

DESPUÉS DEL FUNDIDO EN NEGRO. The Congress

Mariana Freijomil

Bill está enamorado de Margo Channing. Ha peleado y trabajado con ella, la ha amado. Pero dentro de diez años, margo Channing habrá dejado de existir. Y lo que quede será... ¿qué?

Margo Channing en *Eva al desnudo* (1950), Joseph L. Mankiewicz

FIN

Norma Desmond y Margo Channing. Dos actrices, dos mujeres en jaque con el tiempo. La primera en *El crepúsculo de los dioses* (1950) vive atrapada en su imagen del pasado, omnipresente en su mansión de Sunset Boulevard. Ha sido una víctima más de la transición al cine sonoro. La han reemplazado por otras intérpretes, más jóvenes y más eficaces en el nuevo medio. Margo Channing en *Eva al desnudo* (1950) también será reemplazada. Eva conseguirá sus papeles, el éxito y la fama sin sospechar al final que su propio reemplazo está al acecho, al igual que estuvo ella, esperando que las primeras arrugas y signos de desgaste la dejen de hacer deseable y admirada. El reloj vence a estas mujeres. La pantalla y el escenario necesitan materia fresca que brille.

Robin Wright también se enfrenta al paso del tiempo, a la obsolescencia de su imagen y su consecuente desaparición. Su rostro silencioso y surcado por lágrimas nos mira desde el inicio de *The Congress* (2013), enfrentándose al espectador y también a la que será su última propuesta de trabajo: un escaneo de todos sus gestos y emociones para preservarlos y reutilizarlos mediante la animación, reservándose el estudio el poder de decidir el papel y la película donde será recreada, prohibiéndole a ella volver a actuar nunca más. Camino a la reunión donde se le propondrá el trato, la actriz se encara con el pasado. Su rostro le devuelve la mirada desde un póster de su primer éxito, *La princesa prometida* (1987).



Las facciones dulces de Buttercup hacen visible el paso del tiempo, un rostro que nunca volverá a ser. El contraplano de Wright mirándose fijamente nos habla de todo lo que pudo haber sido y no fue. La imagen que le devuelve su personaje desde la pared es la de los triunfos pasados y contiene todas las decisiones tomadas después, que la han forzado a aceptar este último encargo. La princesa del póster habla de un tiempo perdido e irre recuperable.

Se trata de un cambio en la industria, de iguales dimensiones al que se enfrentó Norma Desmond. Son los inicios de una era post-*Avatar* que posteriormente desembocará en la fusión de la industria cinematográfica con la química, ofreciendo la opción final: elección libre, los espectadores desaparecerán porque podrán ser literalmente el sueño que quieran, adueñarse de la esencia del personaje de ficción que deseen. Se inicia el mismo tipo de viaje propuesto por Stanislaw Lem en *El Congreso de Futurología* (1971), que el director Ari Folman adapta libremente sustituyendo al personaje protagonista, Ijon Tichy¹, por la actriz olvidada cuya imagen perdura eternamente joven gracias a la digitalización. La obra del escritor polaco es la base que permite transitar entre el estado alucinatorio animado (un jardín de las delicias habitado por los hermanos Fleischer y Tex Avery) y la realidad filmada. Los cambios argumentales respecto a la novela proporcionarán el marco para elaborar un discurso metacinematográfico, ahondando en las capacidades del cine, un juguete que proyecta sus últimos coletazos de luz. En este sentido *The Congress* se sitúa en la línea de *Holy Motors* (Léos Carax, 2012) haciendo omnipresente el dispositivo cinematográfico desde la desaparición, desde una historia que al narrar cómo una actriz sobrevive a los cambios de la industria, nos termina hablando de la resistencia de las imágenes a desaparecer en nuestra memoria. La sombra del espectro de la historia del cine es alargada y explícita desde la simple elección del uso de animación tradicional o las citas visuales a 2001: *Odisea del espacio* (1968)

o *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (1964), ambas de Stanley Kubrick.

DESAPARECER EN UN REFLEJO

La confrontación constante de Wright ante su propia imagen se hará entre reverberaciones, a la espera de la renovación de su contrato, veinte años después de que el estudio la escaneara. Su yo recreado asiste a una rueda de prensa y presenta la nueva producción de los estudios. La protagonista contemplará el evento en una pantalla gigante desde su habitación de hotel. Mirará a esa actriz que ya no es, su propia imagen que ya no le pertenece, que la enfanga en el olvido pero que al mismo tiempo la preserva para consumo y goce de la audiencia. La pantalla actúa como espejo, devolviendo un reflejo que nadie relacionaría con la anciana y retirada actriz que la contempla, asustada, desde la oscuridad que súbitamente irrumpe en la estancia. La protagonista ha sentido incomodidad y extrañeza ante la avalancha de reproducciones de sí misma que ha contemplado y la tensión se ha materializado en un fundido en negro, que la espanta. Al ser la oscuridad la negación de toda luz, potencialmente posibilita el encuentro de una imagen enterrada dentro de sí misma, imposible de materializar ante el público. Ella está ante una penumbra propia de los miedos más profundos, en este caso el de perder su identidad al desvincularse de su propia imagen pública.

La intérprete intentará restituir esta relación buscándose en un espejo, pero sólo encontrará el mismo rostro rejuvenecido que ya no le pertenece. Como contraplano a este reflejo, sólo queda su temor, lo que el espectador no ve: el paso del tiempo expresado en la cara y las manos marchitándose aceleradamente. Este instante remite a la transformación voluntaria de la madrastra en una deforme anciana en *Blancanieves y los siete enanitos* (1937). La bruja





del cuento aparece como alguien digno de compasión: sus esfuerzos y argucias son, una vez más, la resistencia a ser reemplazada, en este caso por la princesa inocente en el título de “la mujer más bella del reino”. El paso del tiempo resulta inaceptable como valor en la carne de una mujer.

Wright tendrá garantizada la juventud eterna únicamente en un destello de luz, en la pantalla. Ya no será físicamente necesaria para que la audiencia la posea, porque esto se logrará mediante mecanismos de recreación y simulación de un cuerpo que ya no existe. Vislumbrará su final en la penumbra. La extensión de su contrato de escaneo niega la continuidad de su profesión pero a la vez es la única posibilidad de que lo que fue prevalezca, garantizándose su subsistencia y la de su familia. El precio a pagar es quedar sola ante el tiempo.

Sin cine, ni necesidad de actrices, ¿qué lugar le queda? Navegar entre imágenes, como lo hicieron las actrices que se resistieron a ser despojadas de su reflejo en la pantalla. En *El crepúsculo de los dioses* (1950) Norma Desmond desconecta totalmente de la realidad al matar a su amante, Joe Gillis. Rodeada de policías que preguntan insistentemente por lo que ha pasado, la reina del cine mudo vive en otro espacio. La casa para ella es un plató repleto de gente a punto de recibirla y reconocerla, como si nunca se hubiera ido de allí. Nosotros vemos otro escenario pero ella surca un espacio sólo existente en su mente. Su descenso por las escaleras representa un retorno a la pantalla, que la aguarda y con la cual se integra, engulléndonos a nosotros, la audiencia, para alcanzar la eternidad en nuestra mirada.

Robin no tiene pantalla a la que ir y tendrá que iniciar una odisea similar al transitar de Nikki en *Inland Empire* (2006, Lynch) que avanza entre imágenes, justo después de que su personaje sea asesinado en una escena que le supone una gran entrega y le gana una ovación del equipo de rodaje. De alguna manera, una parte de la actriz muere con el personaje pero su espectro perdura, está atrapado en la luz y divaga en busca de un lugar de pertenencia. Probablemente el espacio que atraviesa Nikki está en ella misma, al igual que el plató en el que se mueve Norma en plena

locura. Robin Wright no tiene a dónde ir pero no obstante resistirá. Buscará un espacio que la defina y le pertenezca como individuo, más allá del imposible reflejo en la pantalla, al que renuncia. Su peregrinar supondrá un aprendizaje para lograr regresar a casa, y, tangencialmente, recuperar el cine.

DESDE LA IMAGINACIÓN Y LA MEMORIA

Robin lidia con pérdidas y lucha por encontrar un lugar que la acoja. Habrá un duelo por su identidad como actriz, que puede leerse como un duelo por la desaparición del cine, y un duelo de carácter más personal: la imposibilidad de reunirse con los suyos. Ante su obsolescencia, Margo Channing decide aparcarse para disfrutar de su vida privada, pero esa alternativa se niega a nuestra protagonista. No le queda ninguna red simbólica que la sustente, ni en el mundo animado ni en el real. No hay refugio después del fundido de las pantallas. Tal y como le dice uno de los personajes que intenta ayudarla, su pasado está muerto.

El fin del cine que se plantea en *The Congress* supone explicitar la relación entre las imágenes y procesos mentales como la memoria y la imaginación, de los que Folman ya nos habló en *Vals con Bashir* (2008). En el mundo imaginado por el director la noción de verdad se ha reinventado: los seres humanos esperan la muerte en contacto con la realidad o viviendo un mundo virtual creado por su propia mente, donde la imagen del propio cuerpo y de todo lo que les rodea será una proyección de sus deseos y fantasías. Así la figura del espectador cambia por la del soñador. La audiencia siempre ha tenido un papel dinámico desde la oscuridad de la sala o la comodidad del sofá: el espectador de la pantalla fue activo a través de su implicación en las imágenes, favorecida por la puesta en escena que le podía dar mayor o menor libertad para dotarlas de sentido. El sig-

nificado final de las imágenes siempre se había jugado en su mente, pero en el mundo al que se enfrenta Wright todas las imágenes soñadas son la realidad².

El reencuentro consigo misma y su identidad sólo será posible en un lugar creado con retazos de la memoria y desde gestos imposibles: un avión atravesando una cometa. Es un juego visual que practicaba su hijo y cuya imagen se reitera a lo largo del film. Es un espejismo, un acto imposible, tal y como reflexiona Agnès Varda en *Los Espigadores y la Espigadora* (2000) al filmar cómo sus dedos parecen coger un camión que avanza ante su cámara. Es este espejismo creado desde lo visual el que permite retornar la vida a todo lo perdido y desechado.

El duelo de la protagonista se resuelve al resistirse a la realidad, aferrándose a lo que ha perdido, integrando en ella la identidad y el punto de vista de su hijo, el único familiar del cual tiene noticias, algo sólo posible desde la memoria mediante la recuperación de todos sus gestos, miradas y momentos compartidos. Esta decisión también implica la recreación de todo lo que no pudieron vivir juntos durante su separación: la espera, el vacío experimentado por la ausencia de la madre, que ahora esta experimenta desde la imaginación, la búsqueda de ayuda con especialistas al quedarse solo, únicamente visible desde los mismos pasos seguidos por ella en su odisea. Imaginación y memoria permiten abarcar todo lo perdido, restituir el núcleo familiar, su identidad como actriz y a la vez al cine, que había sido olvidado. El final no es tal. Los mecanismos que preservaron la juventud de la actriz ante el público, creando una ilusión desde la recreación en pantalla, son los que la ayudan a resucitar su propio pasado. Folman dibuja, así, que existen resistencias, rescates desde nuestra conciencia de todo lo que perdemos o se nos escapa, con la imagen como herramienta privilegiada para urdirlos.



¹ Otras obras de Lem son protagonizadas por Ijon Tichy como *Diarios de las Estrellas* (1957), *Regreso a Entia* (1982) o *Paz en la Tierra* (1987). Todas ellas destacan por su tono irónico siendo *El Congreso de Futurología* una parodia de los regímenes comunistas. En la novela los ciudadanos viven desconectados de la realidad gracias a que las drogas crean un "mascón", una visión irreal que enmascaraba la realidad. Folman incide en nuestra relación con el mundo de las imágenes, más allá del cine: su lectura de Lem lleva a interpretaciones relativas a internet y la idea de avatar. El usuario crea su realidad en un espacio irreal pero llega a proporcionar información de sí mismo, de sus deseos y miedos.

² En "El lugar del espectador (Entrevista con André S. Labarthe)" en Comolli, Jean-Louis (2002), *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires. Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA).