imagen) – horizonte (como una forma de conocer el mundo) considerando que captar la integridad de las cosas siempre ocurre desde un *punto de vista*. “...un *punto de vista* es un lugar particular desde el cual miro el horizonte; accedo a la realidad con integridad, pero bajo un aspecto que inevitablemente se me ofrece como parcialidad: contemplo un paisaje muy amplio de montañas, árboles, campos, animales, cielo, nubes.” (La Rotta 2003: 61). Este *punto de vista* se ajusta a la relación entre imagen cinematográfica y el espectador ya que este último está siempre supeditado (obligado) a ubicarse bajo un punto de vista que ha sido seleccionado previamente. De esta manera el espacio que se desarrolla frente al espectador se construye desde “... la variada posibilidad corporal de proyectarse en un contexto que se *hace* habitable” (La Rotta 2003: 63). En otras palabras, el espacio cinematográfico se desarrolla, desde un primer contacto, entre el cuerpo y la imagen, a través de una proyección que emprende el propio cuerpo que se dispone a habitar un espacio “...no para llenarlo, sino para descubrirlo y definirlo *como un carácter corporal*.” (La Rotta 2003: 65). En este sentido la posibilidad ser *absorbido* por el cuadro no es descabellada, de hecho, el propio Fried menciona sobre el cine que: “... el cine proporciona un refugio acogedor y absorbente para las sensibilidades en pugna con el teatro y la teatralidad. Al mismo tiempo, el carácter automático y garantizado del refugio –más precisamente, el hecho de que lo que proporciona es un refugio frente al teatro y una victoria sobre él, o sea, una absorción y no una condena [...]”¹² (Fried 1967: 141).

¹² Bajo esta consideración el simple hecho de estar en la sala de cine frente a una imagen se puede decir que el espectador es absorbido por el discurso cinematográfico. Sin embargo, durante el postulado de la teoría del propio Fried (ya no de Diderot) este menciona al analizar un cuadro de David (Belisario pidiendo limosna) que este autor hace uso de un recurso formal que denomina *perspectiva invertida*. Este recurso le permite analizar en una escena posibilidad de *introducción* del espectador en la imagen cinematográfica. Para Fried el cuadro se *abre* para que el espectador pueda ingresar en él. De esta forma lo que hace aquí el autor, de modo bastante austero porque no llega a desarrollar este punto, es encontrar al interior del cuadro un espacio entre quien un héroe de guerra y el soldado que admira la escena.

De esta forma, los conceptos de teatralidad y antiteatralidad son herramientas que trabajan en comunión con los conceptos de *ensimismamiento*, *acción dramática* y el cuerpo del espectador y que permiten estudiar la relación imagen-espectador. Al analizar esto se busca evaluar cuándo se presenta al espectador la posibilidad de estar «dentro de» la imagen: es decir, cuando la ficción ha sido creada exitosamente y el espectador ha olvidado que está frente a una imagen, ya que su nivel de conciencia ha disminuido y ha sido atrapado por la paradoja que a su vez trabaja con la posibilidad de emplear este momento en el que la distancia se ha reducido para ser *proyectado* por su propio cuerpo hacia el interior de la imagen. En este punto es necesario hablar sobre un momento de especial interés: el empleo de los primeros planos.

Sobre el rostro – el primer plano

Para Fried los autorretratos de Courbet son un ejemplo de la búsqueda del autor por cuestionar los límites del soporte y de explorar la proximidad con el espectador. De cómo la pintura se niega a confinar su representación dentro de sus límites establecidos. Aquí encuentra diferentes mecanismos que operan en esta dirección. Por ejemplo, cuando el retratado es representado en un primer plano y se encuentra mirando hacia el espectador, este resulta interpelado, como si el personaje buscara su mirada (como ocurre con el *Retrato del autor* de 1842). En el cuadro *Le Désperé* (figura 6) Courbet va más allá porque, para Fried, aquí se intenta saltar la distancia entre imagen – espectador. Fried menciona que se trata de un intento de retratar una acción y de dramatizar el impulso a una proximidad física extrema. “En este cuadro tan excéntrico, parece que Courbet hubiera deseado eliminar o deshacer cualquier tipo de distancia mediante un acto de agresión física, no sólo entre la imagen y la superficie pictórica, sino también, y lo que es más importante, entre el protagonista y el espectador, intentando salvar el vacío existente entre ambos y convirtiéndoles en una sola cosa.” (Fried 2003: 71-72).



Figura 6. Gustave Courbet. *Le Désespéré* (*El hombre desesperado*), 1843. Óleo sobre lienzo. 45 x 54 cm. Colección privada.

La propuesta de Fried sobre los autorretratos de Courbet va en la dirección de estar pintados para ser contemplados “...como producto de un esfuerzo por evocar, dentro del cuadro, su profundo ensimismamiento en su propio ser vivo y carnal...” (Fried 2003: 73). Es decir, que aquí el pintor usa el *ensimismamiento* sobre sí mismo. Si Courbet realiza esto sobre su autorretrato podemos llevar este uso a las figuras que en el cine estén interpelando al espectador, que lo estén buscando con la mirada, que se dirigen hacia él, hacia el plano horizontal de la imagen. La búsqueda en el caso de los autorretratos de Courbet es para expresar su propia corporalidad, apelando así a un contacto más vivo con el espectador. De esta forma, un primer plano cinematográfico también puede adoptar la misma función si cumple con los mismos requerimientos. Es más, Fried va más lejos aún y propone para el trabajo en los autorretratos una búsqueda por una imagen de carnalidad. Aquí agrega que hay que tener en cuenta en estos autorretratos el empleo del trabajo de las manos y las acciones que estas realizan y que “[...] sólo son inteligibles si las contemplamos como fruto de un deseo manifiesto de expresar, en el interior del cuadro, la convicción absoluta del pintor de su propia carnalidad.” (Fried 2003: 84). Por último, menciona Fried que en los autorretratos de Courbet la búsqueda no es en dirección de los datos visuales como sí de sentimientos y distancia: “[...] al intentar retratar su propia carnalidad –aboliendo la distancia y, en la medida de lo posible, cualquier *diferencia* entre su persona y la representación de sí mismo– casi llegó a anular su propia identidad como espectador o, al menos, negó algo fundamental para dicha identidad: su presencia

exterior, frente al cuadro.” (Fried 2003: 88). De lo que se trata no es de reproducir la realidad sino de ir más lejos, de investir al espectador con el cuerpo del retratado.

Esta vivencia potenciada por la transmisión de la *carnalidad* del personaje retratado o representado en la pantalla se complementa con la postura de Aumont sobre el rostro. Aquí este autor menciona que: “[...] en el cine, desde la posguerra, el rostro se estudia como lugar de acceso a una «verdad» profunda de la persona. Para este tratamiento del rostro, no hay mejor término que *retrato*.” (Aumont 1998: 131-132). Esta capacidad del cine de poder trasladar al espectador y colocarlo en el lugar mismo del personaje a quien se está mirando es gracias a la capacidad del cine de mostrar un rostro pero que este rostro sea, y al mismo tiempo, no sea de alguien. “El rostro humano, antes de ser el rostro de alguien, es el rostro del hombre en general. Por característico que sea (y lo es, la mayoría de las veces), sigue siendo siempre un poco un rostro anónimo.” (Aumont 1998: 122). Esta posibilidad es llevada a su punto más álgido con la representación del primer plano, tan trabajado por Bergman en su filmografía. “El efecto-primer plano, afirma de nuevo Deleuze, hace perder al rostro sus aspectos individuante, socializante, comunicante, para conferirle la impersonalidad del afecto. [...] Pero, de todos modos, al sumergirse en la imagen, se zambulle al mismo tiempo, directamente, en el corazón del mundo representado, en su vibración misma. [...] El primer plano nos proyecta en un mundo que es, reversiblemente, un rostro. Lo que revela es, pues, un psiquismo: un alma.” (Aumont 1998: 103). Aquí no se está hablando de un nivel de comprensión metafísica del personaje sino más bien lo proponemos en el sentido que abre Fried para la comprensión de los cuadros de Courbet: de un nivel que clausura la distancia entre espectador-imagen y que la lleva a la experiencia de la *carnalidad* entre ambos.

La mirada como pérdida

Sin embargo, esta experiencia *carnal* que menciona Aumont la podemos contraponer a la que plantea el historiador del arte Didi-Huberman: “Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un *delante-adentro*: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté [léase, un primer plano]¹³ puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne-.” (1997: 169)

¹³ Los paréntesis son nuestros.

Para este autor el *mirar*, implica un *delante*, que es lo que es presenta a los sentidos y también un *adentro*, cuyo contenido le es también esquivo al espectador. En este sentido para Didi-Huberman una imagen está estructurada como un *umbral*: no sólo permite mirar y conocer sino también constituye mirar una imagen cuya propiedad hermética y desconocida es intrínseca a ella. Si para Aumont el primer plano se enmarca dentro de una tipología cinematográfica que lo cataloga como una de las distancias más cercanas entre imagen-espectador, para Huberman esta distancia no constituye un punto fundamental en su teoría puesto que *ver* no se encuentra supeditado a una cuestión métrica. Este autor se centra en la misma naturaleza del *mirar* (y ser visto).

Si bien Huberman reconoce su arraigo dentro de una tendencia fenomenológica al mencionar que: “[...] *ver* no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del *tacto*.” (Huberman 1997: 14); esta inscripción en el mundo sensorial del cuerpo no siempre tiene un carácter positivo, es decir, que no siempre *ver* algo es conocerlo. En este sentido menciona: “Desde luego, la experiencia familiar de lo que vemos parece dar lugar la más de las veces a un *tener*: viendo algo tenemos en general la impresión de ganar algo. Pero la modalidad delo visible deviene ineluctable [...] cuando *ver* es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando *ver* es perder.” (Huberman 1997: 17) Para este autor, la *ineluctable escisión del ver* nace en el espectador cuando lo que mira no sólo es conocimiento de algo que está frente a él sino que también cuando se abre un *vacío* al interior de aquello que se está mirando, es decir, cuando *ver* se sostiene en una *pérdida*. En este sentido el *ver* es un proceso de tropezarse con obstáculos que se pueden considerar como *volúmenes dotados de vacío*. Esta denominación, pensada principalmente para objetos de arte, la trasladaremos al campo de los estudios cinematográficos.

Este planteamiento de Huberman es aplicado hacia lo objetos que forman parte del movimiento artístico conocido como Minimal art y su aplicación teórica es llevada, mediante la crítica de arte, hacia aquellos volúmenes como los de Donal Judd que para Huberman son: “Volúmenes y nada más. Volúmenes que decididamente no indicaban más que a sí mismos.” (Huberman 1997: 28)¹⁴ A partir de este planteamiento podemos

¹⁴ Aquí recuérdese la frase de Frank Stella: “What you see is what you see.” Citada en Huberman 1997: 31.

colocar frente a frente la postura de Fried y la de Huberman en un sentido de complementariedad: para Fried *ver* puede ser ganar mientras que para Huberman *ver* también representa un acto de pérdida, o en el mejor de los casos, una tautología de aquello que es observado. Esta pérdida se articula al *ver* un objeto [léase un personaje en un primer plano] como una auto-referencia a sí mismo, de esta forma, dentro del planteamiento este autor propone que existe una escisión de lo visible: *ver* es poner en evidencia un volumen y *ver* también es *ver* un volumen vaciado.

Finalmente, sobre el origen de esta necesidad por *ver* más allá de lo que se está mirando: si bien Deleuze menciona que el primer plano permite proyectarse hacia un *interior psíquico* del personaje, es decir, su *alma*, esta idea se puede matizar con la propuesta de Huberman en tanto que no todos los volúmenes son contendedores de algo. Por último, para Huberman esta búsqueda de *algo más allá* de lo que se *ve* [recordemos el *umbral*], se inscribe dentro de un instinto cuyos orígenes pueden rastrearse en la niñez: buscar el alma implica destruir el objeto al que se mira, partirlo y abrirlo para buscar *eso* que está *dentro* de él¹⁵. Es cuando no se encuentra nada *al interior* que, finalmente, uno [el espectador] es *mirado* por la *pérdida*, por el volumen vacío y hueco. “Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quita, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.” (Huberman 1997: 16).

¹⁵ “El niño, como el pueblo que asedia las Tullerías, hace un supremo esfuerzo; por último, lo entreabre; él es el más fuerte. Pero, *¿dónde está el alma?* Es aquí cuando comienzan el entorpecimiento y la tristeza.” En Huberman 1997, 53. Esta cita corresponde a un relato extraído de *Morale du joujou* (1853/1975, I, 587)

METODOLOGÍA

Corpus de estudio

Los criterios propuestos a partir de la revisión de la teoría de Michael Fried, Didi-Huberman y el cuerpo fenomenológico del espectador (La Rotta) van a ser trasladados de la imagen pictórica a la imagen fílmica. Creemos que esta posibilidad de trasladar las categorías de un medio a otro es posible porque permite ampliar su alcance y sobre todo porque no compromete la naturaleza del medio sobre el que se propone estudiar: la imagen fílmica. El primer concepto que proponemos es el de *ensimismamiento* de los personajes entendido a partir de los personajes representados por Chardin en sus pinturas, es decir, como la representación de personajes absortos en actividades cotidianas y cuya mirada está puesta en cualquier dirección menos la que conduce al espectador. La segunda categoría propuesta está vinculada a una *detente* general de la acción en la imagen. Esta involucra una puesta en escena menos activa en la que el paso del tiempo pareciera expandirse o dilatarse ya sea porque la acción (o acciones) parecen suspendidas (y pareciera que no “avanzan”) o porque los actores se encuentran relajados e incluso podríamos encontrar ambas posibilidades al mismo tiempo¹⁶. Estos dos conceptos son recursos que, según su empleo o no, permiten calificar una imagen como teatral o antiteatral respectivamente.

El *corpus* de estudio del presente trabajo lo conforman las secuencias más relevantes de la película *Sonata de Otoño* (1978), del director sueco Ingmar Bergman, que han sido seleccionadas en función a un esquema que prioriza el trabajo de los personajes en la película. Es decir, en los patrones que se repiten en torno a la interacción entre ellos: conversación madre-hija, conversación esposa-esposo, “conversación” de cada personaje solo (hablan con ellos mismos). En esta película se puede analizar y ver de forma condensada el trabajo presente en la filmografía de Bergman sobre las relaciones humanas, su fragilidad, sus puntos de quiebre, entre otros temas. En tal sentido se considera válida la selección de esta película para montar las categorías propuestas y buscar resultados que puedan aportar a la generación de nuevas herramientas en el estudio de dicho autor y de los estudios fílmicos.

¹⁶ En ningún momento consideramos que estas posibilidades sean excluyentes.

Sonata de Otoño se puede ver como una pieza musical que empieza y termina, por lo menos aparentemente, de forma similar. En el interior del desarrollo vemos que la tensión se genera en un sólo espacio, la casa, y las imágenes de un exterior han sido cuidadosamente seleccionadas para mantener esa intimidad que se ofrece por parte de los personajes al interior de la casa. La estructura que se propone aquí es la de seleccionar las secuencias más representativas de todo el film. Narrativamente la película se puede estructurar en diez partes¹⁷, sin embargo, el presente artículo analiza la película de la siguiente forma:

- Momentos en los que se muestra a los personajes hablando directamente a la cámara.
 - Momentos en los que se muestra a los personajes hablando para sí mismos.
 - Momentos en los que se muestra a los personajes hablando entre ellos.
- Evidentemente la relación más desarrollada en la película y cuya tensión va en aumento es la que se establece entre Eva y Charlotte. La discusión de noche en la sala, es la más importante.

Estas escenas junto a las categorías presentadas anteriormente se mezclarán con el análisis formal, lo que permitirá estudiar estos aspectos visuales para así relacionarla con el espectador y encontrar cuáles son los momentos más importantes en los que se busca eliminar la distancia entre ambos o hacer más notoria la presencia entre uno y otro. En este sentido la descripción pasará desde los aspectos compositivos, la posición de la cámara, el tipo de plano o planos empleados dentro de una secuencia, la distancia entre los elementos del encuadre, la construcción de la profundidad, entre otros, e intentará dar una lectura de estos a un nivel más complejo y no quedarse en lo puramente descriptivo a pesar que el análisis de contenido desde el que se parte es de tipo cualitativo.

Además de esbozar los mecanismos que operan en la relación entre el espectador y la imagen fílmica el presente artículo analizará estas dos posibilidades, la de estar o

¹⁷ La estructura que se propone es la siguiente: 1. Apertura en la que se presenta Viktor y Eva; 2. Llegada de Charlotte, primera conversación con Eva y encuentro con Helena ; 3. Montaje paralelo entre madre e hija previo a la comida; 4. Conversación sobre la interpretación al piano del preludio número 2 de Chopin; 5. Recuerdo del hijo de Eva y Viktor; 6. Conversación previa al descanso de Charlotte con Eva; 7. Charlotte habla sola antes de dormir; 8. Charlotte se despierta y tienen la conversación con Eva; 9. Segundo montaje paralelo entre Eva y Charlotte; 10. Epílogo entre Eva y Viktor.

fuera o *dentro* de la imagen, a lo largo de la película “Sonata de Otoño” (1978). De esta forma se pretende determinar en qué momentos del discurso narrativo el espectador es invitado a estar *dentro* o *fuera* de la imagen. Resumiendo, no sólo se buscará interpretar los mecanismos que hacen posible esta doble posición del espectador, sino que también se llevará a la práctica sobre estos *filmes* para entender la utilidad de estas posibilidades como herramientas de análisis que pueden extenderse sobre otras películas.



RESULTADOS

La película que se va a analizar es una de las más importantes en la filmografía de Ingmar Bergman porque forma parte de sus últimas producciones y la última realizada para cines. Se trata de Sonata de Otoño (1978), película que aborda la relación entre Charlotte (Ingrid Bergman), una madre concertista de piano, que visita a su hija Eva (Liv Ullmann) después de siete años. Esta la recibe en su casa junto a Viktor (Halvar Björk), su esposo, y a Helena (Lena Nyman), hija menor de Charlotte, que padece una enfermedad degenerativa avanzada. Durante esta corta convivencia madre e hija son confrontadas bajo la luz del pasado que atormenta a Eva y que Charlotte desconocía o pretendía ignorar pero que llevará la relación a punto de quiebre de tal forma que Charlotte termina huyendo nuevamente, esta vez con su agente Paul, mientras que Eva se quedará en casa manteniendo lo que para ella es un estado tolerable de las cosas. De esta forma Bergman aborda en esta oportunidad la relación materno-filial desde un punto de vista pesimista, crudo y muy duro. Otros temas relacionados a este son la vida emocional del artista, la incapacidad para amar, la incapacidad de perdonar, lo inexplicable de la enfermedad y la muerte en el sentido físico como emocional.

Para un estudio sistematizado de las escenas seleccionadas y la aplicación de las categorías propuestas este apartado se realizará siguiendo las secuencias más representativas del film en las se aplicarán los conceptos previamente presentados.

3.1 Personajes hablando hacia la cámara

En esta división encontramos dos momentos importantes: el inicio y el final. Aquí la función del recurso de mirar y hablar directamente hacia la cámara cumple dos funciones simultáneas: al mismo tiempo que rompe la ficción (la paradoja de olvidar al espectador) produciendo una fractura en el relato cinematográfico ayuda a tener información de primera mano acerca de los personajes y de su situación. Es un recurso teatral: hablar al espectador y contarle algo de lo está por ver, darle alguna información o acotarle el significado de ella. Esta contribución teatral no es de extrañar puesto que Bergman trabajó muchos años en este terreno a tal punto que cuando no estaba grabando se encontraba dirigiendo obras de teatro.

3.1.1 Secuencia inicial



Figura 7. Cuadro inicial de la película



Figura 8.

Aquí el personaje de Eva aparece ensimismado escribiendo una carta. Esta actividad la coloca en la situación de ser un personaje ensimismado (en el mismo sentido en el que lo está el personaje de Chardín, ver figura 1). A pesar que no vemos que este personaje esté de espaldas notamos que está dispuesto de forma lateral al eje de la cámara lo que también es una forma de evitar el contacto con el espectador. Sin embargo, este momento inicial es interrumpido por un movimiento que permite re-encuadrar la composición para dar paso a la aparición de un segundo personaje, Viktor, esposo de Eva. Ahora lo que antes era un encuadre de composición simétricamente balanceado se torna en un encuadre de composición asimétrica (Figuras 7 y 8).



Figura 9. Viktor leyendo el libro de Eva



Figura 10. Viktor hablando hacia la cámara

En las figuras 9 y 10 vemos los planos que corresponden al momento en el que Viktor lee unas palabras que Eva escribió en una de sus publicaciones y que hablan de su imposibilidad de sentirse amada y cómo ella se ve a sí misma como una desconocida. Aquí ocurre algo que es muy frecuente en el cine de Bergman: si bien un rasgo fundamental de lo antiteatral es tener a figuras ensimismadas, como ocurre temporalmente con Viktor al leer el libro de Eva (nótese cómo en la figura 9 mantiene la mirada baja y en dirección hacia donde el espectador no tiene acceso), este recurso aquí

es matizado con el movimiento de Viktor nuevamente hacia la cámara para continuar con su testimonio. Sería caprichoso medir el tiempo que el personaje mira o no mira a la cámara, sin embargo, lo interesante es notar que Viktor nos interpela desde sus sentimientos por Eva y la imposibilidad de decirle las palabras correctas para expresar que la ama.

Figura 11.



Figura 12.



Este mismo juego entre dos tradiciones trabajando simultáneamente se observa al ver a Eva. Ella aparece inmersa en sus asuntos, ensimismada en escribir. Es decir, está creando una situación en la que el espectador la observa, se acerca, quiere ver lo que escribe, le llama la atención la foto del niño, pero que al pasar unos segundos es advertido de su propia presencia: el momento en el que Eva levanta la mirada en dirección hacia la cámara (figura 13). En esta mirada no llega a interpelarnos directamente, sabemos que no nos mira, nos descubre sí, pero, el espectador nota que no es hacia él sino que advierte que busca a alguien más, que mira por encima de sus hombros y lo entendemos así cuando continúa escribiendo.



Figura 13.



Figura 14.

3.1.2 Secuencia final

Ocurre hacia el final de la película, nuevamente vemos a Eva en un encuadre similar al de la figura 7, aquí se sugiere el intento de repetir el recurso de la mirada directa y la interpelación hacia el espectador, sin embargo, de esta sugerencia sólo se tiene el audio con el que empieza Viktor, ya que apenas pronuncia en *off* las primeras palabras de su texto original, pero, sin aparecer frente a la cámara. Ahora está oculto y lo que dice lo hace sin que lo veamos, sin que se deje ver (figuras 15 y 16).



Figura 15.



Figura 16.

Bergman da indicios que volverá a usar la fórmula inicial de mirar hacia la cámara directamente y hablar para ella. Todo está dispuesto en este sentido: el mismo encuadre desde otra habitación así lo sugiere, el plano está compuesto simétricamente de forma similar, aunque hay que advertir que la iluminación a diferencia del plano inicial ha variado en cuestiones de cualidad: antes fue cálida ahora es mortecina y apagada. Aquí ya no hay nadie que hable hacia la cámara (figuras 15 y 16), esta secuencia final no rompe con la ficción de dos figuras ensimismadas en sus respectivas actividades, la cuarta pared no ha sido abierta, de esta forma el espectador ahora se encuentra “... implicado en el mundo de ficción de la representación.” (Díaz Soto 2009:95).



Figura 17.



Figura 18.

Sin embargo, a diferencia de las figuras 15 y 16, las imágenes 17 y 18 corresponden a planos en los que los actores miran hacia la cámara, aquí vemos estos dos

primeros planos, rasantes, ajustados, en el límite de su corte a punto de mutilar estos rostros. Ambos miran hacia la cámara. De estos, es el personaje de Eva la que hará suya la lectura del texto de la carta que previamente entregó a Viktor. Se ve a este último leyendo el inicio hasta que Eva retoma con su propia voz el resto. De hecho, en la carta anterior, la de invitación a la madre, también fue Eva quien la leyó desde el inicio, pero sin dirigirse a la cámara como en este caso. Aquí la alternancia de planos sugiere que Eva lee la carta e interpela a su madre, se disculpa, habla del tiempo perdido, de perdonar y empezar de cero. Mientras Eva se encuentra absorta en su narración el rostro de Charlotte se encuentra contenido, tenso, inmutable, sin voz. Esta es la escena final, aquí no se afirma si se resuelve o no el conflicto entre ambas. Hay que resaltar que resulta interesante el planteamiento de confrontar a Eva con su madre a través de un primer plano frontal al espectador.

3.2 Personajes hablando para sí mismos

Además de los personajes hablando hacia la cámara en el *filme* hay una estructura que privilegia los monólogos de parte de sus personajes. El rasgo que diferencia estos momentos del punto anterior es que en aquel la mirada y las acciones están dirigidas hacia el espectador mientras en las de este acápite su intención no está dirigida a un interlocutor externo más que a sí mismo. Aquí los personajes hablan para sí, en su intimidad, dentro de su zona de *comfort* y con la seguridad que sus pensamientos no son escuchados por nadie más. Estos momentos son contruidos con la finalidad que el espectador pueda escuchar lo que realmente piensan los personajes: están intencionalmente contruidos para saber qué es lo que sienten y piensan, aquí son presentados sin la máscara que emplean para comunicarse con los otros personajes. Es notable aquí que este recurso es una apropiación del teatro en el que esta técnica es muy usada.

3.2.1 Charlotte después del primer encuentro con Eva

Charlotte, el personaje de la madre, es mostrada empleando este recurso. Veamos a los demás personajes antes de pasar con Charlotte y así ponderar mejor este recurso en ella. Eva habla con el resto de personajes, se comunica con regularidad, sin embargo, deja dos momentos para hablar sola de una forma particular: cuando está caminando en el cementerio (ver más adelante) y cuando en un primer plano lee la última carta (al menos eso se nos insinúa) que le escribe a su madre. Viktor habla con todos los personajes (desde Helena hasta Charlotte) y es el único que habla para el espectador y, sin embargo, no

habla consigo mismo, para sí en ningún momento de la película. Charlotte, habla con el resto y es la única que habla para sí que se comunica mejor consigo misma. Helena, por último, no puede comunicarse satisfactoriamente, sólo Eva parece entenderla.



Figura 19 - 22. Charlotte habla sola al interior de su habitación.

Nótese la mirada de Charlotte en esta secuencia: evasiva en todo momento del espectador, es como si supiera que hay alguien que se encuentra mirándola: hay, por lo tanto, un doble juego. Habla evitando la ubicación del espectador, sin embargo, el espectador ha entrado en una habitación “a puertas cerradas”, ha entrado en la privacidad de su estadía. El lugar es lo de menos, puede entenderse como una excusa, finalmente la actividad que realiza es intrascendente porque lo importante es escuchar lo que dice. Hay que resaltar lo siguiente: el personaje se encuentra *ensimismado* en sus pensamientos y sus movimientos son mecánicos, automáticos (fumar, ponerse el gorro, probarse un vestido), en otras palabras, triviales. Aquí lo importante es anotar que el personaje no marca una distancia amplia con el espectador, aunque tampoco llega a ser estrecha.



Figura 23 - 24. Charlotte habla sola al interior de su dormitorio.

Las figuras 23 y 24 muestran nuevamente a Charlotte hablando sola y evitando cruzar su mirada en dirección al espectador, incluso, al igual que en el punto anterior, este momento se desarrolla desde un único *punto de vista*, el del espectador que se encuentra limitado a mirar esta habitación desde el mismo lugar durante toda la película. Esta insistencia en este único *punto de vista* es bastante parecido al que se emplea en el teatro: aquí tenemos un único punto de vista de un escenario que es el que está dispuesto frontalmente al espectador. Por último, aquí no se utiliza ningún movimiento de cámara adicional para dar mayor información al espectador (nótese la imposibilidad constante de saber a quién está mirando Charlotte).

3.2.2 Charlotte en su monólogo final

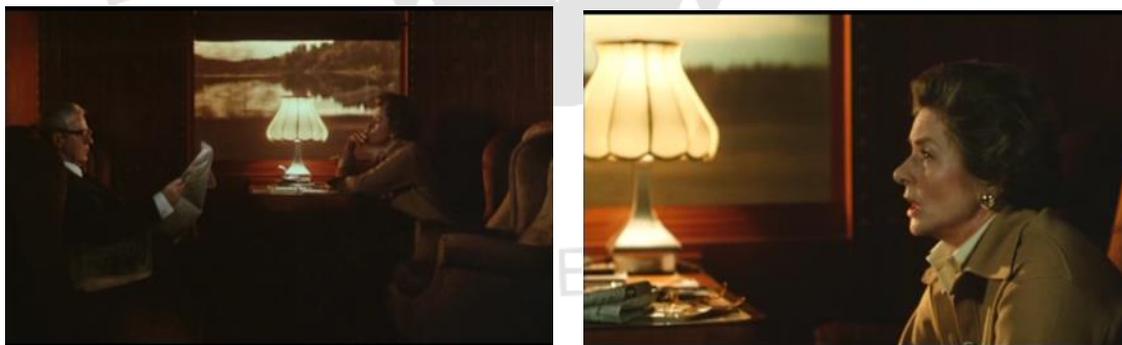


Figura 25 - 26. Charlotte habla “sola” al interior del vagón de tren.

Las figuras 25 y 26 corresponden a imágenes de Charlotte dentro de un vagón de tren junto a su agente (Paul). Este momento se muestra inmediatamente después de la discusión con Eva. La inclusión de esta secuencia dentro del acápite en la que los personajes hablan solos es porque, como se verá más adelante, en este punto el personaje de la madre está imposibilitado de establecer una comunicación “real” con otras personas.

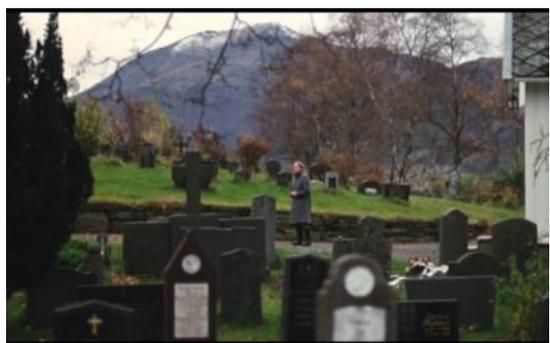
Aquí la figura del otro personaje es una excusa, un pretexto para que ella hable sola. Hay que mencionar que esta secuencia se encuentra dentro de un montaje paralelo en el que se alternan imágenes de Charlotte y su hija, Eva. Se empieza con el plano en el que ambos personajes están laterales a la cámara, ambos dirigen sus miradas hacia el plano paralelo al espectador: él hacia su periódico, ella hacia el paisaje exterior. Nuevamente se tiene como plano de establecimiento (figura 25) a un encuadre simétrico, balanceado en el que ambos personajes son distribuidos equitativamente. Sin embargo, en los siguientes planos la presencia de Charlotte será privilegiada.



Figura 27 - 28. Charlotte habla “sola” al interior del vagón de tren en planos cerrados.

Más adelante hay dos planos cerrados de ella mirando hacia la cámara (figuras 27 y 28). Aquí no advierte al espectador necesariamente, lo que está buscando es hablar para sí misma, sola, es un estado de ensimismamiento que la confronta con sus propios pensamientos y cuya personalidad (se ha visto antes) la fuerza a decir las cosas en voz alta.

Como se mencionó anteriormente, esta secuencia se alterna con imágenes de Eva en un cementerio. Estas imágenes (figuras 29-32) muestran a Eva caminando en medio de unas lápidas hasta que finalmente se sienta frente a una de ellas, que posiblemente sea la de su hijo muerto. En esta secuencia se alterna con las imágenes de la sección anterior (la de Charlotte en el tren) y a pesar que ella no está hablando a través de una voz diegética, en *off*, se puede considerar una forma de *hablar consigo misma*. Hay que destacar en la imagen 30 (superior derecha) que se plantea una dualidad entre el blanco de la tumba (que recuerda la pureza de un niño muerto) y el atuendo negro de Eva y contrastarla con la figura 32 en la que la puerta de la casa es de color negro, que más nos recuerda la entrada a una tumba hacia la que ella se dirige.



Figuras 29 – 32. Eva camina fuera de su casa mientras es escuchan sus pensamientos.

Aquí las imágenes de Eva evidencian lo que ella está pensando mientras camina. No hay un interlocutor a quien dirigirse. Aquí las expresiones de Eva son mínimas (el plano no permite acercarse a ella), pero, muestran una gran “concentración” en sus pensamientos: concentrada, ida, es decir, *ensimismada* en su mundo interior y cuya mirada se encuentra fuera del eje del espectador todo el tiempo, lo que refuerza su tendencia antiteatral. Además, la composición coloca al personaje aislado en medio de los encuadres, a la manera de lo que hace Millet con sus campesinos. Aquí a pesar de la amplitud de los planos (en cuanto a aquello que abarca) hay una conexión espacial entre la imagen y el espectador por cuanto el espacio presentado funciona como una invitación al espectador¹⁸.

¹⁸ Nos referimos al recurso de dejar en el encuadre la zona inferior libre de personajes. Esta técnica proviene de la pintura. Fried hace referencia a las técnicas ilusionistas del barroco a las que opone el trabajo realista de los trabajos de Courbet como con el *Un enterrament à Ormans* (1849) en Fried 2003: 134-137



Figura 33 - 34. Charlotte habla con Paul y luego la cámara panea junto a ella hasta verse en un reflejo.

Finalmente, esta secuencia cierra con el movimiento de cámara que va desde un plano conjunto hasta un plano más cerrado del reflejo de Charlotte en el vidrio (figuras 33 y 34). Este reflejo es tenue, lúgubre, apenas visible y donde la mirada se dirige a sí misma, se busca. Podríamos decir que busca *algo más de lo visible*. Hay que destacar aquí lo siguiente: a pesar que se trate de un montaje paralelo entre madre-hija, estas imágenes no sugieren nivel alguno de conversación o comunicación entre ambas. Aquí se privilegia la mirada, la búsqueda, el perdón, por último, la condena final de la una a la otra.

3.3 Personajes hablando entre ellos

3.3.1 Discusión entre Charlotte y Eva: planos conjuntos

Aquí se presentan los momentos más resaltantes de la película en la que los personajes hablan entre ellos en un intento de comunicarse mutuamente [esto se menciona a propósito]. El momento más importante en el *filme* es la discusión entre madre e hija. Esta secuencia dura más de veinte minutos en los que se ha privilegiado principalmente el trabajo de los primeros planos. Sin embargo, la película no deja de emplear los planos de establecimiento, los planos de a dos (*two shot*) por no mencionar el plano/contraplano que es de uso extendido en esta película.

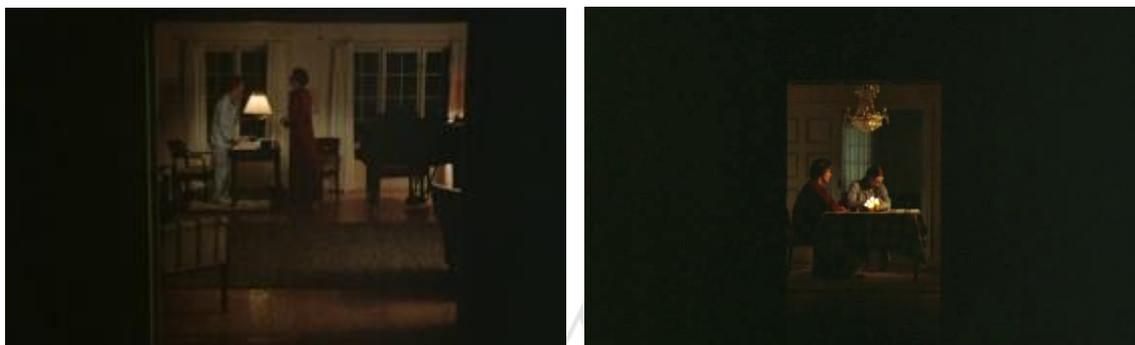


Figura 35 y 36. Helena y Charlotte son vistas desde la habitación contigua.

Nótese en estas imágenes que antes de iniciar lo que será el desarrollo central de la película ambos personajes son vistos desde una habitación contigua a la sala¹⁹. En ambos casos los personajes han sido encuadrados teniendo como referencia otra habitación y su correspondiente espacio en *off* o mejor aún un *campo* que no se presenta por completo a los ojos del espectador. No hay que perder de vista que el cine es un arte que está en constante movimiento, tampoco que estos planos (los de establecimiento) son funcionales, sin embargo, a pesar de esta función podemos notar que ambos están concentrados en sus conversaciones. En este sentido, la figura 35 representa un momento más relajado, coloquial y más ágil mientras que en la figura 36 los personajes son mostrados a una mayor distancia y empujados en medio de este espacio negro que los rodea. Esto porque la figura 36 corresponden a un momento posterior de la discusión en el que ya se han dicho muchas verdades la una a la otra²⁰. Ambos planos tienen la característica que no forman una estructura totalmente cancelativa a la presencia del espectador: prueba de esto es el espacio anterior a ellas que dejan y que funciona a modo de invitación al espectador para que se pueda *proyectar*²¹. Esto se encuentra reforzado por la elusión del espectador por parte de los personajes. Aquí claramente se encuentra frente a una propuesta antiteatral. Más aún puede leerse estas imágenes de la misma forma en la que se hace con los cuadros de Millet en los que las figuras aparecen en medio de un espacio circundante amplio. Nótese, por último, que aquí no se está componiendo la imagen como en el teatro, ya que la anteposición de otro espacio es poco usual en el

¹⁹ Esto hace referencia a los planos con los que se inició la película.

²⁰ Nótese, en este sentido, el incremento de las franjas negras entre las figuras 35 y 36. En esta última porción de espacio oscuro es considerablemente mayor.

²¹ Nótese que cuando se habla de una figura *cancelativa* de la presencia del espectador es cuando justamente este puede *proyectarse* al interior de la imagen porque ha sido finalmente olvidado por los personajes y por él mismo que ya siente que su proximidad está siendo más corta.

teatro, sin embargo, sí hay cierta frontalidad pero que será disuelta, tanto en la figura 35 y 36, unos segundos más adelante ya que la cobertura de planos será típicamente cinematográfica, es decir, a través del empleo del plano/contraplano.



Figuras 37 – 42. Diferentes planos conjuntos entre Charlotte y Eva.

En los planos que van desde la figura 37 hasta la 42 tenemos el mismo recurso de una evasión del espectador por parte de los personajes, en este sentido esto asegura de entrada una característica favorable para el trabajo de lo antiteatral. En estos planos vemos a los dos personajes compartir el mismo encuadre y en tres de estos seis se nota que sus miradas se están buscando cuando no están absortas en sus pensamientos, que se manifiesta en la alternativa de hablar en voz alta como si estuviesen solos.



Otro rasgo en Figura 43. Último plano conjunto de madre e hija. común que comparten estos encuadres es que el espacio visual, el *campo visual*, se va haciendo más reducido conforme se desarrolla esta escena, esto tiene su eco en la carga dramática que se le va sumando a desarrollo de esta secuencia. Con esto también aumenta la sensación de claustrofobia que se ha ido gestando desde el inicio de la película²². La figura 43 muestra el último momento en el que madre e hija son encuadradas bajo el mismo plano. Ocurre hacia el final de la conversación y el inicio de la última sección antes de terminar la secuencia de la discusión

3.3.2 Discusión entre Charlotte y Eva: Primeros planos

Estos planos de las figuras 43 y 50 han sido seleccionados de la conversación central entre Eva y Charlotte. Están tomados en continuidad de aparición temporal, es decir, que el de la izquierda antecede al de la derecha. Esto está realizado con una finalidad: que se aprecie y dejar evidencia cómo es la relación entre los personajes al momento de conversar y cómo esta cambia al iniciar y al terminar.

²² Por último, ¿qué significan esos planos en exteriores en los que Eva recibe a su madre o en los que Eva camina en el cementerio para luego regresar a casa de noche? Esto se puede interpretar como una reiteración de la sensación de que estos personajes se encuentran “presos” al interior de la casa. Su salida aumenta la sensación de clausura puesto que muestra un exterior en el que su tiempo es limitado.



Figuras 43 - 50

Nótese en las figuras 43 y 44: aquí tenemos dos primeros planos de Eva y Charlotte respectivamente, pero cuyas miradas evaden no sólo al espectador sino se evaden (a pesar de ser una conversación) entre ellas mismas. Aquí hay una clara búsqueda de parte de Eva por confrontar a su madre que no se establece de forma clara puesto que es Charlotte quien evade la mirada de su hija. En las figuras 45 y 46 ninguna se mira sino que se encuentran *absortas* en sus confesiones (Eva) y sus pensamientos (Charlotte). Más adelante, con las figuras 47 y 48 se puede observar que nuevamente es Eva quien busca

la mirada de su madre, pero esta se encuentra *ensimismada* y mirando en una dirección opuesta tanto al espectador como a su hija. Aquí recuerda sus éxitos y su situación cuando tenía que cuidar de su hija. Por último, en las figuras 49 y 50 tenemos que la figura se ha invertido y que ahora es Charlotte quien busca la mirada de Eva. Desde este momento hasta la parte final de la conversación entre ambas no se cruzarán las miradas entre ellas, sin embargo, será Charlotte quien estará buscando a su hija con la mirada.

Aquí se ha puesto de manifiesto dos técnicas: la primera es la de notar que durante la conversación ambos personajes han tenido momentos para estar *absortos* en sus pensamientos: un ejemplo claro es cuando ellos hablan para sí mismos o recuerdan escenas del pasado. Por último, la *absorción* por parte del espectador en esta escena de la discusión funciona porque los personajes han olvidado por completo al espectador y este se ha olvidado de que se encuentra frente a un soporte audiovisual. Es lo que Fried denominaba un estado en el que la consciencia limita la atención en lo que está frente al espectador para concentrarse y perderse en lo que está mirando.



Figura 51. Primer plano de Eva



Figura 52. Primer plano de Charlotte.

Hacia el final de esta secuencia finalmente tenemos el momento de mayor carga dramática: el momento en el que las miradas entre ambas mujeres se cruzan (figuras 51 y 52). Eva mira y juzga mientras que su madre mira para pedir perdón, para pedir una oportunidad. En el contexto en que se ha desarrollado esta larga secuencia se entiende que este momento no sea casual (de hecho, pocas cosas en una película lo son) sino que puede dársele una lectura desde la idea de la *absorción*. Aquí ya no hay espacio para que el espectador pueda *entrar* o *proyectarse* al interior de la imagen, sino que aquí lo que se intenta es ir un paso más lejos aún, el de experimentar lo que Fried menciona como *carnalidad* del espectador al mirar a un personaje. Por último, hay que mencionar que las miradas de una a la otra continúan evadiendo el punto de vista del espectador y que el

peso y la intención de cada una ya cambió: si al inicio era compasiva y elusiva ahora es dura e inquisidora.

Figuras 53 – 58. Plano secuencia entre Charlotte y Eva.



Finalmente, hay que mencionar que en la sección central de la discusión entre madre e hija ocurre el máximo objetivo propuesto por Fried en su estudio sobre Courbet. En las figuras 53 a la 58 se pueden observar los cuadros de este momento en el que Eva increpa a su madre y esta procesa cada acusación hasta el punto que no puede creen en lo que escucha. Durante esta secuencia vemos en juego diferentes conceptos de la propuesta del presente trabajo. Por un lado, está la proximidad de las figuras hacia los límites del encuadre, el primer plano en toda su expresión. Está la mirada ida, *ensimismada*, del personaje de Charlotte y también está la mirada evasiva en relación al espectador de Eva, mirada que no se dirige hacia el espectador, sino que busca la mirada de su interlocutora. Aquí, Eva está imposibilitada de ver a su madre. Por último, la propia Charlotte está imposibilitada de verse a sí misma.

El retrato que analiza Fried sobre Courbet termina por proponer el deseo de transmitir la *carnalidad* del retratado (Charlotte) hacia el espectador para que de esta forma este pueda “vivir”, “experimentar” las emociones o sensaciones de quien es observado. A esto hay que añadir dos consideraciones finales: el empleo de las manos por parte de Charlotte es parecido al de los autorretratos de Courbet. Por último, aquí entra la mano del director para proponer algo parecido a lo que hizo años antes en “Persona” (1966): la superposición de imágenes en este caso no es literal sino figurada, una detrás de la otra pero que terminan siendo la misma persona unidas no sólo por la imagen sino por el vínculo materno.



DISCUSIÓN

Los procesos de comunicación

Sonata de Otoño es una película que presenta una temática vinculada a la relación entre hermana-hermana, madre-hija(s), esposa-esposo y no menos importante entre imagen-espectador, es decir, que se basa en las diferentes formas de comunicación que se establecen alrededor de los diferentes vínculos entre sus personajes. A partir de aquí lo que podemos inferir es que el tema de la comunicación es un punto central en la articulación de la película. Evidentemente, no resulta nada nuevo que esta película tenga como eje central el tema de la comunicación entre sus personajes, sin embargo, como mostraremos más adelante, aquí se evidencia un juego paradójico entre los personajes y el espectador que fácilmente puede pasar inadvertido.

El vínculo entre las hermanas presenta una falla comunicacional, una carencia: Helena sufre de un mal que le impide comunicarse a través del lenguaje, este es su principal problema, no poder establecer un nivel de comunicación a través de las palabras. Este error en el lenguaje, esta falla en la comunicación le impide transmitir el mensaje a través de palabras. Sin embargo, y a pesar que no se puedan comunicar mediante el lenguaje Eva puede entender a su hermana por los sonidos que esta emite, por los gemidos apenas distinguibles entre simples ruidos o palabras. ¿Cómo es posible que Eva entienda a Helena de una forma tan efectiva? Proponemos aquí que este proceso de comunicación se realiza porque ambas comparten el mismo fantasma del pasado, una forma de comunicación que se origina en los sentimientos que ambas comparten en relación a la madre: el rencor, la pena, la rabia, etcétera. Esto se evidencia cuando Charlotte intenta comunicarse con su hija Helena, sin embargo, falla puesto que no entiende nada de lo que dice. Lo mismo ocurre cuando Viktor intenta calmar los gritos de Helena mientras Eva está fuera de casa. De alguna forma esta comunicación entre Helena y Eva reestructura el vínculo hermana-hermana para transferirlo a un vínculo hermana (Helena) – madre/sustituta (Eva). Esto significa que Eva ha tomado el lugar y rol de la madre ante esta ausencia. ¿Qué podría decir Helena si pudiese hablar? Quizás le increparía a su madre lo mismo que Eva: todos los años de abandono y de ausencia que podemos leer en clave de una imposibilidad de aliviar el sufrimiento de Helena porque esta no puede trasladársela a la madre. La enfermedad más grave de Helena no es quizás la física, sino la de no poder transmitir sus sentimientos hacia su madre: intención que finalmente ejecutará Eva.

Veamos la relación entre Eva y Charlotte. ¿Qué caracteriza este vínculo materno-filial? Desde el inicio de la película vemos que Eva, de carácter más sumiso, pasivo invita, a través de una carta, a su madre para que la acompañe durante un tiempo y puedan estar juntas. Eva es quien inicia el proceso de comunicación entre ambas. Antes de la discusión central entre madre e hija lo que se evidencia es que Eva es una mujer, aparentemente, transparente, hogareña, honesta, aunque con un resentimiento muy bien disimulado. A diferencia de los otros personajes, no se la muestra hablando sola hasta el final: en ese momento ella se encuentra frágil, dolida e incluso habla de la muerte y el suicidio. La madre, Charlotte, por otro lado, habla con la hija, pero también tiene momentos en los que habla sola en su habitación, en los que realmente muestra sus verdaderas emociones, sus preocupaciones y cómo se siente de haber regresado a la casa. Podemos inferir de aquí que ella no termina siendo honesta con su hija. Esto terminará en la discusión entre ambas en las que se romperá el protocolo que hasta el momento ambas sostuvieron. Aquí la confrontación entre una y otra marca un proceso de comunicación complicado que incluso llega a lo físico.

Por último, la comunicación que se evidencia entre Eva y su esposo (Viktor) está basada en la relación de pareja: ambos constituyen un matrimonio tranquilo en el que observamos que ella lleva la casa y él mantiene una actitud ligeramente secundaria, podríamos decir, casi intrascendente, sin que su presencia pase desapercibida puesto que Eva realmente se comunica con él, lo escucha y le presta atención. Sin embargo, si la relación entre ambos es tan transparente y fluida ¿por qué motivo Viktor se comunica con el espectador para contarle lo que realmente piensa de su relación con su esposa? ¿Dónde se origina la necesidad de hablarle al espectador y por qué no hacerlo como lo hace Charlotte en un espacio privado? Este recurso de hablar al espectador [nosotros] es un recurso que este personaje emplea para introducirnos en su relación con Eva. Al hablar para la cámara lo que hace finalmente es comprometer al espectador con las relaciones que se presentarán al interior del relato. Finalmente, y extendiendo la participación de Viktor: este es sólo una excusa para enganchar al espectador y hacerlo cómplice de lo que ocurrirá en la película. Así es como nos compromete y nos hace pensar que no sólo somos espectadores sino también un personaje más de la película. Es por este motivo que proponemos la importancia de analizar este relato fílmico a partir de la relación entre imagen – espectador, a través de los procesos de comunicación. Creemos que la

justificación recae principalmente porque en nuestro objeto de estudio se ha hecho evidente el juego de relación entre obra-espectador, por lo que consideramos que nuestra propuesta está justificada.

El ensimismamiento como mecanismo de conocimiento

Dentro de la línea de trabajo que propone Michael Fried (2000), un personaje ensimismado es aquel que se encuentra absorto en alguna actividad cuya atención lo lleva a estar en un estado de hipnosis [no nos atrevemos a decir *inconsciencia*] y cuya atención se encuentra dirigida únicamente al objeto que produce su ensimismamiento, generando de esta manera que dicho personaje ignore la presencia del espectador. El espectador frente a una imagen así se sentirá comprometido a *proyectarse ante este horizonte* que le es ofrecido, es decir, se incitará su acercamiento a través del espacio que ve [*y siente*] y que, como mencionamos anteriormente, es resultado de su interacción entre su cuerpo y las cosas que le rodean en el mundo. Finalmente, todo esto lo llevará a ser *absorbido* al interior de la imagen. Este concepto parte del análisis pictórico sobre el que Fried arma toda su teoría. Al aplicarlo en el presente estudio podemos encontrar que nuestros personajes ensimismados están inscritos en un desarrollo temporal que es producto del soporte de registro bajo el que se encuentran subyugados: la cámara. La utilidad de este concepto en este estudio se inscribe en que los personajes van a *entrar y salir* de su ensimismamiento y de esta forma se podrá dar nombre a aquellos momentos en los que los personajes no estén realizando ninguna actividad trascendental sino más bien superflua, cotidiana o sin un peso dramático.

Un primer grupo de análisis gira en torno a los personajes ensimismados intentando comunicarse con un interlocutor. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en los momentos en los que Eva está escribiendo la carta a su madre. La secuencia inicial nos muestra a Eva²³ básicamente en dos encuadres: un plano de establecimiento (figura 7) y otro, un primer plano frontal (figura 11, 13 y 14). En ambos casos podemos notar que este personaje se encuentra redactando una carta (fig. 11) ya que su mirada está dirigida hacia la parte inferior del cuadro donde suponemos, valiéndonos del juego entre

²³ Nótese que este personaje lleva un atuendo de color rojo-oscuro cuyo significado puede vincularse al dolor, a la pena y al sufrimiento.

presencia/ausencia, se encuentra la misiva que está redactando²⁴. Esta actividad *ensimismada* es interrumpida sorpresivamente por el cambio repentino de la dirección de la mirada de Eva. En la figura 13 la dirección y la atención que el personaje mantenía es re-direccionado de manera que el espectador puede advertir su propia presencia: nos percatamos que está mirando en nuestra misma dirección. Aquí es válido preguntarte ¿qué ocurre cuando el personaje ensimismado mira hacia la cámara? Es sólo un intento fallido de romper la cuarta pared, aquí la mirada de Eva no es *hacia el espectador* sino hacia alguien más (*algo* más), busca por encima de nuestros hombros, nos traspasa con sus ojos. Incluso podríamos decir que ni siquiera está mirando hacia la ventana que se encuentra frente a ella y que se sugiere en la figura 7. Notamos por lo tanto que ella está buscando un interlocutor, en este caso, el destinatario de la carta, es decir, su madre, sin embargo, no la vemos, sólo se insinúa, se sugiere su presencia. Al finalizar la película encontramos nuevamente el empleo de este mismo recurso²⁵: aquí Eva (figura 17) se dirige nuevamente hacia su madre (figura 18) a pesar que la imposibilidad de comunicarse ya ha alcanzado su máxima expresión y la comunicación entre ellas no es posible. El rostro de Charlotte (figura 18) no ofrece nada, es sólo volumen *vacío*, ha quedado en evidencia que se ha vuelto un objeto.

Sin embargo, proponemos ampliar el concepto de ensimismamiento, originariamente aplicado a acciones ensimismadas y extenderlo a lo momentos que denominaremos del tipo *soliloquios*: al analizar aquellos momentos en los que los personajes hablan consigo mismos podemos darnos cuenta que este concepto de ensimismamiento funciona y encaja perfectamente. Comparte en común con el sentido originario el que los personajes están realizando una actividad (la de hablar) y sobretodo, que continúan ignorando la presencia de un espectador. Un ejemplo de este tipo de *ensimismamiento* lo encontramos cuando Charlotte habla consigo misma dentro de su habitación. Aquí notamos cómo este personaje se encuentra realizando actividades superfluas (uno de los requisitos para el *ensimismamiento*) mientras va hablando en voz alta. Este personaje está intentando comunicarse consigo mismo, este monólogo nos permite entender y visualizar cuáles son sus impresiones tras verse enfrentada a la

²⁴ El escribir una carta, como lo hace Eva, encaja perfectamente con el concepto de ensimismamiento que estudia Fried. Nótese la gran similitud formal entre la figura 7 y la figura 1 de Chardin. Ambos personajes se encuentran ensimismados.

²⁵ Nótese que el plano de establecimiento es el mismo (figura 15) al de la secuencia de apertura (figura 7).

situación en la que se encuentra Helena, su otra hija. Ante esta experiencia Charlotte se encuentra confundida y comienza a experimentar una angustia en torno a sus dos hijas, empieza a confrontarse [aparece el fantasma del pasado] con una situación que claramente no quería volver a enfrentar. Más adelante vemos nuevamente a Charlotte en una situación *ensimismada* cuando se encuentra al interior del tren y empieza a hablar con su agente (figura 25), aunque este sólo se presente como una excusa para que ella pueda decir lo que piensa. Aquí el personaje de Paul funciona como un elemento más, como un objeto, ha sido *cosificado* por Charlotte de la misma manera en la que suele hacer con las personas que la rodean²⁶. Aquí hay que resaltar que no hay comunicación entre ellos, no puede haberla, lo importante aquí es Charlotte. Esta secuencia se alterna con las imágenes de Eva caminando por un cementerio y donde se puede observar que dirige su mirada y su atención a una pequeña tumba frente a la cual se sienta y descansa para finalmente regresar a casa (figuras 29-32). En este punto Eva habla sola y por un momento intenta fallidamente con su hijo: “¿Estás acariciando mis mejillas? ¿estás susurrando a mis oídos? ¿estás conmigo ahora? Nunca nos separaremos.” Este ensimismamiento del tipo *soliloquio* en busca de comunicación falla en el caso de Eva porque el hijo muerto no responderá jamás y quizás, al igual que él, tampoco lo hará Charlotte²⁷. Esto evidencia la imposibilidad, la frustración la impotencia de Eva tras perder a su hijo, a ella le está negado hablar con los muertos y también con el ser vivo que más quiere (y que más daño le ha hecho).

Por último, también podemos hablar de ensimismamiento cuando los personajes *miran* al pasado. Mencionamos el verbo “mirar” por cuanto creemos que en las escenas en las que tanto la hija como la madre recuerdan episodios de su pasado lo hacen mirando hacia el vacío. Sin embargo, ese *mirar al vacío* reconstruye casi físicamente el pasado por lo que los personajes se encuentran frente al motivo que evocan, lo están mirando y más complicado aún, lo están sintiendo en su cuerpo. Aquí hay que recordar el juego entre el campo y el fuera de campo y cómo el ver algo también sugiere lo que está alrededor (y no forma parte de la imagen), más aún cuando la mirada del personaje insinúa una presencia. Desde la fenomenología podemos aproximarnos al *recordar el pasado* como una experiencia que se *siente*, de carácter corporal en tanto que su origen

²⁶ Nótese que Paul no habla en ningún momento, como tampoco lo haría un objeto.

²⁷ “Como quiera que sea, el hombre de la creencia *siempre verá alguna otra cosa más allá de lo que ve* cuando se encuentre frente a frente con una tumba.” (Huberman 1997: 26).

también se inscribe en el cuerpo sintiente. Recordemos que la percepción depende de los residuos de sentido que median entre lo vivido y lo registrado (La Rotta 2003) y esto también se puede aplicar a los personajes al interior del relato fílmico. De esta forma el dolor del pasado, así como la enfermedad de Helena no sólo se miran sino se sienten, ese dolor lo lleva diariamente Eva y lo experimentó Charlotte en su primer encuentro con Helena: “Ahí estaba ella sentada, mirándome con sus grandes ojos. Sostuve su rostro y sentí la enfermedad contrayendo los músculos de su garganta.” Esto deja claro que recordar no es una actividad pasiva para Charlotte, sino que le afecta, vuelve a recrear lo recordado no sólo con las palabras sino también con el cuerpo²⁸. En este sentido, la enfermedad de Helena también es la de la madre, es parte de la culpa que la persigue y que finalmente la va alcanzando.

Este tipo de ensimismamiento en el hablar consigo mismo, para sí, recordando alguna escena del pasado que será *vista* por los personajes se aplica también al momento central de la película: a la discusión entre madre e hija. Es un mecanismo que tanto Eva como Charlotte emplean en determinados momentos de su encuentro final. Eva lo hace cuando recuerda las escenas del pasado, la relación con el padre, el vínculo con su madre y la enfermedad de Helena. Charlotte lo hace desde otra perspectiva al recordar momentos de su exitosa carrera y el vínculo con el padre de Eva, sin embargo, y a diferencia de Eva los episodios que recuerda Charlotte no son recreados, aunque no por esto se sugiere que sean menos *sentidos*. Este último tipo de ensimismamiento interrumpe el proceso comunicativo entre ambas para enriquecerlo: es decir, es un paréntesis en la discusión entre madre e hija para evidenciar las culpas de una frente a la otra, son pruebas irrefutables, el recuerdo es la prueba fehaciente que la madre es culpable y las hijas (y también el padre) han sido las víctimas.

Por último, estos tres momentos tienen en común aquello que Fried consideraba requisito fundamental para hablar de personajes ensimismados: que se encuentran absortos en actividades cotidianas mientras ignoran al espectador. Si el empleo del concepto de ensimismamiento nos permite analizar la relación entre el personaje y el espectador el concepto de anti-teatralidad que propone Fried nos ayuda a determinar los

²⁸ En el filme Charlotte recuerda también el proceso de la enfermedad de Leonardo cuyas escenas sí son recreadas mientras que los episodios que recuerda al interior de su discusión con Eva no citan visualmente ninguna escena. Esto hubiera restado importancia a las “evidencias” del pasado que cita Eva.

momentos en los que la paradoja se está desarrollando: olvidar al espectador para quien se está realizando la película. En *Sonata de Otoño* se ha roto la cuarta pared y ha sido abierta para iniciar un nuevo vínculo más agresivo, más directo entre el espectador y el texto fílmico. Hay que resaltar que la necesidad de *teatralizar* este filme va más allá de la pura efectividad: se enmarca dentro de los procesos de comunicación que se establecen en la película. La película trata de la incomunicación entre los personajes y paradójicamente de poner en evidencia el proceso de comunicación entre personaje – espectador. Se trata en este sentido de explorar las posibilidades comunicativas del mismo soporte fílmico, de hibridar el cine con el teatro para hacer más compleja la relación entre los actores implicados en este proceso de comunicación, es decir, el filme. Se abre un canal más no sólo para informar sino para comprometer al espectador, para que sea parte y juez del proceso de juzgamiento de la madre por parte de la hija.

La paradoja del primer plano

Por un lado, el trabajo en la filmografía de Bergman ha sido destacado principalmente por su recurrencia al trabajo en los primeros planos²⁹. Este desarrollo ha sido trabajado por el director sueco a lo largo de toda su filmografía. Por otro lado, desde el campo de la historia del Arte, el trabajo sobre lo visible a partir de la teoría de Huberman ofrece la posibilidad de entender la recurrencia de los primeros planos en el filme *Sonata de Otoño* como una paradoja de lo visible en torno a estos tipos de planos.

En el filme *Sonata de Otoño* podemos encontrar dos tipos de primeros planos frontales al espectador: el primer plano que tiene como objetivo interpelar al espectador y el primer plano cuyo destinatario es otro personaje del relato. En el primer caso tenemos la relación entre el actor (Viktor) y el espectador (el *yo* que se encuentra frente a la imagen fílmica): recordemos aquí la secuencia inicial en la que Viktor se dirige a la cámara para contar al espectador, a través de la lectura de un pasaje de un libro, la relación entre él y Eva, su esposa (figuras 8, 9, 10). Denominaremos los primeros planos de este tipo como *teatrales*, partiendo del concepto de Fried el cual propone que al trabajar de esta forma el espectador queda separado de la imagen fílmica, es advertido que se encuentra “frente a

²⁹ En el presente artículo entendemos primer plano como una unidad tipológica que está vinculada a los personajes de un relato fílmico. Hacemos una diferencia entre estos y los planos detalles cuya denominación la dejamos para los objetos y no individuos.

algo”. Es como asistir al teatro y escuchar las palabras iniciales sobre lo que va a tratar la obra en cuestión. Aquí se apela más a la razón que a los sentidos.

El segundo tipo de primeros planos frontales al espectador, por otro lado, se encuentra entre los personajes de Eva y Charlotte hacia el final del filme (figuras 17 y 18). Estas imágenes alternan, mediante un corte, la lectura de la carta final de Eva hacia su madre a través de un primer plano frontal de esta hacia la cámara, aunque solamente lo hace con una mirada seria, contenida y vacía³⁰. Proponemos que estos primeros planos entre los personajes de Eva y su madre no tienen como intención primera hacer que el espectador *sienta* lo que sienten los personajes como podría pensarse a simple vista, sino más bien que es un intento de los personajes para olvidarse del espectador y así llegar a su objetivo principal: el otro personaje. El espectador sólo presencia una situación, las miradas no están puestas en él. En cierta medida podríamos denominarlos como *antiteatrales* a pesar que estén mirando directamente hacia el espectador³¹. Hay que mencionar que la antiteatralidad se sustenta en un personaje ensimismado y no es incompatible con la mirada frontal del personaje y que, al igual que David en su *Leónidas*, prima una *detente general* de la acción dramática a tal punto que el primer plano de Charlotte pierde el valor simbólico de la mirada. El concepto de antiteatralidad de Fried es complementado aquí a través de la posibilidad que abre Huberman (1997) respecto a lo visible. Este autor propone lo visible como un proceso que permite *ganar* algo a través de la mirada, mirar algo, propone Huberman, también es apropiarse de algo. Sin embargo, esta posibilidad de la visibilidad también deja abierta otra alternativa: la de lo visible como pérdida. Aquí se inscribe plenamente esta tipología de primeros planos. Proponemos este desarrollo a partir de entender los cuerpos visibles como volúmenes que pueden estar vacíos: “Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir, condenada a una cuestión de *ser-* cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí.” (Huberman 1997: 17) Esta vacuidad que evoca lo visible a través de estos primeros planos frontales

³⁰ Esto también ocurre tímidamente al inicio de la película, cuando vemos a Eva escribiendo una carta y dirige su mirada en dirección al espectador sin que se produzca un corte hacia la imagen de Charlotte. Sin embargo, este recurso encuentra su eco en el final de la película en la que volvemos a ver el mismo plano de Eva, aunque un poco más *cerrado*, que ahora sí será alternado con el de Charlotte.

³¹ Recuérdese que Courbet también pintó retratos frontales al espectador y no por ello cayó en la tradición teatral según la propuesta de Huberman. Hay que acotar, claro está, que su propuesta es más compleja en el caso de los retratos de Courbet.

de la hija con la madre podemos trasladársela al personaje femenino de Charlotte como un *objeto vacío* que no puede proveer lo más primario para la hija: el amor de la madre por su hija³². Un claro ejemplo de esto se evidencia en la secuencia en la que Eva toca al piano el preludio en la menor de Chopin: tras la interpretación de Eva su madre sólo termina por imponer su visión y su manera de interpretar como correctas a pesar del entusiasmo de la hija, situación que es advertida por Viktor con una mirada de desconfianza.

Este *vacío* al interior de la madre nos permite proponer que lo visible en torno a la relación entre madre e hija se desarrolla a través de los parámetros de lo visible no como ganancia sino como pérdida, como un dejar ir. Estos primeros planos entre Eva y Charlotte frontales a la cámara (figuras 17 y 18) no se inscriben en un proceso de apertura comunicativa sino por el contrario: se inscribe al final de la comunicación, cuando ya todo está dicho y sólo queda dejar ir al interlocutor. La relación entre madre e hija no es para buscarse y *sentir* más, no es para sentir lo que siente el otro, mucho menos para sentir lo que *siente* el otro sino más bien es para *ver* y así poder *dejar ir* al *otro* y de esta forma saldar cuentas. La hija, Eva, mira para dejar ir, mira no para llenarse de la madre sino para dejar que se vaya como un volumen *vacío*³³. El espectador [nosotros] somos testigos de esa ruptura, de esa despedida al final de la película; no fue en vano que nuevamente se nos recordara hacia el final de la película que Viktor nos interpeló al iniciar el filme para hacer de nosotros testigos de la relación entre los personajes. Si en un inicio presenciamos un proceso de apertura comunicacional ahora vemos la despedida.

Si bien los primeros planos en el lenguaje cinematográfico ayudan al espectador a *acercarlo* al personaje, a sentir lo que está sintiendo el actor, lo que proponemos en este artículo va en una línea complementaria: entendemos lo visible como un concepto que gatilla dos posibilidades: como una ganancia, un ver como tener y, también, el ver como

³² En el primer plano frontal (figura 18) de Charlotte vemos que esta no habla ni dice una sola palabra. Esto lo interpretamos en tanto que se ha *cosificado*, ha devenido en objeto y los objetos no hablan, no se comunican.

³³ Mirémoslo del ángulo de Eva: cuando uno mira lo que hace es traer a la mente las sedimentaciones de sentido que se produjeron en la relación entre lo vivido y lo registrado. Cuando Eva mira a su madre lo que hace es buscar aquellas sedimentaciones de sentido vinculadas al calor, al abrazo por las noches, la compañía, el amor de madre, sin embargo, Eva mantiene su angustia latente por cuando su percepción de la madre no tiene referentes de sentido que se inscriban en su cuerpo: su cuerpo no percibe, no siente lo que ve (la madre), solo puede ver un volumen vacío, una figura que se deforma. No olvidemos que es en la relación entre sujeto (Eva) y objeto (Charlotte) que se define uno al otro.

pérdida, el ver para dejar ir algo que se nos escapa. En este sentido estos primeros planos frontales al final del filme entre madre e hija se inscriben en esta segunda posibilidad, la de mirar *algo* que está *vacío*, como lo está la madre en este estado de incapacidad de mostrar afecto por la hija, esta vacuidad en la madre la presenta como un objeto visible pero vacío, tautológico. El juego entre ellas se inscribe en la imposibilidad que se cumpla el deseo de la hija de recibir afecto de la madre puesto que esta no tiene nada que ofrecer, es, como menciona Huberman, un objeto que posee un volumen, pero también un vacío. Proponemos en este sentido que *ver* a través de un primer plano no sólo implica una unidad métrica, sino que se inscribe dentro de una relación con lo sensible para frente a la *vacuidad del objeto* (Charlotte) dejarlo ir. Aquí se inscribe la paradoja: estos primeros planos permiten ganar y perder al mismo tiempo.

La madre-tumba

Por último, en *Sonata de Otoño*, la presencia de la muerte siempre ronda la casa: Erick fallecido hace unos años, Leonardo (pareja de Charlotte) recientemente fallecido y Helena con una enfermedad incurable y que sigue degenerándose. El luto es llevado tanto por Eva como por Viktor a través de sus comentarios, su vestimenta e incluso su parsimonioso comportamiento mientras que Charlotte se muestra más cínica respecto a la muerte de Leonardo. En este filme se articula un nivel de comunicación más discreto con los muertos: no es en vano que Charlotte se intente comunicar con Leonardo a solas mientras que Eva piense que aún puede establecer un vínculo con su hijo Erick durante su caminata por el cementerio. Proponemos que también hay una insinuación a la muerte muy sutil que se visualiza a partir de los intentos fallidos de comunicación entre Eva y Charlotte, en este sentido, la imposibilidad de comunicación entre madre e hija se enmarca en el comentario de Freud: “[...] el fin hacia el cual tiende toda la vida es la muerte; e inversamente: lo no vivo es anterior a lo vivo.” (Freud 2010: 48). Esto también vale para la comunicación entre Charlotte y Helena (cuya muerte es inminente): la comunicación fallida de la madre con su hija finalmente es nula. De esta manera, estos procesos marcados por la presencia de la muerte pueden leerse en clave de lo que dice Freud y permiten comprenderlos como proyectos fallidos, irreparables que tienden al fracaso, a la muerte.

La tumba como un contenedor de un objeto *vacío* e imposible se puede trasladar a la relación entre la madre (Charlotte) y la hija (Eva). En este sentido Charlotte es como

una madre-tumba puesto que a pesar que está viva no puede establecer un vínculo comunicacional con la hija: Charlotte es un *volumen vacío*, un proyecto de tumba. Cuando Eva mira ensimismada la tumba en la figura 30 no sólo está mirando a su hijo fallecido sino también la relación con su madre: “Como quiera que sea, el hombre de la creencia *siempre verá alguna otra cosa más allá de lo que ve* cuando se encuentre frente a frente con una tumba.” (Huberman 1997: 26). Hay que resaltar que en este momento la *antiteatralidad* durante esta secuencia muestra a un personaje ensimismado (Eva caminando en el cementerio) por lo que el espectador es absorbido al interior de la imagen, de tal modo que acompaña muy de cerca a Eva en su soledad.

Por último, se entiende la figura de la tumba como un recipiente en cual se guarda un cuerpo muerto, un objeto inerte, un objeto imposible. Siguiendo las palabras de Eva³⁴ cuando camina hacia la casa en la que se encuentran podemos extrapolar la figura de la tumba nuevamente: la casa funciona como una celda, como una tumba. Aquí está la presencia/ausencia de Erick, está Helena con su enfermedad incurable y Charlotte como un *volumen vacío*. Véase la figura 32 en la que Eva camina hacia la casa: esta luce oscura, lúgubre y con una puerta negra, como si fuese un ataúd al que ingresa por voluntad propia. ¿Qué es una celda sino también un ataúd? Entendemos una celda como un espacio en el que un sujeto se encuentra recluido ya sea para cumplir alguna condena [involuntariamente] o para auto-recluirse [voluntariamente]. Cualquiera sea el caso estamos hablando de un espacio en el que los límites físicos son bien marcados y determinados de tal forma que se sienta que este sujeto no tiene acceso a un exterior, sino que se encuentran dentro de un espacio restringido. Cuando uno observa *Sonata de Otoño* a nivel macro puede notar que son muy pocas las ocasiones en las que se hace referencia a un exterior. Más bien, por el contrario, este *filme* tiene la virtud de sugerir un enclaustramiento, un encierro en el que se encuentra Eva, su esposo y Helena.

³⁴ “Está oscureciendo y hace frío. Debo ir a casa y preparar la cena para Viktor y Helena. No puedo morir ahora. Tengo miedo de suicidarme, y que algún día Dios me necesite. Entonces, él me liberará de mi prisión.”

Conclusión

Sonata de Otoño es un filme bastante escueto, muy controlado, con actuaciones destacables y una austeridad en su cobertura y puesta en escena que hacen de ella una película sólida y bien ejecutada. Cada escena está planificada *in crescendo* para construir lo que será el juzgamiento de la madre por parte de la hija. Nos recuerda las películas en las que los condenados a pena de muerte sobrellevan la noche previa a su ejecución: tanto en aquellas como en esta película el pasado y los errores persiguen a los protagonistas hasta llegar un punto en que es imposible evitar el castigo. Terminan arrepintiéndose, pidiendo perdón, una segunda oportunidad, sin embargo, quedan a merced de su juez. En *Sonata de Otoño* el juicio y condena de Charlotte dura casi la mitad de la película, sin que los momentos previos a esta sean placenteros, peor aún, son de sorpresa tras sorpresa que terminan por debilitarla y mostrarla como realmente es: una persona incapaz de amar.

Sonata de Otoño trabaja sobre la sombra del pasado, revivido por la hija (inclusive de Helena) y que termina por aplastar la presencia de la madre. Lo que se intenta hacer al reconstruir el pasado entre madre e hija(s) gira en torno a traer el pasado al presente, a revivir los momentos de dolor, pero, desde, el punto de vista de la hija, de la afectada. *Sonata de Otoño* trata dos perspectivas de ver el pasado: Charlotte lo mira siempre como una carrera exitosa plena, sin arrepentimientos, con dificultades sí, pero dentro de sus intereses, bajo sus términos; por otro lado, Eva mira el pasado con desazón, con aspereza, incluso, ansiando la muerte para ser liberada de su prisión.

La relación con la tumba, con el hijo muerto, es también la relación con la madre. Esta termina siendo una relación madre-tumba. En ambos casos la comunicación es nula: en el caso del hijo por estar muerto y en el caso de la madre por no tener nada que decir. Uno de los objetivos de este ensayo era plantearse que existe una relación compleja entre el espectador y la imagen más allá de la puramente física. Es así que tenemos que por un lado se puede examinar un primer plano hasta el punto de generar una relación *carne – carne*³⁵, sin embargo, también existe una paradoja en torno al primer plano que no permite sino alejar al objeto de su sujeto.

³⁵ Como podría estudiarse en la secuencia de la discusión entre madre e hija. Aquí es resaltante la figura 54 en la que Charlotte se agarra la cara, se toca, busca afirmarse que no sólo volumen vacío, sino que tiene un cuerpo y quizás también un alma.

Finalmente, *Sonata de Otoño* es una película que trabaja de las relaciones de comunicación entre madre e hija, de las verdades no dichas y guardadas en el interior de cada una de ellas de las relaciones filiales frustradas. Lo que se trabaja aquí entre madre e hija, mediante el uso (y quizás abuso) de los primeros planos, no se inscribe dentro de lo que propone Deleuze como un primer plano para *proyectarse en un alma*, sino más bien se encuentra dentro de lo que propone Huberman a través de la ineluctabilidad de lo visible cuando menciona que el mirar se realiza a través de una estructura de un *delante-adentro* que a su vez es inaccesible y que impone una distancia por más próxima que se encuentre [el recurso de los primeros planos]. La abundancia de primeros planos en *Sonata de Otoño* no busca construir una mayor proximidad entre Eva y su madre: lo que buscan es acercarlas para que ambas vean que lo monstruoso es más grande de lo que habían pensado, para satisfacer la curiosidad de la mirada, para a través del ver para dejar ir al ser querido/ausente y presente al mismo tiempo (ineluctabilidad de la mirada). Un proyecto de pérdida. Esta distancia marca inevitablemente, en el caso de Charlotte, una imposibilidad de relación de carne a carne entre ambas. Por último, el filme muestra la búsqueda del perdón de la madre por su hija y, a la vez, de la hija por su madre, perdón que, repetimos, no alcanzará ninguna de las dos por cuanto el objeto mirado, la madre, no ofrece más que *vacío*, vacuidad de sentimientos por la hija. Así mismo, *Sonata de Otoño* trabaja el tiempo transcurrido entre ambas y de cómo las heridas pueden llegar a ser más grandes que la solución.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Aumont, Jacques (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editorial.
- Bordwell, David (1995) *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación Cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Brisset, Demetrio (2011) *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Díaz Soto, David. (2009) *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía IV (Teoría del conocimiento e Historia del pensamiento)
- Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Casetti, Francesco (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, Francesco (1996) *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Cook, P. (2009) *The Cinema Book* Londres: Palgrave Macmillan.
- Feldman, Simón (1996) *La realización cinematográfica: análisis y práctica*. Barcelona: Gedisa.
- Freud, Sigmund (1920/2010) *Psicología de las masas; Más allá del principio del placer: el porvenir de una ilusión*. Madrid: Alianza.
- Fried, Michael (2000) *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Fried, Michael (2003) *El realismo de Courbet*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Fried, Michael (2014) *La modernidad de Manet: o la superficie de la pintura en la década de 1860*. Madrid: Machado Grupo de Distribución.

- La Rotta, Guillermo (2003) *Génesis y sentido de la ilusión fílmica*. Bogotá: Siglo del hombre editores.
- La Rotta, Guillermo (2004) “*Cine y fenomenología*”. Ponencia presentada en el III Coloquio Latinoamericano de Fenomenología. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 12-16 de enero. Consulta: 8 abril de 2017.
<http://culturayfilosofia.blogspot.pe/2011/03/cine-y-fenomenologia.html>
- Mitry, Jean (1986) *Estética y psicología del cine*. México. D. F.: Siglo XXI.
- Portocarrero, Gonzalo (2005) *Génesis y sentido de la ilusión fílmica: Guillermo Pérez La Rotta*. Consulta: 22 de abril de 2017.
<https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2005/08/27/genesis-y-sentido-de-la-ilusion-filmica-guillermo-perez-la-rotta/gonzaloportocarrero/>
- Puigdomenech, Jordi (2004) *Ingmar Bergman. El último existencialista*. Madrid: Ediciones JC.
- Vanoye, Francis y Goliot-Lété, Anne. (Trad. Carmona, Vicente) (2008) *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada.
- Zunzunegui, Santos (1996) *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.
- Zunzunegui, Santos (1995) *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Filmográficas

- ITC Entertainment (productor), y Bergman I. (director). (1978) *Autumn Sonate* (Película). Alemania del Oeste – Suecia: New World Pictures (US).