

# El tiempo de una mirada : "En Memoria de Paulina" (Adolfo Bioy Casares) : "In Memoriam" (Enrique Brasó)

Autor(en): **Company Ramón, Juan Miguel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268099>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EL TIEMPO DE UNA MIRADA:  
*EN MEMORIA DE PAULINA* (ADOLFO BIOY CASARES)  
— *IN MEMORIAM* (ENRIQUE BRASÓ)

El reciente estreno de *En la ciudad sin límites* puede y debe suscitar, en espectadores y críticos, el recuerdo de Enrique Brasó, co-guionista, junto con su director Antonio Hernández, de este notable film. *En la ciudad sin límites* pone en pie una reflexión sobre la memoria histórica – y concretamente la militancia comunista del antifranquismo – a través de una suerte de investigación policial sobre el pasado del protagonista (un espléndido Fernando Fernán Gómez) emprendida por su hijo (un no menos excelente Leonardo Sbaraglia) que conduce a una problemática verdad, iluminadora del presente, cuyas connotaciones más profundas implican, para las generaciones actuales, toda una lección sobre cómo ejercer la libertad, tanto en el terreno de las reivindicaciones individuales como en el de las luchas políticas contra las dictaduras.

Una palabra plena que, desde el pasado, otorga una nueva dimensión al presente: tal podría ser la definición programática de la película. Una definición extensible, igualmente, al primer (y, hasta el momento, único) largometraje de Brasó: *In Memoriam* (1977). Hablar de coherencia discursiva es aquí algo más que un simple protocolo: el arco temporal de veinticinco años que separa ambos títulos revela un apego similar en el autor a ciertas constantes temáticas, puestas de manifiesto en los dos films. Manuel Hidalgo (*El Mundo*, 9 marzo 2002) encontraba *In Memoriam* muy cercana a *En la ciudad sin límites* "[...] por su rigor en la construcción de la trama como un juego de espejos y de puntos de vista".

El primer encuentro de Brasó con el relato de Bioy Casares se produce en 1971. Su adaptación televisiva de *En memoria de Paulina* la dirige Francisco Montolío y es emitida por Televisión Española – entonces bajo el mandato de Adolfo Suárez – la noche del domingo

catorce de noviembre de dicho año, dentro de una serie titulada *Meridiano 71° Oeste* en la cual se difundieron versiones para la pequeña pantalla de algunas narraciones de escritores latinoamericanos. Los principales papeles estuvieron interpretados por Susana Mara, Fernando Delgado y Manuel De Blas. Este último encarnaba a Julio Montero, que entonces aún no había adquirido el carácter determinante que tiene en *In Memoriam*. Posteriormente, en 1973, Brasó planea hacer una película de episodios, bajo el común denominador de ser todos ellos historias de género fantástico, que iba a ser dirigida por él mismo, Emma Cohen y Manuel Pérez Estremera. La posibilidad de convertir la adaptación del cuento de Bioy en un largometraje le es ofrecida a Brasó por Emiliano Piedra:

Era muy factible tanto desde un punto de vista industrial, en cuanto tenía muy pocas localizaciones, pocos actores, y luego era una historia íntima, una temática sobre el tiempo y el pasado que me interesaba especialmente, y luego también existía la posibilidad de desarrollar sus personajes de forma que se podía ser bastante fiel al espíritu del cuento siendo completamente infiel al original<sup>1</sup>.

La *infidelidad* – si así puede ser llamada – de Brasó al original literario no consiste más que en un libre desarrollo del personaje de Julio Montero (José Luis Gómez) que, en el cuento de Bioy, sólo existe en función de la trama y no tiene entidad psicológica alguna. En la simetría de la que hace gala el film, toda su segunda parte está dedicada a desplegar el punto de vista de Montero sobre la historia, con lo que el espectador obtiene una información sobre aspectos que le resultan desconocidos. La presentación misma de Julio Montero en el film resulta harto significativa: aparece en su celda, tallando con el mango afilado de una cuchara la tosca cabeza de un gato de madera. La cámara ha panoramizado hacia su figura, centrándola en el encuadre, partiendo del contrapicado de un despertador que marca

---

<sup>1</sup> Augusto M. Torres, "Entrevista con Enrique Brasó", *Dirigido por...* (Barcelona), nº 47, octubre 1977, p. 49.

las siete horas y tres minutos. Por corte directo se nos muestra un gran reloj de estación, en cuya base aparece el título del film en letras rojas: el minutero avanza desde las siete y tres a las siete y cuatro minutos. La posición estática de Montero en el sempiterno entorno de su celda de condenado no sólo prefigura, a modo de trágico *fatum*, los acontecimientos finales del film sino que también se convierte en una suerte de motor discursivo del mismo: el corte directo celda/ estación, en el minuto siguiente, nos ubica ya en la historia de Luis Bosch pero, al mismo tiempo, es la propia instancia causal del montaje la que une ambas imágenes de cara al espectador<sup>2</sup>.

La lectura crítica que Brasó hace del cuento de Bioy Casares pasa por establecer un acentuado contraste, intelectual y vital, entre Luis Bosch y Julio Montero. El primero queda definido por una frase de Cernuda – "Nunca he encontrado lo que escribo en lo que amo" – que, supuestamente ubicada en uno de sus escritos, se ofrece casi como un resumen del personaje. Dice Brasó:

La realidad de este personaje para mí es totalmente esquizofrénica, en el sentido de que vive una realidad totalmente imaginaria, inventada, que es la de su mundo literario. Es un personaje encerrado en su campana de cristal y su amor por Paulina también es totalmente literario...<sup>3</sup>

De esta forma, la cotidianidad de la relación Luis/Paulina queda definida por la escucha conjunta de una grabación del Acto II de *Tristán e Isolda*, el dúo de amor más largo, sostenido y sofocante de la música occidental, mientras que los contactos Paulina/Julio son,

---

<sup>2</sup> En definitiva se trata de convertir la determinación causa-efecto del montaje clásico en una instancia simbólica de mayor alcance. Así lo entiende el propio realizador en la ya citada entrevista cuando dice: "Quería hacer una película bastante tradicional, que contara una historia en el sentido más tradicional de la palabra, pero al mismo tiempo que tuviera una estructura nueva, moderna, muy influida por el cine de Resnais o de Delvaux, y que estuviera relacionada con la temática de la película, que en definitiva es la temática del tiempo." (pp. 49-50).

<sup>3</sup> Entrevista citada, p. 51.

ante todo, de índole carnal. Al respecto, Brasó no hace sino desarrollar las potencialidades narrativas sugeridas por Bioy en su cuento donde Luis, reconsiderando la visita fantasmal de su amada, comprende que el simulacro de Paulina hablaba con palabras prestadas por Montero. Se trata del párrafo que cierra el relato:

Es la convicción de que al tomarla de la mano – en el supuesto momento de la reunión de nuestras almas – obedecí a un ruego de Paulina *que ella nunca me dirigió y que mi rival oyó muchas veces*<sup>4</sup>.

En perfecta coherencia con su talante vital, Luis parece aislarse del mundo con su poesía<sup>5</sup>, mientras Julio Montero escribe piezas teatrales y ensayos sobre la "presencia de lo político" en el quehacer literario. Huyendo, en parte, de esa contaminación política del Madrid de 1935 – es la fecha que aparece en el cartel del teatro de la Comedia que anuncia el estreno de *Aquella noche*, de Lajos Zilahy – que se traduce en la presencia de los retratos de Galán y García Hernández, mártires de la sublevación republicana de Jaca en 1930, en el despacho del director de la revista literaria donde Luis colabora, éste se va a Londres. La conversación con el portero, el día de su regreso – diez años después – traduce la doble devastación de la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. Era un contexto adecuado a la historia narrada, según el realizador:

Me interesaba situar la historia entre estas dos fechas porque en medio ha pasado algo muy convulsivo, aunque sólo en la medida en que afectaba a los personajes como una atmósfera general. Hay una

---

<sup>4</sup> Adolfo Bioy Casares, "En memoria de Paulina", en *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 22 (la cursiva es mía). La distancia crítica que el film adopta con respecto al original literario viene dada, en parte, por el hecho mismo de obviar que éste es un relato focalizado en primera persona. Los monólogos internos del personaje son vistos *desde fuera*.

<sup>5</sup> La caracterización de Eusebio Poncela en su papel de Luis Bosch remite, indudablemente, a Rilke.

historia de amor muerta, un intento de recuperación del pasado y en medio ha habido una catástrofe<sup>6</sup>.

Julio Montero es un hombre poseído por el demonio de los celos: esa es la función que Bioy Casares le asigna en su trama. Poner en escena, cinematográficamente, dicha posesión suponía mostrar la herida narcisista del personaje y su posterior *acorazamiento* en el asesinato de Paulina. ¿Qué es lo que hace Brasó? Exactamente lo contrario. La ritual escena que concluye con el disparo en la cabeza de Paulina a través de una almohada, nos muestra todo el proceso de acicalamiento de Montero ante el espejo y cómo luego va vistiéndose, parsimonioso y letal, saca la pistola de un cajón y dispara. La fría precisión del juego del actor, José Luis Gómez, unida a la elíptica sistematicidad de los fundidos encadenados confiere a las imágenes un muy particular e implacable crescendo. El realizador deja para el final, casi en el desenlace, descubrir – en todo lo que tiene de desgarrado y delirio deseante – la manifestación de los celos de Julio. Corresponde a la evocación, en el recuerdo de Luis, de la visita de Paulina antes de su partida de Madrid. Luis sigue a Paulina y, en el patio de su casa, bajo el aguacero, ve el rostro de Julio Montero, enmarcado por el cristal de la puerta. El normativo, clásico montaje de plano/contraplano nos hace ver tanto la mirada de Luis como la devolución de la misma por parte del obsesivo Montero. Al recordar Bosch esta misma escena, se produce un importante quiebro enunciativo: un lento movimiento de cámara parte de la mirada de Luis, se va acercando a Montero y se ubica en sus ojos enloquecidos, en una posición simétrica a la inicial en el límite de los 180°. La memoria del espectador suele ser falaz pero, en este caso, es tan exacta como la de un enamorado: recordaba este momento, muchos años después de ver el film, con la misma precisión con la que podré evocar siempre el alado *travelling*, grácilmente desprendido de la mirada de Scottie, que va a posarse en la espalda desnuda de Madeleine en el restaurante Ernie's a los wagnerianos acordes de la música de

---

<sup>6</sup> Entrevista citada, pp. 52-53.

Bernard Herrmann (*Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958). En estos memorables momentos cinematográficos es cuando, sin duda, se nos hace presente el aserto de François Jost: el acto narrativo sólo se hace sensible cuando se desprende de la ilusión mimética, cuando a través de los enunciados se perciben marcas de enunciación<sup>7</sup>. Dejemos que sea el propio Brasó quien nos señale la significación profunda de esta escena en el conjunto general del film:

Y en ese momento surge el famoso plano en el que Luis Bosch recuerda la salida de Paulina, cómo él va detrás de ella y la ve irse por el portal y ve la imagen de Julio Montero tras el cristal, que corresponde a lo que habíamos visto en la primera parte; pero entonces la cámara se acerca a Julio Montero y vemos cómo Paulina y Luis Bosch se besan bajo la lluvia, que es lo que Julio Montero está pensando en la cárcel, porque ese plano encadena con su imagen en la cárcel, con lo que cree que vio. Es el paso, en un único plano, no sólo de un punto de vista a otro, sino de una imagen real a otra imaginaria<sup>8</sup>.

El *travelling* hacia atrás con el que se cierra el film – prácticamente una referencia intertextual al que también clausura *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) – deja a Luis Bosch, reencuadrado por el vano de la puerta de su habitación, en fuerte contraste lumínico con el sombrío resto de la casa, tratando de hallar un lenitivo a la pérdida de Paulina. La lectura que Brasó hace de los sentimientos del protagonista resulta aquí menos unívoca que en el original literario donde se dice lo siguiente:

Nuestro pobre amor no arrancó de la tumba a Paulina. No hubo fantasma de Paulina. Yo abracé un monstruoso fantasma de los celos de mi rival<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> François Jost, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

<sup>8</sup> Entrevista citada, p. 51.

<sup>9</sup> Bioy Casares, ed. cit., p. 21.

Bioy *corrompe* el tópico, heredado de la tradición literaria romántica, de un amor que, en su vigor, pudiera ser más poderoso que la muerte: son los celos del rival los que proyectan el fantasma de la amada y ponen en su boca torpes remedos de sus auténticas palabras. Para el escritor argentino el amor, entendido como pasión imaginaria y mutua alienación en el otro de cada miembro de la pareja, no sería más que un avatar de la muerte (su ficción más celebrada, *La invención de Morel*, se rige por este parámetro) y la lectura crítica de Brasó resulta extraordinariamente pertinente y acorde con la discursividad del texto literario. Las palabras de autoconsuelo del monólogo interno de Luis van dirigidas, en principio, a su perdida amada. "¿Quién te envió?", se pregunta. Y la propia enunciación fílmica le contesta por medio de un plano – el quinto y último – de Montero en su celda. Antes de encadenar con el monólogo del comienzo – "Yo siempre te quise, Paulina..." – que cierra, en bucle, la película, Luis se plantea una duda razonable – "¿Acaso nuestro amor no existió realmente?" – pronto sofocada, empero, por la estática, sublimadora melodía de la *Muerte de Isolda* en esa grabación que asimilamos a su intimidad.

Ha pasado un cuarto de siglo (¡ya!) desde el estreno de *In Memoriam* y su significación en el panorama general del cine español contemporáneo no ha hecho sino acrecentarse. Más allá de su eficaz lectura en imágenes del cuento que le sirve de base, el realizador hace una llamada a la participación activa del espectador que, como él mismo declaraba a Augusto M. Torres, debe *armar* el film a partir de la unión de esas dos historias que lo configuran. La postura de Brasó es, a la vez, crítica y moral; reflexiona sobre las urdimbres de su ficción y valora las posiciones de los personajes en su enfrentamiento con el mundo. En ese páramo de aflictivas banalidades por el que actualmente discurre el cine español, esta *rara avis* de la transición política sigue hablando con plena coherencia discursiva.

Juan Miguel COMPANY RAMÓN  
*Universidad de Valencia*



