



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

LA POESÍA EN EL CINE. INFLUENCIAS Y SEMEJANZAS PARA LA
CREACIÓN DE UN CINE POÉTICO.

AUTOR

ANDREA MILENA MARÍN LÓPEZ

AÑO

2019



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

LA POESÍA EN EL CINE. INFLUENCIAS Y SEMEJANZAS PARA LA CREACIÓN
DE UN CINE POÉTICO.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciada en Cine y Artes
Escénicas

Profesora guía
Orisel Castro López

Autora
Andrea Milena Marín López

Año
2019

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

Declaro haber dirigido el trabajo, la poesía en el cine, influencias y semejanzas para la creación de un cine poético, a través de reuniones periódicas con la estudiante Andrea Milena Marín López, en el semestre 2019-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

Orisel Castro López

Magister en antropología audiovisual y documental antropológico

CI. 175635448-4

DECLARACIÓN DE PROFESOR CORRECTOR

Declaro haber revisado este trabajo, la poesía en el cine, influencias y semejanzas para la creación de un cine poético, de Andrea Milena Marín López, en el semestre 2019-20, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.

Ana Gabriela Yáñez Moncayo

Master diseño de sonido

Cl. 172160670-3

York Neudel

Magister en antropología audiovisual
y documental antropológico

Cl. 175470046-4

DECLARACION DE AUTORÍA DE LA ESTUDIANTE

Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.

Andrea Milena Marín López
CI. 172407089-9

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todas las personas que alumbraron con un poco de su luz este proceso tan extrañamente largo e irrisoriamente temeroso. Nuestros encuentros han guiado encuentros en mi conciencia: Orisel, Pecado Gaby, York.

DEDICATORIA

Paty, ángel de los ocasos y las albas,
Padre, tu amor es patrimonio eternal,
Chelita, tus genes gritan en mi alma,
Abuelito, estás tan lleno de infinitos,
Madre, te traduzco en emancipación
Chevy y tus atardeceres en mi alma.

RESUMEN

El cine y la poesía usan dentro de sus universos imágenes y palabras, las palabras se convierten en imágenes, las imágenes se comunican con las palabras. El cine tiene un trasfondo poético y la poesía nos habla en imágenes. Ambos se comunican de forma sutil con nuestro inconsciente y así nos hablan de las emociones, pensamientos, sueños e instintos más recónditos de sus autores.

Para crear el cortometraje *El lienzo roto* se ha estudiado el lenguaje poético dentro del cine mediante elementos estéticos, espaciales y temporales. Tarkovski y Mayakovski dentro de este texto nos conducen por varias vías para entender los fines poéticos del tiempo y sus relaciones con el cine y la poesía.

El cine poético podría considerarse como una forma de ver el mundo en la que se maneja al tiempo y al espacio de forma única, a veces irracional, similar a los sueños o al funcionamiento de nuestra memoria. El montaje se usa en ambas artes para unir pedazos de vida abstractos y relacionarlos hasta transformarlos en una obra concreta.

ABSTRACT

Cinema and poetry use images and words inside their universes, words can become images, images can communicate with words. Cinema has a poetic background and poetry speaks to us in images. Both communicate with our unconscious in a subtle way and thus they tell us about the emotions, thoughts, dreams and the innermost instincts of their authors.

To create the short film *El lienzo roto*, the poetic language has been studied within cinema through aesthetic, spatial and temporal elements. Tarkovsky and Mayakovsky within this text lead us through various ways of understanding the poetic purposes of time and their relationships with film and poetry.

Poetic cinema could be considered as a way of seeing the world in which time and space are handled in a unique way, sometimes irrational, similar to dreams or the functioning of our memory. The montage is used in both arts to join pieces of abstract life and relate them to be transformed into a concrete work.

ÍNDICE

1. La poesía en el cine. Influencias y semejanzas para la creación de un cine poético	1
1.1 Nota de intención	1
1.2 Introducción	2
1.3 ¿A qué se le puede llamar poético?	2
2. Fundamentación	5
2.1 ¿Cómo se crea el cine?.....	5
2.2 ¿Cómo se crea la poesía?.....	12
2.3 Elementos intermediales entre el cine y la poesía a través De Tarkovski y Mayakovsky	16
2.3.1 El tiempo en el cine y en la poesía para la creación de El lienzo roto	16
2.3.2 El montaje de una película y de un poema. Análisis del montaje en El lienzo roto	20
3. Conclusiones: ¿Qué es y a dónde nos lleva el cine poético?	22
REFERENCIAS	23
ANEXOS	24

1. La poesía en el cine. Influencias y semejanzas para la creación de un cine poético.

1.1 Nota de intención

Cuando aprendí a leer mi primera lectura fue de un poemario para niños (Luís de Belmonte Bermúdez, 1657):

Cucú, cucú,
cantaba la rana,
Cucú, cucú,
debajo del agua.

Hasta el día de hoy las imágenes y las palabras de este poema están nítidas en mi cabeza como cuando tenía 5 años. Recuerdo haber leído este poema con mucho esfuerzo y con cada palabra iba creando imágenes de todo en mi cabeza. Cuánta es la magia, armonía y belleza que puede existir en un poema y en una película.

Hoy, a los 23 años, mis pensamientos divagan entre cientos de imágenes. Sin embargo, el cine y la poesía me han brindado las más bellas y los sentimientos que ambas artes me causan se entrelazan de una forma mágica. Este estudio no es más que un intento de entender estos sentimientos complementarios y de fusionarlos para aprender a crear.

El lienzo roto (Milena Marín, 2019) nace de uno de los cuentos que más me ha impresionado en la vida: *La mujer ilustrada* (Bradbury, 1980). Luana, la protagonista de este corto, es mi retrato de Emmy. Desde que lo leí me hice a mí misma, y sin darme cuenta, una vida similar a la de la protagonista del relato. Por eso, cuando sentí que tenía la oportunidad de contar una historia decidí contar esta.

1.2 Introducción

En el intento de interrelacionar la poesía y el cine este ensayo se ha en tres partes. Primero, en la introducción, es importante empezar con la pregunta: ¿a qué se le

puede llamar poético? Desde este punto se puede partir hacia una definición sobre el cine poético. En esta parte también se responderá a las preguntas de cómo se crea el cine y cómo se crea la poesía para encontrar similitudes en sus procesos y en su efecto sobre el espectador. Además, estos se compararán con mis procesos a la hora de crear cine y poesía.

En segundo y tercer lugar se reflexionará sobre dos elementos intrínsecos dentro del cine y la poesía: el tiempo y el montaje. Aquí se analizará definiciones sobre el cine poético de Tarkovski y la relación que encuentra este autor con el montaje. También se tomará algunas de sus teorías sobre el tiempo y se las comparará con algunas partes de poemas de Mayakovsky para así entender cómo funciona el tiempo dentro de la poesía. También se hablará sobre la imagen-tiempo de Gilles Deleuze en que la imagen se fusiona a través del tiempo y el personaje se funde con el ambiente. En este tipo de imágenes el espectador puede sentir la presencia del montaje. Se analizará cómo estos elementos han influido en la creación de *El lienzo roto*.

En la tercera parte de esta tesis, para concluir, se responderá a la pregunta de ¿qué es y a dónde nos lleva el cine poético?, en la que usaremos todas las definiciones anteriores para acercarnos lo más posible a un concepto claro sobre las diferencias de un cine netamente narrativo con este cine poético.

1.3 ¿A qué se le puede llamar poético?

La palabra poesía para la enciclopedia Larousse (Larousse, 1990) es:

El arte para evocar y sugerir las sensaciones, las impresiones y las emociones más vívidas, mediante la intensa unión de sonidos, ritmos, armonías y especialmente versos. La etimología de la palabra poesía es una interpretación del hecho poético: poiêsis para los griegos significa "creación", el verbo poiein ("hacer", "crear").". (Larousse, 1990).

El poeta es un creador y sus creaciones adoptan el nombre de poéticas. Desde sus inicios la poesía fue vista como un verbo, verbo que imitaba al acto de crear. Lo poético al nacer junto a la poesía comparte su naturaleza y hace suyas sus cualidades.

Tarkovski, en su libro *Esculpir en el tiempo* (1991, p.36), nos habla sobre la naturaleza de lo poético, que para él lleva al espectador a una mayor emotividad y estímulo por medio del montaje y de la síntesis que realiza al describir el mundo: “La vida está organizada de una forma más poética que lo que suelen imaginarse (...). Por ejemplo, hay muchas cosas que quedan grabadas en nuestro corazón y nuestra mente sencillamente como impulso” (Tarkovski,1991, p. 39).

Para entender lo poético según Tarkovski, es necesario que entendamos que estos elementos o recuerdos que quedan grabados en nuestra memoria se organizan como pequeñas partes de celuloide, unidas con la goma de nuestra visión sobre el mundo. Así funciona el montaje en el cine y la poesía y esta es una de las cualidades de lo poético.

Amar, en su ensayo *Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen* (2012) nos introduce a estos dos mundos poéticos con esta frase de Epstein:

Todo arte y toda poesía tienden esencialmente a suscitar, en el estado de vigilia, un sueño más o menos organizado, una ensoñación en cuya trama se mezclan en variada proporción las dos actividades del espíritu: una de lógica razonadora, otra de encadenamiento sentimental (Epstein, 1957, p. 88).

En esta afirmación se nombra al espíritu y en este punto podemos entender cómo lo poético tiene una fuerte relación con la espiritualidad, o como diría Tarkovski, con lo sagrado. Esto sucede porque la simbología intrínseca en el cine y la poesía y su estructura onírica son elementos del lenguaje del inconsciente y es este el que se comunica directamente con nuestro espíritu. Esto lo afirma Jodorovsky, un cineasta caracterizado por hablar mucho sobre el poder del inconsciente, en su libro *Psicomagia* (1995) y en varias de sus películas. Podemos decir que la estructura de

lo poético se relaciona con los sueños mezclando la lógica con el sentimentalismo en armonía.

Sobre el cine poético y la poesía, Amar nos dice que: “ambas artes, son ritmo y montaje, fragmentación y velocidad, metáfora y estética, aparte de ser ambas la expresión máxima de la representación de la belleza y el deleite” (Amar, “Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen”. 2012. p.6). Por lo tanto, con la belleza que el cine y la poesía emanan llegamos a un estado de hipnosis consiente, de estimulación de nuestros sentidos y a una catarsis de deleite estético en nuestro interior. La belleza no requiere ninguna forma de explicación porque no llega directamente a nuestro lado consciente sino a nuestro inconsciente que capta todo a través de los sentidos y de los símbolos que se filtran en una película o un poema.

Lo poético, entonces, es una cualidad ecléctica que reúne la belleza en su definición más pura, la espiritualidad como lenguaje, los rasgos de la estructura onírica de los sueños y recuerdos, y los monta con armonía para hacer que el espectador perciba con gran emotividad todos sus pinchazos.

2. Fundamentación

2.1 ¿Cómo se crea el cine?

La idea de retratar nuestro tiempo en el espacio nace desde el origen de la humanidad. Desde el principio de los tiempos hemos sentido una admiración profunda por entender, crear, fijar y reproducir al tiempo y al movimiento. Somos movimiento, vivimos dentro del tiempo. La ciencia y el arte se han acompañado en esta búsqueda hasta que en 1895 los hermanos Lumière, víctimas de esta necesidad aumentada, transcendental, ineludible, crearon el cinematógrafo.

El tiempo es el alma del cine, la gente va a ver películas por el tiempo fugado, perdido o no obtenido. Vamos al cine buscando experiencia de vida y hacemos cine para detener el tiempo, para fijarlo y que no se nos escape nuestra existencia” (Tarkovski, 1991, p.82).

La gente empezaba a percibir el tiempo de forma diferente, los seres humanos nos parecíamos a máquinas fijadas a un reloj dentro de un horario. El tiempo ya no dependía de nosotros, nuestro tiempo era controlado. A pesar del apresurado movimiento, las personas no sentían el significado oculto en cada paso. Nos estábamos alejando de nuestro movimiento individual y se nos estaba cortando las alas del tiempo propio. El cine nace en la época precisa y se desarrolla lentamente haciéndonos pasar por etapas, la primera más documental en la que observábamos a nuestro alrededor y entendíamos nuestros propios movimientos y tiempos. Luego aprendimos a jugar con la imagen, se conjugaron las diferentes artes para obtener un arte narrativo, espacial, temporal, lúdico y poético.

El cine en su época silente es mezclado con intertítulos, palabras que expresaban emociones o acciones necesarias para la historia o los personajes. Nos ubican en el tiempo o esconden aspectos narrativos que luego vamos descubriendo gracias a las imágenes. Por ejemplo, en la película documental *Nanook, el esquimal* (Flaherty, 1922) se usan intertítulos para ahondar en los momentos que estamos viendo, ubicarnos en el tiempo y darles un nombre a los personajes.

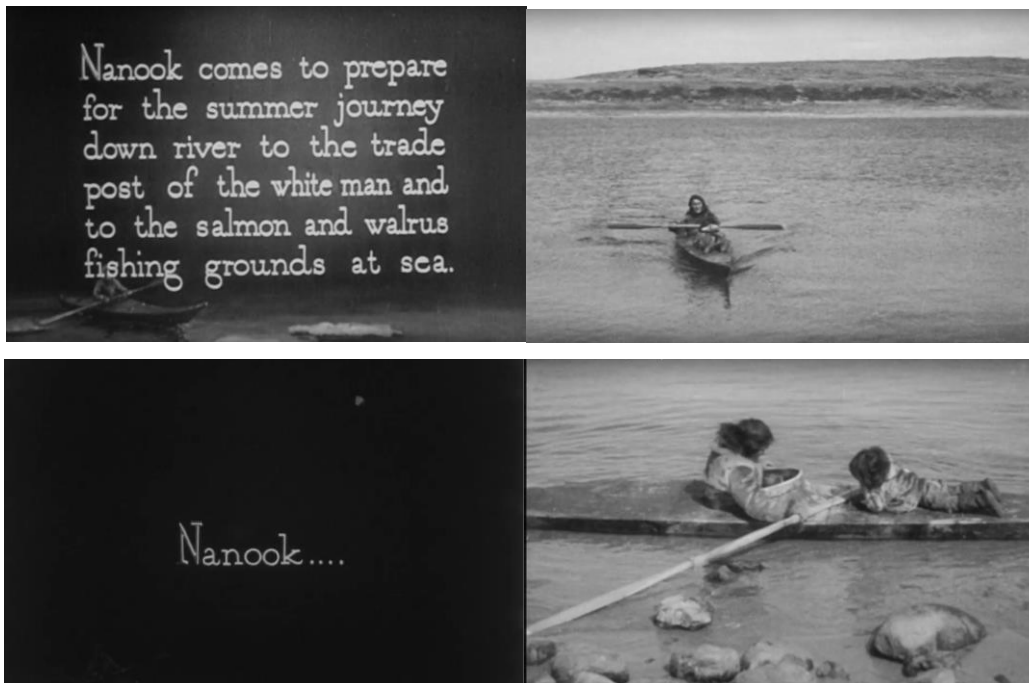


Figura 1. Fotogramas de la película *Nanook el esquimal* de Flaherty, R. J. (1922). Tomado de (Youtube 2012)

Por otro lado, en *El gabinete del Dr Caligari* (Robert Wiene, 1920) el tiempo se divide en actos claramente marcados con palabras, un juego con el tiempo y su organización. Se introducían diálogos necesarios para entender mejor la historia y existe una estética coherente entre las imágenes y la fuente que utilizaron para introducir las palabras y así, introducimos en este mundo expresionista, tétrico, oscuro e hipnótico.



Figura 2. Fotogramas de la película *Le Cabinet du Docteur Caligari = Das Kabinett des Doktor Caligari* de Robert, W. (1920). Tomado de (Youtube 2006)

Los intertítulos, con la llegada del sonido al cine, dejaron de ser una necesidad narrativa y se empezaron a usar para representar el lenguaje y estética de algunas películas. En los años 60 tenemos como insigne ejemplo a Godard, un director perteneciente a la corriente de la Nouvelle Vague en Francia. Él usa intertítulos en varias de sus películas para contar partes de la historia. Además, este director tiene un interesante manejo de las fuentes para diferenciar la estética de sus filmes. En su obra, *Une femme est une femme* (1961), Godard nos presenta a los tres protagonistas de este filme de una forma casi teatral, mostrándonos que la historia gira alrededor de los tres. Todo el filme se va desarrollando con un lenguaje muy similar al teatro, los personajes luego de presentarse rompen la cuarta pared, agradecen a su público y crean una obra para nosotros. Godard usa las palabras para acercarnos al cine silente y a su teatralidad, durante toda la película las palabras son parte del juego que llevan los personajes.



Figura 3. Fotogramas de la película *Une femme est une femme* de Jean, G. L. Tomado de (Youtube 2005)

Les Carabiniers (1963) es una película que nos acerca mucho más al cine silente incluso por sus referencias dentro de la película a filmes de esta época. Godard es muy explícito al usar las palabras (intertítulos): un narrador nos explica los

sentimientos de los soldados, los soldados escriben cartas y vemos las palabras que expresan sus deseos e impresiones. Godard nos muestra una mirada muy poética de la guerra, observando en palabras los sentimientos reales de los protagonistas, la guerra se convierte en el fraude en el que todas nuestras generaciones han caído y caerán, un hecho fantástico y sin sentido. Una reflexión en la que las palabras son necesarias para mostrarnos las esperanzas que se esconden detrás de los sueños.

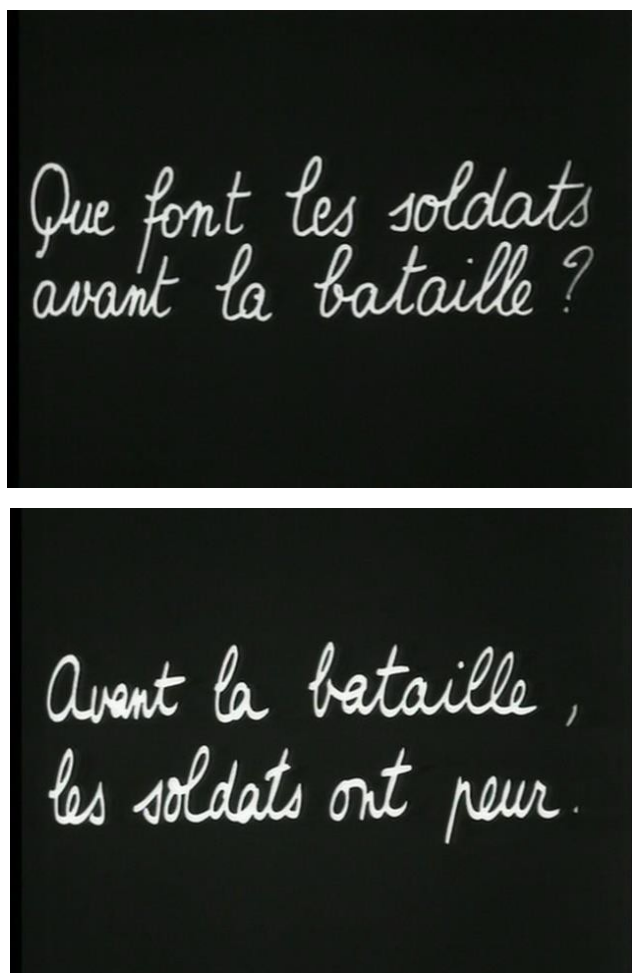


Figura 4. Fotogramas de la película *Les Carabiniers* de Jean, G. L. Tomado de (Youtube 2009)

Traducción de los textos: ¿Qué hacen los soldados antes de la batalla? Antes de la batalla los soldados se asustan.

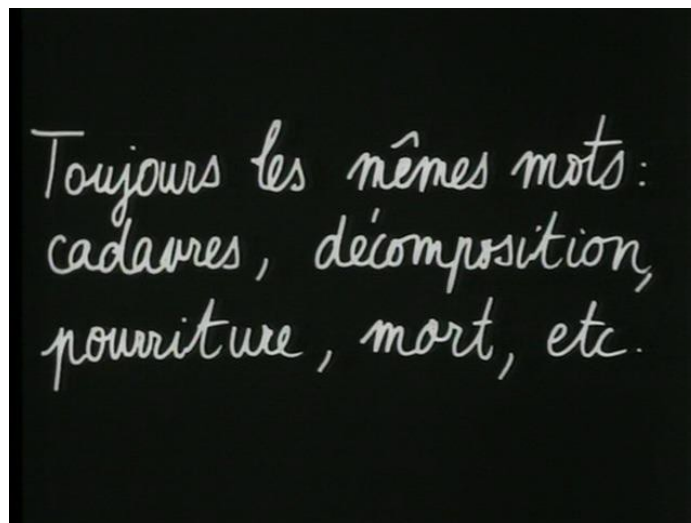


Figura 5. Fotograma de la película *Les Carabiniers* de Jean, G. L. Tomado de (Youtube 2009)

Traducción de los textos: Todos los días las mismas palabras: cadáveres, descomposición, decadencia, muerte, etc.

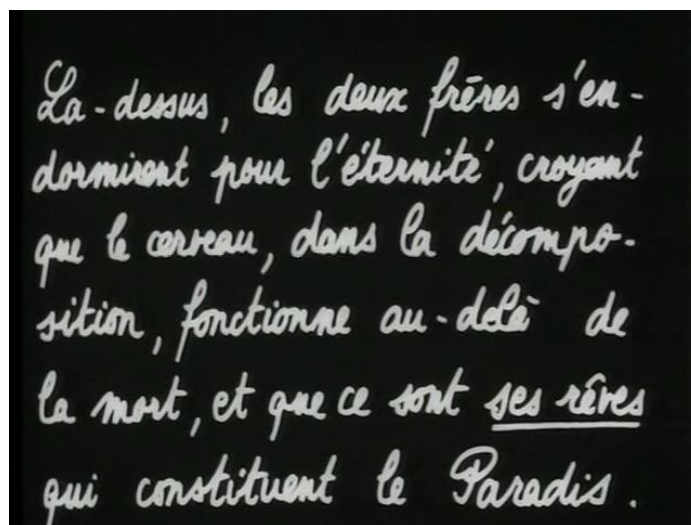


Figura 6. Fotogramas de la película *Les Carabiniers* de Jean, G. L. Tomado de (Youtube 2009)

Traducción de los textos: De aquí en adelante, los dos hermanos durmieron por una eternidad, creyendo que el cerebro, en decadencia, funciona más allá de la muerte, y sus sueños son los que constituyen el Paraíso.

Por otro lado, con respecto al cine contemporáneo, Gaspar Noé usa los intertítulos para dividir la temporalidad en sus películas. En su cortometraje *Carne* (1991) las palabras van marcando el crecimiento de la protagonista, el tiempo pasa cada vez más rápido. Se va marcando una rutina que parece no tener final. Así el director nos muestra el mundo de los padres con hijos especiales donde el tiempo sigue andando pero la rutina sigue siendo muy parecida, la mente de sus hijos no crece y sus costumbres se quedan estáticas. Luego se da una ruptura en esta temporalidad circular y las palabras se usan dos veces más dentro de la historia para mostrarnos los sentimientos de un padre detrás de los cambios más inesperados que tiene la vida.



Figura 7. Fotogramas del cortometraje *Carne* de Gaspar, N. (Director). (2013) Tomado de (Youtube 2015)

Los intertítulos, o las palabras, a lo largo de la historia de la creación del cine, han ocupado un espacio en el que las letras se interponen con las imágenes. La palabra y la imagen son lenguajes diferentes pero, dentro del cine se acompañan para: dividir el tiempo y crear un ritmo en una película, así se complementa la estética a la hora de crear un universo verosímil, para ahondar en los sentimientos más profundos de los personajes. Dichos sentimientos son tan profundos que deben ser expresados con palabras para entenderlos, dándole una pista al espectador sobre la intención que tuvo el director al hacer una película, o incluso narrativamente presentar conflictos entre personajes.

La materia prima del cine son las imágenes, pero las palabras presentadas en una pantalla se convierten automáticamente en eso: representaciones pictóricas pero con una diferente lectura que por su determinación y capacidad de abarcar otros sentidos tienen un efecto muy fuerte en el espectador.

El cortometraje *El lienzo roto* (Milena Marín, 2019) nace de una interrelación directa con la palabra, la palabra que inspira al cine. *El lienzo roto* habla de una mujer de 30 años, Luana, que intenta convencer a su psicólogo, Dante, de que su cuerpo está cubierto de tatuajes. El psicólogo, por su lado trata de persuadirla de que su problema no son los tatuajes, si no su imaginación fantasiosa. Luana manipula el cariño de Dante y lo mete en su realidad. Dante ve los tatuajes de Luana y duda sobre su verdad. Luana, es mi retrato de Emmy, la mujer ilustrada del cuento de Bradbury (1989). Para hacer este cortometraje el cuento se mezcló con recuerdos que fácilmente se confunden con sueños. Los intertítulos conectan los sentimientos más profundos de Luana con la historia y se da una conexión directa con la poesía que hace referencia a los orígenes de este filme y a su lado poético. También aportan narrativamente para darnos una pista del final y se mezclan con la estética creando un solo universo conjunto.



Figura 8. Fotogramas del cortometraje *El lienzo roto* [Película].

2.2 ¿Cómo se crea la poesía?

La poesía es un arte mucho más antiguo que el cine. Los poetas representan sentimientos humanos con belleza, los combinan rítmicamente y mediante versos crean imágenes nuevas de conciencia y armonía. En el libro *Historia de la teoría de la literatura* (1998), de Asensi Pérez, se mencionan jeroglíficos escritos que datan de hace veinte cinco mil años antes de Cristo, escritos por los sumerios. La necesidad de hacer poesía, al igual que de hacer cine, nació junto con la humanidad. La poesía ha recorrido cientos de caminos desde la poesía dramática, épica, didáctica, religiosa, científica, lírica, el romanticismo, la sátira, de resistencia, hermética y contemporánea (¿Larousse, “Qu’est-ce que la poésie?” 2019). Si leemos todos los nombres con los que han clasificado a la poesía podemos notar que esta ha recorrido todos los aspectos y preocupaciones filosóficas que ha recorrido la humanidad. Las personas hemos transformado la poesía de acuerdo a las necesidades de la época.

Mayakovsky nace en una época de profunda presión para los socialistas, sus palabras son las palabras de un soñador, viven y reviven en nuestro interior al leer sus poemas. La presión que sentía Mayakovsky es la presión de muchas generaciones de artistas, poetas y cineastas oprimidos que intentan encender la llama de la conciencia con sus versos o imágenes.

Mayakovsky aparece ante los lectores no solo como un demolidor de todo lo caduco, se revela además como un humanista con el corazón lacerado por el desbarajuste reinante en el mundo, lleno de ira por la injusticia de un régimen social en el que unos millares de individuos viven como parásitos a costa del trabajo y los sufrimientos de millones de seres humanos. (Vladimir Ilich Lenin, 2017, p. 13)

Mayakovsky además de poeta fue guionista. Esta relación con el cine hace que sus poemas evoquen imágenes en cada verso. Sus poemas son llamados al despertar de su pueblo, son palabras que también son síntomas de la soledad que vivió en su

lucha y son referencias a un mundo que solo pueden imaginar los poetas. Esto se refleja en su *Poema tres* de Mayakovsky (1930):

Son cerca de las dos,
ya te habrás acostado,
en la noche,
la vía láctea es una oka de plata.
Como se dice,
el incidente está zanjado,
la barca del amor,
se ha estrellado con la vida cotidiana.
Estoy en paz con la vida.
No vale la pena,
enumerar dolores,
malos momentos,
ofensas mutuas.
Fíjate:
¡Qué paz en el universo!
La noche, impuso al cielo,
Un tributo estelar.
Esta es la hora
en la que uno se levanta y habla,
a los siglos,
a la historia,
al universo.

Se ve a la noche y se ve un increíble cielo estrellado lleno de preguntas, evocador de recuerdos. La noche silenciosa en la que las personas duermen y algunas almas están despiertas. Mayakovsky viendo a su ventana, en el interior de su cuarto le habla al tiempo y al espacio y así, nos habla también a todos nosotros. Su espíritu

está en paz, una paz tan nueva que es necesario nombrarla para que sea real. A este sentimiento le acompaña la tristeza de lo irremediable, el fatal ahogo al que todos nos dirigimos tarde o temprano, la imposibilidad de volver atrás y recuperar el tiempo fugado. Cada pausa es un suspiro que alarga o acorta un sentimiento, el ritmo de sus latidos se combina con el ritmo con el que escribe su mano. El poeta reflexiona, afirma y con sus cuartetos forma un canto final. Mayakovsky escribió este poema antes de suicidarse, y mediante el poema, el suicidio, más que un acto de evasión, se convierte en un acto de reposo.

Rafael Nuñez, en su libro *La poesía* (2008), afirma que esta es un lenguaje que representa la realidad. Nuñez nos habla sobre el concepto de poesía en el cuál las palabras no reproducen al objeto del que se está hablando, sino que lo sustituyen. Es decir, crean un nuevo significado en nuestra cabeza que responde a nuestras necesidades y expresiones más íntimas del mundo (p. 75).

La poesía, así como el cine, nació de la necesidad humana de imitar a la realidad, como afirmaba Aristóteles en su libro *La poética* (323 a.C):

“La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación”. (p.7)

Dentro de la poesía, un género muy estudiado por los cineastas es el Haiku. Tarkovski afirma que el haiku tienen gran similitud con el cine porque “es una poesía breve que a través de palabras se refiere a una imagen precisa, mecanismo que el cine realiza a través del montaje” (p.139).

Yosa Buson fue un reconocido pintor y poeta japonés muy conocido por sus haikus (Poetry Foundation, 1782):

Melancolía,
más que el año pasado:
tarde de otoño.

“El lector de un haiku tiene que perderse en él como la naturaleza, tiene que dejarse caer en él como un cosmos” (Tarkovski, p.128). El haiku tiene la característica de infinito de la que habla Tarkovski, en tres líneas se puede resumir el universo entero o cosas tan grandes que superan nuestras unidades de medida racionales, de nuevo la poesía hablándole directamente al todo eterno.

Este es uno de los poemas que habita en el cortometraje *El lienzo roto* (Milena Marín, 2019), donde el poema habla con elementos eternos, los colores. Estos les hablan a sentimientos infinitos como la insatisfacción del ser humano consigo mismo, la constante comparación en nuestras cabezas con otras personas y la necesidad profunda que tenemos (y que tiene la protagonista del cortometraje) de estar rodeados de otras personas:

Poema de las horas nulas (Milena Marín, 2019)

Como quisiera dejar de ser azul,
y emprender el camino
 hacia un color más clarito,
amarillo me quiero,
 negro compromiso,
caminar con la ironía del verde,
complicarme
 con la fragilidad del blanco,
que de mis colores salgan luceros
 y no ríos.
Y así no ahogarme en este mar
 diariamente.
Reflejar mi rojizo morado a las nubes,
como quisiera dejar de ser azul,
y que la gente ya no quiera
 escondese de mi frío.

La poesía es un tipo de lenguaje en el que las palabras se tejen, se entrelazan, se enredan, se acompañan, juntándose en nuevos significados, juntas son su propio universo, separadas son palabras con significados propios. Se amarran con armonía y ritmo a partes de la vida; tienen una estética dentro de cada verso, nos hacen respirar realidad, imitan a la vida. La poesía es un canto eterno de agradecimiento a la vida o puede ser un llanto desconsolado a la eternidad del tiempo. Es poder percibir cosas que no todos pueden y, con esta mirada, descubrir, sin la necesidad de buscar, belleza en cada paso que damos.

2.3 Elementos intermediales entre el cine y la poesía a través de Tarkovski y Mayakovsky

2.3.1 El tiempo en el cine y en la poesía para la creación de *El lienzo roto*

El tiempo existe de forma cronológica, hemos creado unidades de medición muy exactas para poder convertir a la idea abstracta del tiempo en algo concreto y fácil de identificar, que podamos controlar con segundos o hasta con siglos. Para Deleuze en su libro *La imagen-tiempo* (1985) esta forma de concebir al tiempo es estéril por lo que lo cambia por un tiempo heterogéneo: “el tiempo no es una línea desplegada que se puede medir, cada vector del tiempo no es una derivación del anterior” (p.110). El tiempo para Deleuze es una combinación de lo que llamamos presente, pasado y futuro. El presente se crea por medio de hábitos que nos convierten en un yo contemplativo. El pasado es contemporáneo al presente, el pasado nunca pasa, cuando recordamos, tenemos que viajar al pasado desde nuestro presente. El futuro tiene que ser imprevisible, un futuro que se vive como un lanzamiento de dados, el azar, el tiempo de la creación; en el futuro no hay verdad porque siempre se genera algo nuevo (Deleuze, 1985). Este entendimiento no lineal sino más bien triangular del tiempo es el que llevó al ser humano a crear el cine. Tarkovski lo pone de esta forma en su libro *Esculpir en el tiempo* (1991): el hombre por primera vez en la historia del arte y la cultura, había encontrado la

posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo todas las veces que quisiera, incluso eternamente (p.81).

El tiempo en la poesía circula de forma similar al cine. La poesía también tiene la capacidad de alargar o acortar momentos, Así como los personajes son los que, en cierta forma, toman el control del tiempo en una película en un poema existen estos personajes y cada ser tiene su tiempo individual. Es la voz la que se encarga de manejar el ritmo, las pausas y las emociones que son parte del tiempo de un poema. En la poesía también podemos hablar de un tiempo que conjuga sus tres etapas, el pasado, presente y futuro. La poesía y el cine recuerdan y sueñan desde su presente.

Un elemento del tiempo en la poesía y el cine es el ritmo, dentro del cine cada película tiene su ritmo y como afirma Tarkovski (1991): cada toma tiene un tiempo que constituye su sentido profundo y propio y que hay hacerlo surgir del mármol, esculpir (p.20)

En la película *El espejo* (1975), el tiempo en la poesía y en las imágenes se conjuga haciéndonos sentir que al terminar el poema los versos continúan: la madre camina hacia su casa y se escuchan los versos de Arseni Tarkovski, padre del cineasta. Sus versos nos llevan a varias vidas, vistas por un mismo espejo, el recuerdo de la niñez y el presente, ¿son los mismos?, ¿es el tiempo repitiéndose? Las imágenes son actos simples y cotidianos, llenos de observación, la contemplación de la vida dentro de la contemplación. Se da un juego dimensional entre el poema al rol de la madre, a su hermosura, a su eterno y arquetípico tiempo y sus imágenes. Los versos callan y llegan los gritos, pero aún sentimos el lenguaje poético en sus imágenes. El incendio, el desastre, los niños corriendo, detrás de ellos cae una copa de la mesa, libre, viva. La madre se hecha agua en el rostro mientras un hombre corre desesperado a la casa. La tragedia de lo incontrolable es una pausa y no una lucha. El ritmo nos lleva a entender que el tiempo se repite, las cosas que no puedes cambiar existen.

En la poesía tenemos la libertad de jugar con el tiempo, como afirma Núñez en su libro *La Poesía* (2003), la poesía es un juego: “en el que se mezclan vigilia y sueño, realidad y ensoñación, que otorga a quien lo experimenta el dominio del espacio y del tiempo, y que permite la percepción de la realidad de las cosas, más allá de sus engañosas apariencias”. En el cine, el tiempo, es su materia prima, a pesar de que podamos jugar con el tiempo también existen peligros que hacen que este se desligue de la realidad y pierda su sentido. Al respecto Tarkovski menciona que “por eso le molesta a uno los pretenciosos deseos del actual cine poético, de distanciarse del hecho, del realismo del tiempo” (*Esculpir en el tiempo*, p.88). Con esto se refiere a que el tiempo también tiene ciertas reglas y que a pesar de que se lo perciba de forma subjetiva es importante tener en cuenta que existe y que tiene conexiones que unen al pasado con el presente y el futuro, y que estas conexiones siempre deben tener una lógica.

En el cortometraje *El lienzo roto* (Milena Marín, 2019), el tiempo se combina entre el recuerdo, el presente y el sueño. Los tres estados son uno solo, el pasado de Luana forma parte de su presente, su futuro es su deseo y sus deseos también son internos. La lógica dentro del tiempo de este cortometraje es todas las partes del tiempo. En el *Poema de las horas nulas* (Milena Marín, 2019), también se crea este juego con el tiempo, el pasado forma los deseos de presente, el futuro es el deseo que tiene el presente:

Como quisiera dejar de ser azul,
que de mis colores salgan luceros
y no ríos.
Y así no ahogarme en este mar
diariamente.



Figura 9. Fotograma del cortometraje *El lienzo roto* [Película]



Figura 10. Fotograma del cortometraje *El lienzo roto* [Película]



Figura 11. Fotograma del cortometraje *El lienzo roto* [Película]

2.3.2 El montaje de una película y de una poesía. Análisis del montaje en El lienzo roto

El montaje es el principal elemento del cine, el que lo diferencia de otras artes. El montaje es el que une y da a estructura, ritmo y significado a toda la película. En la poesía el montaje también le da unidad a una pieza, sugiere el ritmo con el que vamos a leer y todos sus versos, solo juntos, pueden dar un significado general de lo que estamos leyendo.

En el texto *Métodos de montaje* (1989) de Sergei Eisenstein se explican algunas categorías del montaje narrativo como el montaje métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual sin embargo no se hará énfasis en tipos de montaje narrativos sino más bien en su teoría de montaje por atracciones:

En lugar de ofrecer una reproducción estática del acontecimiento dado exigido por el tema, y la posibilidad de su solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. (Eisenstein & Gubern, *Reflexiones de un cineasta*, 1990, p. 127).

El montaje por atracciones tiene el mismo objetivo que tiene el montaje por correspondencias que explica Amiel en su libro *Estética del montaje* (2005): “con el cuál es posible aproximar imágenes distanciadas en el espacio y el tiempo y que entre sí no parecían dispuestas a ser acercadas” (p.124). A estos tipos de montaje los podemos acercar mucho más a la poesía porque se juntan palabras que juntas forman una unidad. El cine poético no solo cumple una función narrativa, si no que nos da una sensación poética del manejo del tiempo en el que se conjugan los tiempos. Al respecto Tarkovski menciona que: “La relación poética lleva a una mayor

emotividad y estimula al espectador” (p.36) “Una estructura poética no necesita declaraciones de ningún tipo. La fuerza del arte está en otro lado, en su fuerza de convicción emocional” (p.70). Un montaje por correspondencias no nos da necesariamente un significado claro, ni una estructura que podamos seguir. Sobre este tipo de montaje Amiel afirma que: “en cierta manera es la paradoja de la poesía, cuyo principio es tan musical cómo pictórico” (p. 134). Esto quiere decir que este tipo de montaje no une a la película mediante su historia sino más bien mediante expresiones, sentimientos, sensaciones y sugerencias.

En su libro, Nuñez nos explica un pensamiento muy acertado de Yurkievich sobre este arte: la poesía es el único género capaz de operar sincrónicamente en todos los niveles lingüísticos, de moverse diacrónicamente en todos los tiempos y espacios verbales” (p.166). Esto le brinda a la poesía posibilidades de montaje casi infinitas, muy parecido al montaje por correspondencias que tiene su corazón en la emotividad del espectador. Para montar un poema es necesario percibir el tiempo y todos los elementos que rodean a su espacio para luego mostrar nuestra visión real y sincera de los sentimientos que nos llegan, de las emociones que queremos dejar ir o encerrar. Montar un poema es trabajar con pausas, con lírica, es mover el tiempo de acuerdo a nuestra percepción.

3. Conclusiones: ¿Qué es y a dónde nos lleva el cine poético?

El cine poético es un tipo de cine que puede tener un sinnúmero de interpretaciones gracias a que usan arquetipos, imágenes que son infinitas, que pueden significar muchas cosas y traspasar las barreras del tiempo. Abarcan el todo. La interrelación de la poesía y el cine en general, existen gracias a que ambas son artes temporales, tienen un juego constante con el tiempo, el cine y la poesía nos brindan una imagen del tiempo, nos enseñan a crear nuestra propia percepción del tiempo. El montaje o la unión en el cine poético se da mediante la relación de sentimientos o sensaciones que se quieran expresar, utiliza al tiempo y al ritmo para empalmar la historia.

En el cortometraje *El lienzo roto* (Milena Marín, 2019) la poesía y el cine conviven, se usan lenguajes temporales, cercanos, poéticos, para que las imágenes se sientan más cercanas y forme un todo. El montaje se planteó de esta forma: se unen los sentimientos de Luana a lo largo del tiempo, se sugieren momentos al espectador, su ritmo está marcado por el sonido de una mosca que observa el tiempo. La poesía es un reflejo del alma de Luana. Se encuentra el sentimiento que ella siente y se lo transmite, primero al poema y luego al cortometraje. El sentimiento como espacio.

Finalmente, se concluye que, el cine poético puede convertirse en muchas cosas precisamente porque no se apegan a fórmulas, es decir tiene un sinnúmero de posibilidades. Te acerca más a las cosas esenciales, a la raíz de lo que se quiere decir y a nuevas formas de entender, percibir y representar el tiempo.

REFERENCIAS

- Amar, V. (2003). *Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen*. Sevilla: Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación.
- Asensi, M. P. (1998). *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Bradbury, R. (1980). *Las maquinarias de la alegría*. Barcelona: Edhasa.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S., & Gubern, R. (1990). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen.
- Flaherty, R. J. (Director). (n.d.). *Nanook el esquimal* [Película]. Recuperada en junio 22, 2019, de https://www.youtube.com/watch?v=_f8J9NRchOE
- Foundation, P. (n.d.). Yosa Buson. Recuperado de <https://www.poetryfoundation.org/poets/yosa-buson>
- Gaspar, N. (Director). (2013, abril 9). *Carne* [Película]. Recuperada en junio 20, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=5bSLA4KCEPA>
- Jakobson, R., & Todorov, T. (2007). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Jean, G. L. (Director). (1961). *Une femme est une femme* [Película en DVD]. Reino Unido: Optimum Releasing Ltd.
- Jean, G. L. (Director). (1963). *Les Carabiniers* [Película en DVD]. Francia: Rome-Paris Films.
- Jodorowsky, A. (2005). *Psicomagia*. Barcelona: Debolsillo.
- Klee, P. (1970) *Diarios 1898/1918*. México: Ediciones Era.
- Larousse, É. (n.d.). Poésie latin poesis du grec poiêsis création. Recuperado Julio 8, 2019, de <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/poesie/80884>
- Lynch, D. (Director). (1982). *The elephant man* [Película en DVD]. Estados Unidos: Brookfilms.
- Ramos, R. N. (2008). *La poesía*. Madrid: Síntesis.

Robert, W. (Director). (n.d.). *The Cabinet of Dr. Caligari* [Película]. Recuperada en junio 22, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=feyzmMHURps>

Tarkovski, A. (Director). (1975). *El espejo* [Película en DVD]. Unión Soviética: Mosfilm.

Tarkovski, A. A. (1991). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

ANEXOS

EL LIENZO ROTO

Por

MILENA MARÍN

EL LIENZO ROTO
0998438727
ESCUELA DE CINE
UDLA

Hay una cortina roja y pesada, delante de la cortina hay una mesa de teléfono con un teléfono antiguo de discogiratorio. Nos alejamos del teléfono lentamente. En la cortina aparece el título:

EL LIENZO ROTO

Nos seguimos alejando lentamente de la cortina y se ve un pasillo largo con paredes desgastadas y puertas de tono rosa pastel. En las paredes hay collages enmarcados, figuras religiosas y figuras obsenas. Cuando llegamos al final del pasillo entra una mujer apresurada, LUANA (30) camina de prisa, tiene ganas de hacer pipí sus piernas se juntan y se abren, ella se toca la pubis y camina muy rápido, busca desesperadamente un baño. Seguimos lentamente a Luana. Se ve su cuerpo completo en el pasillo. Ella abre una puerta a la izquierda del pasillo y entra. Luana sale por una puerta a la derecha del pasillo. Sigue muy apurada y camina de forma extraña juntando sus piernas y saltando. Entra a otra puerta en la izquierda y sale por una de las puertas que está en la derecha del pasillo. Se escucha una mosca que empieza a seguirla. Luana regresa a ver a todos lados buscando la mosca. Solo se escucha el sonido de la mosca pero no la vemos. Luana mueve sus manos para quitarse a la mosca de encima. Sigue teniendo muchas ganas de hacer pipí, se toca la vagina y sus piernas se mueven intentando caminar con las piernas lo más cerradas posibles. Al final del pasillo hay una puerta de la que sale una luz con un tono rojo. Luana entra apurada.

Luana entra al baño, es un baño muy pequeño, el baño tiene un tapizado de formas y tiene una luz roja fuerte. El rostro de Luana se ve incómodo, ella se desviste. El sonido de la mosca sigue molestando a Luana. La mosca se choca con el foco rojo. Luana hace pipí y su rostro muestra una sensación de alivio inmenso. El sonido del pipí es como de un líquido muy espeso y fuerte. La mosca entra a cuadro y la molesta. Ella sigue haciendo pipí. La mosca la ataca y el sonido se vuelve muy intenso.

CORTE A

3 INT. CUARTO DE LUANA. DÍA 3
 (O.S)
 Sonido de mosca

Vemos desde arriba el cuarto de Luana, ella está en posición fetal. Luana se despierta en su habitación, usa una pijama enteriza que le cubre todo el cuerpo. Tiene un edredón que se ve muy pesado encima de ella. Luana abre su cobija y se da cuenta que está dormida en un charco de pipí. Salta a un costado de la cama y toca el charco, se huele los dedos. Luana se levanta de la cama y sale de cuadro.

CORTE A

4 INT. BAÑO DE LUANA. DÍA 4

Luana está en un baño muy amplio, a su izquierda hay una tina y a su derecha una ducha, Luana abre la ducha, el sonido del agua de la ducha es muy pesado como si muchísima agua estuviese cayendo, la ducha está rodeada por una cortina transparente. Luana está llorando. Entra con su ropa puesta. Detrás del sonido de la ducha se escucha el teléfono sonar varias veces. Su rostro refleja mucho dolor. Ella se toca el estómago, agacha un poco su espalda y llora mucho, de su boca no sale ningún ruido, solo pequeños gemidos, pero por su expresión pareciera que estuviese gritando. Vemos el agua irse por el cifón. Detrás del sonido del agua se escucha la voz de Luana.

DANTE

¿Aló?

LUANA

¿Dante?

Se escucha cómo se cierra el agua de la ducha. Vemos pocas gotas cayendo de la ducha.

DANTE

¿Quién es?

LUANA

Soy Luana Dante.

Hay unos segundos se silencio. Se escucha el sonido del metal cuando se abre la cortina. Es un chirrido molesto.

Ya volví, ¿te puedo visitar mañana?

Se escucha el sonido de una mosca.

(CONTINUED)

DANTE

¿Puedes venir hoy?

LUANA

(sollozando)

Sí puedo.

CORTE A

5 INT. CONSULTORIO. DÍA

5

El consultorio es un cuarto espacioso, tiene un tapizado art decó antiguo. Al frente de la puerta hay una ventan con rejas con cortinas transparentes. Hay dos sillones, uno para una persona y otro grande. Al frente de la ventana hay un escritorio. En el lado derecho de este hay un estante con muchos libros de psicología y sobre sueños. Luana ve la ventana, está dispersa y su espalda está un poco encorvada, se refriega las manos, tiene los ojos llenos de lágrimas, sus ojos tienen un tono amarillo. A lado de Luana en el sillón está sentado Dante en la misma posición que Luana.

LUANA

Tengo un secreto Dante.

Luana se acerca a Dante, se arrodilla sobre sus piernas y las abraza. Dante la ve con pena y la hace para atrás.

Confío tanto en ti que sé que puedo contarte esto.

Luana ve a Dante a los ojos.

Todo mi cuerpo está lleno de tatuajes.

Luana ve a Dante a los ojos.

Por eso es que ya no puedo ver mi cuerpo Dante. Estos días han sido tan duros.

DANTE

¿Todo tu cuerpo Luana?

LUANA

Sí Dante, estos meses han pasado tantas cosas, no te he llamado porque he sido tan feliz.

Dante la observa y se levanta del sillón, se dirige a su escritorio y busca algo. Luana se sienta en el sillón grande y se recuesta.

(CONTINUED)

LUANA

¿Recuerdas mi sueño cuando era
niña?

Luana mira uno de los cuadros de Dante.

CORTE A

6 INT. PASILLO CASA LUANA. NOCHE 6

Luana entra por una de las puertas del pasillo, se escucha el sonido de una televisión.

7 INT. SALA DE LUANA. NOCHE 7

Luana observa desde la puerta. Está en una sala con pocos muebles. Se ve una televisión cuadrada con antena, la televisión está encendida, en la televisión se ven imágenes de telenovelas antiguas. En uno de los sillones está sentado un hombre, solo se ven sus pies, a lado está LUANA (10) sentada en una alfombra circular, ella está jugando con dos muñecas mujeres y un muñeco hombre, la niña hace que las muñecas interactúen con el muñeco como si estuvieran teniendo sexo. La niña regresa a ver a Luana, tiene pintada la cara como un gato y sus ojos tienen un tono amarillo.

CORTE A

8 INT. CONSULTORIO. DÍA 8

Luana sigue recostada vemos sus ojos, son del mismo color que los de la niña. Dante sigue buscando algo en su escritorio.

LUANA

Cuando era niña quería irme lejos
de casa.

DANTE

¿Ya lo hiciste no?

LUANA

¿Cuál es tu primer recuerdo en la
vida?

DANTE

Tengo tantos recuerdos. Recuerdo el
agua.

(CONTINUED)

LUANA

Creo que empecé a tener conciencia desde los 15 años, ¿eso es normal?

Luana se sienta y recuesta su cabeza en el sillón.
¿Cuál es el primer recuerdo que tienes sobre mí Dante?

DANTE

Cuando viniste por primera vez tenías unos 7,8 años.

Hay unos segundos de silencio.

LUANA

Ese no es un recuerdo.

Luana suspira y pone una expresión muy triste en su rostro.

DANTE

¿Lucía sabe?

LUANA

Cuando se entere me va a mandar a un convento, siempre quiso que me alejara de esos pensamientos pero yo nací para ser una obra de arte, un espectáculo viviente.

Dante saca una caja de un cajón en el fondo.

DANTE

¿No crees Luana que todos, en cierta forma, somos una obra de arte?

Luana sonríe.

CORTE A

9 INT. PASILLO. NOCHE 9

Luana está en el pasillo, escucha el sonido de la mosca y mira a su alrededor. Luana entra a otro de los cuartos.

10 INT. CUARTO. NOCHE 10

Luana observa desde la entrada de la puerta, en el centro está alumbrado un confesionario católico con una cruz y un cristo sangrante. En el fondo se ven varias figuras religiosas. Al lado derecho del confesionario está LUANA

(CONTINUED)

(10) arrodillada con una corona blanca y un velo, tiene sus manos en posición de rezo. Dentro del confesionario solo se ven los pies de un hombre, del confesionario sale un papel tan largo que cae al suelo. Se escucha una voz que parece salir de una grabadora.

VOZ

¿Le has mentado a tu madre?

NIÑA

(avergonzada)

Sí

Se escucha el sonido de una máquina de escribir cada vez que la niña habla. Este sonido se repite con cada pregunta.

VOZ

¿Le alzas la voz a tu madre?

NIÑA

(avergonzada)

A veces

VOZ

¿Haces todos tus deberes?

NIÑA

(avergonzada)

Casi... todos

La niña regresa a ver con mirada triste a Luana.

VOZ

¿Rezas a diario el Padre Nuestro?

11 INT. PASILLO. NOCHE 11

Luana sale del cuarto y deja la puerta entreabierto. Se escucha el sonido de la mosca y Luana empieza a rascarse el brazo.

CORTE A

12 INT. CONSULTORIO. DÍA 12

Luana está rascándose el brazo, sigue sentada en el consultorio. Dante se sienta sobre el escritorio.

LUANA

¿Qué buscabas Dante?

Dante se levanta y le pasa un cuaderno a Luana. Luana pasa las hojas, ve los dibujos: hay una mosca, una pantera, un lobo, una araña.

LUANA

¿Son mis tatuajes?

DANTE

Son tus dibujos, los hiciste de niña.

LUANA

¿Cuándo?

Dante regresa a ver a Luana confundido . Luana señala la pantera y regresa a ver su espalda.

LUANA

Tengo una así justo en la espalda.

DANTE

¿Puedo ver?

LUANA

No Dante

Luana solloza y pone una expresión muy triste. Desde que me alejé del circo, del tatuador y de mi otra vida no he dejado que nadie vea mi cuerpo.

DANTE

¿Recuerdas cuando te alejaste del circo Luana?, ¿hace cuánto tiempo fue?

LUANA

Un mes tal vez. Siento la herida tan fresca.

Vemos una licorera que tiene tapa de vidrio en forma de esfera, se ve a Dante al revés en el reflejo de esta.

CORTE A

13

EXT. FIESTA. NOCHE

13

Una luz de disco está girando. Varias telas cuelgan del techo, dan una apariencia circense. Hay muchas personas vestidas elegantemente con trajes peculiares de circo, se escucha música de fiesta muy alta y muchas risas escandalosas. En la reunión todos bailan. Ella se acerca a

(CONTINUED)

algunas personas y nadie le habla. Camina entre la gente buscando a alguien.

LUANA

¿Han visto a?

La música alta no deja escuchar a Luana, ella busca por todos lados, pregunta a la gente, y algunos le ofrecen tragos o no le responden. Luana se ve a si misma a los 8 años.

Luana se sienta bajo un foco lejos de la gente, se ve muchas moscas chocando contra la luz. De repente siente como todo el cuerpo empieza a picarle y se rasca repetidamente.

14

INT. CONSULTORIO. DÍA

14

Luana está rascándose la cabeza, Dante toma su mano. Luana ve a Dante con lágrimas en sus ojos.

LUANA

Dime la verdad Dante. Tengo tantas dudas.

DANTE

Quiero ayudarte pero ya no estoy seguro sobre la diferencia entre verdad y mentira.

Luana se queda callada observando a Dante.

DANTE

Luana si quieres que te ayude, de verdad, déjame ver tus tatuajes.

LUANA

No estoy lista Dante. Es tan pronto.

DANTE

Entonces tal vez no debiste haber vuelto, hemos pasado por esto tantas veces.

Dante se levanta del sillón. Luana se levanta detrás de él.

LUANA

Sí quiero que me ayudes Dante.

Dante se acerca a Luana y la toma fuerte por los brazos. Dante mira a los ojos a Luana.

DANTE

Tú ya sabes todo Luana.

Dante le arranca un botón de la espalda a Luana. Luana grita desesperada, empuja a Dante y sale corriendo del consultorio. Dante bota las cosas que están sobre el sillón.

CORTE A

15 INT. MESA DE TELÉFONO. ATEMPORAL 15

Suena el teléfono que está sobre una mesa. La madre de Luana, LUCÍA (70) una anciana de apariencia muy extraña, baja y extremadamente delgada, contesta.

LUCÍA

(gritando)

Luana, es para ti. Es Dante.

Lucía deja el teléfono descolgado. Pasan varios segundos.

TRANSICIÓN A

16 INT. MESA DE TELÉFONO. ATEMPORAL 16

Suena el teléfono que está sobre una mesa. Lucía pasa pero no contesta.

CORTE A

17 INT. BAÑO. DÍA 17

Luana está en su baño llenando la tina. Lleva una bata de baño de seda con formas de flores. Atrás de ella se ve una cortina transparente y sale un poco de humo por el calor. Entra una luz hermosa por la ventana. Luana habla con ella misma y se ríe. El sonido del agua es como de un río muy tranquilo. Suena el timbre de su casa. Luana regresa a ver por la ventana.

CORTE A

18 INT. CASA DE LUANA. DÍA 18

Lucía, invita a pasar a Dante.

LUCÍA

Dante! Luana se va a emocionar al verte.

Dante se sienta en la sala de la casa. Es la sala de televisión del sueño de Luana. Dante observa la sala. Tiene cosas muy particulares, varios artículos religiosos, cruces, vírgenes y otros elementos viejos de cerámica, tiene un montón de chucherías y muñecos pequeños. Lucía pone un vaso de jugo sobre la mesa.

LUCÍA

Estás en tu casa Dante. Luana está arriba.

DANTE

Lucía, también quiero hablar contigo de esto, Luana ha recaído otra vez.

Lucía se acerca a Dante, lo toma de las manos.

LUCÍA

Luana sabe todo Dante. No te preocupes por nada.

Dante observa los ojos de Lucía. Lucía suelta las manos de Dante y se va. Dante toma el jugo y espera, y camina por la sala impaciente. Dante escucha el sonido de gotas de agua cayendo, como si estuviese lloviendo.

DANTE

¿Lucía?, ¿Luana?

Dante sale de la sala.

CORTE A

19 INT. GRADAS DE LUANA. DÍA

19

Dante ve un chorro de agua que cae por unas gradas antiguas en forma de caracol. Luana observa a Dante desde arriba. Dante ve arriba y ve que hay agua cayendo. Ve la sombra de alguien moverse.

DANTE

¿Luana?

Dante sigue el agua y sube las gradas.

20 INT. PASILLO DE LUANA. DÍA 20

Luana pasa por al frente de la mesa de teléfono muy contenta, pisa el agua que está regada en el suelo.

21 INT. BAÑO DE LUANA. DÍA 21

Luana entra al baño y deja la puerta abierta. En el baño de Luana hay agua desbordando la tina, Luana toca el agua con su mano y juega. Siente un placer inmenso al tocar el agua.

22 INT. PASILLO DE LUANA. NOCHE 22

Dante entra al pasillo, ve que el agua viene del cuarto de enfrente, tiene una expresión de confusión en su rostro, como si recordara ese lugar. Pisa un poco de agua y se acerca al cuarto de enfrente. Dante entra al cuarto. Escucha el sonido de una mosca.

23 INT. BAÑO DE LUANA. DÍA 23

La puerta del baño está abierta. Luana escucha las pisadas de Dante.

DANTE

¿Luana, estás jugando conmigo?

Dante se acerca al baño. Cuando Luana escucha a Dante cerca ella se desviste. Su cuerpo está completamente lleno de tatuajes. Todos son los animales que ella había dibujado. Dante está atónito, se escucha el sonido de una mosca. Luana entra al agua poco a poco. Dante pierde de vista a Luana y busca a la mosca. Luana se recuesta en el agua, abre sus brazos y los colores de sus tatuajes empiezan a salir de su cuerpo. De su vagina sale un color rojo intenso. Ella se limpia los tatuajes y el agua se empieza a volver de muchos colores brillantes. Dante se acerca de nuevo a la puerta y ve cómo empiezan a chorrear colores de la tina. Vemos los colores moverse de formas diferentes con el agua, son colores muy brillantes y hermosos.

CORTE A

24 INT. CONSULTORIO. NOCHE 24

Luana entra al consultorio usando una chaqueta larga roja de terciopelo. Dante está en su escritorio recogiendo los dibujos que tiene extendidos ahí. Desde la ventana del consultorio se ve la luna llena. Dante está muy confundido y

(CONTINUED)

triste. El teléfono suena pero él no contesta. Luana se acerca a Dante, se pone contra la ventana y se saca la chaqueta. Su cuerpo no tiene ningún tatuaje.

LUANA

Gracias Dante, me curaste.

Él está confundido y empieza a ver todo borroso de nuevo. El cuerpo de Luana se ve borroso. Ella le sonrío a Dante, y se va.

La mujer ilustrada

Por Ray Bradbury

Cuando un nuevo paciente acierta a entrar en el consultorio y se tiende para balbucear una sucinta banda de asociaciones libres, corresponde al psiquiatra que está delante, detrás o por encima, decidir exactamente en qué puntos la anatomía del cliente está en contacto con el diván. En otras palabras, ¿dónde se pone el paciente en contacto con la realidad? Algunas personas parecen flotar a dos centímetros de cualquier superficie. No han visto tierra en tanto tiempo que están un poco mareados. Pero otros gravitan, se aferran, empujan, clavan tan firmemente los cuerpos en la realidad, que mucho después de haberse ido se encuentran sus formas de tigre y las manchas de las garras en el tapizado. En el caso de Emma Fleet, el doctor George C. George tardó mucho en decidir cuál era el mueble y cuál la mujer y dónde lo primero tocaba lo segundo.

Porque para empezar, Emma Fleet se parecía a un diván.

—La señora Emma Fleet, doctor —anunció la recepcionista.

El doctor George C. George se quedó sin aliento.

Porque era una experiencia traumática ver a aquella mujer que derivaba por la puerta sin el beneficio de un guardagujas o del equipo de mecánicos que trabaja alrededor de los globos de Pascua de Macy's tirando de los cables, guiando las macizas imágenes hasta algún eterno cobertizo, más allá. Emma Fleet entró veloz, y el piso se estremeció como si fuese la plataforma de una enorme balanza.

El doctor George debió de haberse quedado otra vez sin aliento, mientras le calculaba a la mujer unos doscientos kilos por lo bajo, pues ella le sonrió como si le hubiese leído el pensamiento.

—Doscientos uno y cuarto, para ser justos —dijo.

El doctor se descubrió observando los muebles.

—Oh, resistirán muy bien —apuntó la señora Fleet, y se sentó. El diván chilló como un perro vagabundo. El doctor George se aclaró la garganta.

—Antes que se ponga usted cómoda —dijo—, creo mi deber decirle en seguida con toda honradez que nosotros en el campo de la psiquiatría no hemos conseguido inhibir el apetito. El problema del peso y la aumentación ha escapado hasta ahora a nuestra competencia. Rara confesión, quizá,

pero si no reconociéramos nuestras propias incapacidades, nos engañaríamos quizá a nosotros mismos y estaríamos recibiendo dinero con falsos pretextos. De modo que si ha venido usted a buscar esa ayuda he de catalogarme entre los incapaces.

—Gracias por su honradez, doctor —dijo Emma Fleet—. Pero no quiero adelgazar. Preferiría que me ayudara usted a aumentar otros cincuenta kilos, o quizá cien.

—¡Oh, no! —exclamó el doctor George.

—Oh, sí. Pero mi corazón no permitirá lo que mi alma querida y entrañable soportaría con el mayor gozo. Mi corazón físico podría fallar ante las exigencias de amor de mi corazón y mi mente.

Emma Fleet suspiró. El diván también.

—Bueno, permítame que le informe. Estoy casada con Willy Fleet. Trabajamos en los Espectáculos Ambulantes Dillbeck-Horsemann. Soy conocida con el nombre de la Dama Generosa. Y Willy...

Se incorporó del diván y se deslizó, o más bien escoltó a su propia sombra a lo largo del cuarto. Abrió la puerta. Más allá, en la sala de espera, un bastón en una mano, un sombrero de paja en la otra, rígidamente sentado, contemplando la pared, había un hombre minúsculo de pies minúsculos, manos minúsculas y ojos minúsculos de color azul brillante en una cabeza minúscula. Medía, a lo sumo, unos noventa centímetros de alto y pesaba quizá no más de treinta kilos. Pero una mirada de genio orgulloso, tenebroso, casi violento, resplandecía en la cara pequeña aunque áspera.

—Ese es Willy Fleet —dijo Emma con amor, y cerró la puerta. El diván, al sentarse, gimió de nuevo. Emma echó una sonrisa radiante al psiquiatra que seguía contemplando, todavía conmovido, la puerta.

—No tienen hijos, desde luego —se oyó decir el psiquiatra.

—No tenemos hijos. —La sonrisa de Emma Fleet se detuvo un poco—. Pero ese no es mi problema. Willy, en cierto modo, es mi hijo. Y en cierto modo, además de su mujer, soy su madre. Todo tiene que ver con el tamaño, me imagino, y somos felices por la manera en que hemos equilibrado las cosas.

—Bueno, si su problema no son los hijos, o el tamaño de usted o el de él, o los kilos de más entonces, ¿qué...?

Emma Fleet respondió con una risita tolerante. Era una risa agradable, como la de una niña que de alguna manera estaba presa en aquel cuerpo enorme y en aquella garganta.

—Paciencia, doctor. ¿No deberíamos retroceder hasta encontrar el momento en que Willy y yo nos conocimos? El doctor se encogió de hombros, se rió entre dientes y aflojó el cuerpo, asintiendo.

—Bueno.

—En la escuela secundaria —dijo Emma Fleet— yo medía un metro ochenta, y a los veintiún años hacía llegar la balanza a ciento veinticinco kilos. No necesito decirle que rara vez salía de excursión en verano. La mayor parte del tiempo me quedaba en dique seco. Sin embargo tenía muchas amigas a las que les gustaba mostrarse conmigo. La mayoría de ellas pesaban setenta y cinco kilos y a mi lado se sentían esbeltas. Pero eso fue hace mucho tiempo. Ya no me preocupa más. Willy lo cambió todo.

—Willy parece ser un hombre bastante notable —se encontró diciendo el doctor George, contra todas las normas.

—¡Oh, lo es, lo es! ¡En él arde un fuego sin llama, una capacidad, un talento todavía sin descubrir, sin utilizar! —Dijo Emma Fleet, con súbita vehemencia—. ¡Dios lo bendiga, entró en mi vida como una tormenta de verano! Hace ocho años había ido yo con mis amigas a una feria ambulante el Día del Trabajo. Al final de la tarde, las chicas habían sido acaparadas todas por los muchachos que pasaban y se las habían llevado. Yo me había quedado sola con tres muñecas, y un maletín de falso cocodrilo y nada que hacer salvo poner nervioso al Hombre que Adivina el Peso, mirándolo cada vez que pasaba como si en cualquier momento fuera a pagarle para que él adivinase. Pero el Hombre que Adivina el Peso no estaba nervioso. Luego de pasarle por delante tres veces, vi que me miraba fijo. ¡Con respeto, sí, con admiración! ¿Y quién era el Hombre que Adivina el Peso? Willy Fleet, naturalmente. La cuarta vez que pasé me llamó y me dijo que me daría un premio gratis si le permitía adivinar mi peso. Estaba todo enfebrecido y excitado. Bailaba a mi alrededor. Nunca me habían hecho tanto caso en mi vida. Me ruboricé. Me sentí bien. Luego me senté en la silla balanza. Oí que la aguja daba una vuelta completa, zumbando, y que Willy silbaba de placer.

“—¡Ciento cuarenta y cinco kilos! —Exclamó— ¡Dios mío, que encantadora! “—

¿Cómo dijo? —pregunté.

“—Que usted es la mujer más encantadora del mundo —dijo Willy, mirándome directamente a los ojos.”

—Me ruboricé de nuevo. Me reí. Los dos nos reímos. Luego debo de haber llorado, allí sentada, pues sentí que él me tocaba el hombro, preocupado. Me miraba a la cara un poco temeroso.

“—¿Le he dicho algo malo? —me preguntó.

“—No —sollocé, y después me fui tranquilizando—. Algo bueno, algo bueno. Es la primera vez que alguien...

“—¿Qué?

“—Encuentra bien mi gordura.

“—Usted no es gorda —dijo—. Usted es ancha, alta, maravillosa. Miguel Ángel la hubiera adorado. Ticiano la hubiera adorado. Da Vinci la hubiera adorado. Sabían lo que hacían en aquellos tiempos. El tamaño. El tamaño es todo. Yo lo sé. Míreme a mí. He viajado con los Enanos Singer durante seis temporadas, con el nombre de Pulgarcito. Dios mío, estimada señora, usted viene de la parte más gloriosa del Renacimiento. Bernini, que edificó la columnata de San Pedro y las del altar, hubiera dado su alma inmortal por conocer a alguien como usted.

“—¡No! —gemí—. Esta felicidad no es para mí. Sufriré tanto cuando usted calle. “—

Entonces no me callaré —dijo—, señorita...

“—Emma Gertz.

“—Emma —dijo—, ¿es usted casada?

“—¿Está usted bromeando? “—

Emma, ¿le gustaría viajar? “—Nunca

he viajado.

“—Emma, esta feria se quedará en el pueblo una semana más. Venga todas las noches, todos los días, ¿por qué no? Hable conmigo, conózcame. Al final de la semana, quién sabe, tal vez viaje conmigo.

“—¿Qué está usted insinuando? —dije, no enojada ni irritada ni nada, sino fascinada e intrigada por el hecho de que alguien le hubiese ofrecido algo a la hija de Moby Dick.

“—Estoy insinuando matrimonio.”

—Willy Fleet me miró, respirando con esfuerzo, y tuve la impresión de que estaba vestido de alpinista, con sombrero, botas claveteadas, bastón y una cuerda colgada del hombro de niño. Y que si yo le preguntaba: ‘¿Por qué dice eso?’, él me contestaría: ‘Porque es usted’. Pero yo no le pregunté y él no contestó. Nos quedamos allí en la noche, en el centro de la feria, hasta que por fin tomé por el medio del camino, vacilante.

“—¡Estoy borracha! —gemí— Oh, tan borracha y no he bebido nada.

“—¡Ahora que la he encontrado —me gritó Willy Fleet—, usted no se me escapará, acuérdeselo!”.

Aturdida y tambaleándome, cegada por esas grandes palabras masculinas cantadas con voz de soprano, salí a tientas de la feria y volví a casa.

A la semana siguiente estábamos casados.

Emma Fleet. se detuvo y se miró las uñas.

—¿Le molestaría que le contara la luna de miel? —preguntó tímidamente.

—No —dijo el doctor y en seguida bajó la voz, pues contestaba demasiado rápido—. Por favor, siga.

—La luna de miel. —Emma emitió su voz más humana.

La respuesta de todos los recintos de aquel cuerpo hizo vibrar el diván, la habitación, al doctor, los queridos huesos del doctor.

—La luna de miel... no fue corriente. El entrecejo del doctor se alzó apenas. Pasó la mirada de la mujer a la puerta; del otro lado, en miniatura, estaba sentada la imagen de Edmund Hillary, el hombre del Everest.

—Usted nunca ha visto una prisa como la de Willy cuando me llevó a su casa, una encantadora casa de muñecas, con una habitación de tamaño normal que iba a ser la mía o más bien la nuestra. Allí, muy cortésmente, siempre el caballero amable, reflexivo, tranquilo, me pidió la blusa, que le di, la falda, que le di... Siguiendo la lista, le tendí todas las ropas que nombraba, hasta que al final... ¿Es posible ruborizarse de la cabeza a los pies? Es posible. Sucede. Allí estaba yo, de pie, como un fuego atizado, y unas oleadas de calor me subían y bajaban por el cuerpo, e iban y venían abarcándolo todo, con matices de rosa, blanco y de nuevo rosa.

“—¡Dios mío —exclamó Willy—, eres la camelia más grande y más bonita que haya florecido jamás!

—Nuevas olas de rubor avanzaban en ocultos aludes internos, mostrándose sólo para colorear mi cuerpo en el exterior, en lo que era para Willy la más preciosa piel. ¿Qué hizo entonces Willy? Adivine.

—No me atrevo —respondió el doctor, ruborizado él mismo.

—Dio varias vueltas a mi alrededor.

—¿A su alrededor?

—A mi alrededor, como un escultor que contempla un enorme bloque de granito color blanco de nieve. El mismo lo dijo. Granito o mármol del que se pueden sacar imágenes de una belleza hasta entonces insospechada. Dio vueltas y más vueltas a mi alrededor, suspirando y sacudiendo la cabeza, pensando que había tenido de veras mucha suerte, las manitas entrecruzadas, los ojitos brillantes. ¿Por dónde empezar, parecía estar pensando, por dónde, por dónde empezar? Al fin habló.

“—Emma —dijo— ¿por qué crees que he trabajado años enteros en la feria como el Hombre que Adivina el Peso? ¿Por qué? Porque he estado buscando toda la vida a alguien como tú. Noche tras noche, verano tras verano, he estado observando las sacudidas y temblores de las balanzas. ¡Y ahora al fin tengo el medio, la manera, la pared, la tela en que expresar mi genio!”

Dejó de caminar y me miró, con los ojos anegados.

“—Emma —dijo suavemente— ¿puedo pedirte permiso para hacer absolutamente todo lo que quiera contigo?

“—Oh, Willy, Willy —exclamé—. ¡Todo!”

Emma Fleet se detuvo.

El doctor se encontró en el borde de la silla.

—Sí, sí, ¿y entonces?

—Y entonces —dijo Emma Fleet—, sacó todas las cajas y botellas de tinta y lápices y las brillantes agujas de plata, agujas de tatuar.

—¿Agujas de tatuar?

El doctor se apoyó en el respaldo de la silla.

—¿La... tatuó?

—Me tatuó.

—¿Era un artista del tatuaje?

—Lo era, lo es, un artista. Sólo que el arte de Willy se expresa en el tatuaje.

—Y usted —dijo el doctor— ¿era la tela que él había estado buscando durante gran parte de su vida de adulto?

—Yo era la tela que él había buscado toda la vida.

Emma Fleet dejó caer la cosa, que se hundió y siguió hundiéndose en el doctor. Cuando vio que había tocado fondo y removido vastas cantidades de barro, prosiguió serenamente.

—¡Entonces empezó la gran vida! Yo amaba a Willy y Willy me amaba a mí y los dos amábamos eso más grande que nosotros mismos y que hacíamos juntos. ¡Nada menos que crear la pintura más extraordinaria que jamás se haya visto! ¡Nada menos que la perfección! exclamaba Willy. ¡Nada menos que la perfección! respondía yo. Oh, fue una época feliz. Pasamos juntos diez mil horas de intimidad y trabajo. Usted no puede imaginarse lo orgullosa que estaba yo de ser esa vasta orilla en la que el genio de Willy Fleet fluía y reflúa en una marea de colores.

Pasamos un año en mi brazo derecho y en el izquierdo, medio año con la pierna derecha, ocho meses en la izquierda, preparando la inmensa explosión de detalles brillantes que me brotaban en las clavículas y en los omóplatos, que me subían por los muslos y estallaban en las ruedas de fuegos artificiales que celebraban un glorioso cuatro de julio; desnudos del Ticiano, paisajes de Giorgione y los relámpagos cruzados del Greco en mi exterior, picoteando de arriba abajo mi espinazo con vastas luces eléctricas. Alabado sea, nunca ha habido, nunca habrá un amor como el nuestro, un amor en que dos personas se dediquen con tanta sinceridad a una tarea: la de dar belleza al mundo. Volábamos uno hacia el otro día tras día, y yo comía más, me ensanchaba con los años, y Willy aprobaba, Willy aplaudía. Más espacio, más lugar para que las figuras florecieran. No podíamos estar separados, porque los dos sentíamos, estábamos seguros de que una vez terminada la Obra Maestra, podríamos abandonar el circo, la feria, el teatro de variedades para siempre. ¡Era grandiosa, sí, pero sabíamos que una vez terminada, podríamos ir al Art Institute de Chicago, a la Kress Collection de Washington, a la Tate Gallery de Londres, al Louvre, los Uffizi, el Museo del Vaticano! ¡Durante el resto de nuestras vidas viajaríamos con el sol!

Así fue, año tras año. No necesitábamos del mundo ni de las gentes del mundo, nos teníamos el uno al otro. Trabajábamos de día en nuestras ocupaciones ordinarias, y hasta después de medianoche, allí estaba Willy trabajando en mi tobillo, Willy en mi codo, Willy explorando la increíble pendiente de mi espalda que culminaba en una elevación de nieve y de talco. Willy no me dejaba ver, no le gustaba que yo mirara por encima del hombro, del suyo o del mío. La curiosidad no me dejaba vivir, y sin embargo pasaron meses antes que me fuera permitido ver el avance lento pulgada a pulgada, las tintas brillantes que me inundaban y ahogaban en un arco iris de inspiración. Ocho años, ocho fabulosos, gloriosos años. Y llegó el día, la obra estaba terminada. Y Willy se desplomó y durmió cuarenta y ocho horas. Y yo dormí a su lado, el mamut acostado junto al cordero negro. Esto fue hace apenas cuatro semanas. Hace apenas cuatro semanas nuestra felicidad se terminó.

—Ah, sí —dijo el doctor—. Un equivalente de esa depresión que siente la madre después que el hijo ha nacido. El trabajo ha terminado y sigue invariablemente un período de apatía y en cierto modo de tristeza. Pero piense que ahora cosecharán las recompensas de una larga labor, ¿no es cierto? ¿Recorrerán el mundo?

—No —gimió Emma Fleet, y una lágrima le asomó a los ojos—. En cualquier momento Willy se irá y no volverá nunca. Empezó yendo de un lado a otro por la ciudad. Ayer lo pesqué cepillando la balanza de la feria. ¡Hoy lo encontré trabajando por primera vez en ocho años, de vuelta en el puesto del Hombre que Adivina el Peso!

—Oh, Dios —dijo el psiquiatra.

—Anda... ¡Pesando a nuevas mujeres, sí! ¡En busca de nuevas telas! ¡No lo ha dicho, pero lo sé, lo sé! ¡Esta vez encontrará una mujer todavía más pesada, de doscientos cincuenta, trescientos kilos! Adiviné que esto ocurriría, hace un mes, cuando terminamos la Obra Maestra. Entonces todavía comí más, y me estiré la piel todavía más, para que aquí y allá aparecieran nuevos lugarcitos, pequeños parches que Willy tendría que restaurar y completar con nuevos detalles. Pero ahora estoy terminada, agotada, me he atiborrado, he concluido el último trabajo de relleno. No me queda un millonésimo de pulgada entre el cuello y los tobillos, donde podamos meter un demonio, un derviche o un ángel barroco más. Para Willy yo soy una obra concluida y acabada. Ahora quiere seguir. Se casará, me lo temo, cuatro veces más en su vida, cada vez con una mujer más grande, una extensión mayor para una pintura mural mayor y la apoteosis de su talento. Además en la última semana se ha puesto crítico.

—¿Con respecto a la Obra Maestra, con mayúsculas? —preguntó el doctor.

—Como todos los artistas, es un perfeccionista extraordinario. Ahora encuentra pequeños defectos, una cara aquí de un tono y una textura que no están bien del todo, una mano allá apenas torcida a un lado, y esto a causa de mi dieta apresurada para aumentar de peso y ganar así nuevo espacio y nuevas atenciones. Para él yo era de veras un comienzo. Ahora tiene que seguir desde ese aprendizaje hasta sus verdaderas obras maestras. Ah, doctor, estoy a punto de ser abandonada. ¿Qué le queda a una mujer que pesa doscientos kilos y está cubierta de ilustraciones? Si me abandona, ¿qué haré, a dónde ir, quién me querrá? ¿Me perderé de nuevo en el mundo como estaba perdida antes de esa felicidad loca?

—Un psiquiatra —dijo el psiquiatra— no está para dar consejos. Pero...

—¿Pero qué, qué? —preguntó la mujer ansiosamente.

—Un psiquiatra está para que el paciente pueda entender y curarse. Pero en este caso...

—¡En este caso, sí, siga!

—Parece tan sencillo. Para conservar el amor de su marido...

—¿Para conservar su amor, sí?

El doctor sonrió.

—Usted debe destruir la Obra Maestra.

—¿Qué?

—Bórrela, quítesela. Esos tatuajes salen, ¿no es cierto? Una vez leí en alguna parte que...

—¡Oh doctor! —Emma Fleet dio un salto.— ¡Eso es! ¡Se puede hacer! ¡Y lo que es mejor, Willy puede hacerlo! Le llevará sólo tres meses limpiarme, librármelo de esa Obra Maestra que ahora le fastidia. Después, de nuevo de un blanco virginal, podremos empezar otros ocho años, y después otros ocho y otros. ¡Ah, doctor, sé que lo hará! ¡Quizá sólo esperaba que se lo propusiera... y yo era demasiado tonta para adivinarlo! ¡Oh, doctor, doctor! Y lo estrujó entre sus brazos. Cuando el doctor consiguió liberarse, Emma Fleet se puso a dar vueltas alrededor.

—Qué extraño —dijo—. En media hora ha resuelto usted mis próximos tres mil días y todavía más. Es usted muy sabio. ¡Le pagaré lo que sea!

—Basta con mis honorarios habituales —dijo el doctor.

—¡No resisto el deseo de decírselo a Willy! Pero primero —dijo— ya que usted ha sido tan sabio, merece ver la Obra Maestra antes que sea destruida.

—No es necesario, señora...

—¡Tiene que descubrir por sí mismo el espíritu raro, el ojo y la mano de artista de Willy Fleet, antes que desaparezcan para siempre y empecemos de nuevo! —exclamó Emma Fleet, desabrochándose el abrigo voluminoso.

—De veras, no es...

—¡Mire! —dijo la mujer, y se abrió de golpe el abrigo. En cierto modo .el doctor no se sorprendió al ver que Emma Fleet estaba completamente desnuda debajo. Se quedó sin aliento. Abrió mucho los ojos. Se le abrió la boca. Se sentó lentamente, aunque en realidad hubiera querido quedarse de pie, como cuando era niño y saludaban a la bandera en la escuela, y luego cuarenta voces rompían en un canto reverente y trémulo:

Oh bella para los cielos espaciosos

para las olas ambarinas del cereal,

para la majestad de las montañas purpúreas

sobre las llanuras de las frutas...

Sentado siempre, abrumado, el doctor contempló la vastedad continental de la mujer. En la que no había absolutamente nada bordado, pintado, acuarelado o tatuado de alguna manera. Desnuda, sin adornos, no tocada, sin líneas ni dibujos. El doctor se quedó de nuevo sin aire.

Emma Fleet hacía girar el abrigo alrededor, con una atractiva sonrisa de acróbata, como si acabara de llevar a cabo una soberbia hazaña. Luego fue hacia la puerta.

—Espere —dijo el doctor. Pero ella había salido ya, estaba en la salita de espera, balbuceando y susurrando:

—¡Willy! ¡Willy! —inclinándose sobre su marido, silbándole en la minúscula oreja hasta que él le clavó los ojos y abrió la boca firme y apasionada y gritó, y batió palmas de júbilo.

—¡Doctor, doctor, gracias, gracias! El hombrecito se precipitó y tomó la mano del doctor y la sacudió rudamente. El doctor se quedó sorprendido por el fuego y la dureza de roca de aquel apretón. Era la mano de un artista aplicado, como esos ojos que lo miraban desde abajo ardientes y oscuros en una cara apasionadamente iluminada.

—¡Todo va a andar bien! —exclamó Willy

El doctor vaciló, mirando a Willy y luego al globo enorme que se mecía y tironeaba para irse volando.

—¿No tendremos que volver nunca más?

Santo Dios, pensó el doctor, ¿él piensa que la ha ilustrado de proa a popa, y ella le sigue la corriente? ¿Está loco? ¿O ella se imagina que él la ha tatuado de la cabeza a los pies, y él le sigue la corriente? ¿Está loca? O, lo que era aún más extraño, ¿creen los dos que él la ha atiborrado como el techo de la Capilla Sixtina, cubriéndola de raras y significativas bellezas? ¿Los dos creen, saben, se siguen la corriente el uno al otro, en su mundo de especiales dimensiones?

—¿Tendremos que volver de nuevo? —preguntó Willy Fleet por segunda vez.

—No. —El doctor musitó una plegaria—. Creo que no.

¿Por qué? Porque, por alguna gracia estúpida, había hecho lo que correspondía, ¿no es cierto? Recetando en un caso apenas entrevisto, había acertado con la curación, ¿verdad? Sin tener en cuenta si él creía o ella creía o los dos creían en la Obra Maestra, al sugerir que se borrarán, que se destruyeran las figuras, el doctor había convertido de nuevo a la mujer en una tela limpia, encantadora y estimulante, si ella necesitaba serlo. Y si él, por otra parte, deseaba una nueva mujer para garabatearla, borrarla y tatuarla, bueno, la cosa funcionaba también. Porque ella sería nueva e intocada.

—¡Gracias, doctor, oh, gracias, gracias!

—No me den las gracias —dijo el doctor—, no he hecho nada.

Estuvo a punto de decir que todo era una feliz casualidad, una broma, una sorpresa ¡Que se había caído por las escaleras y había aterrizado de pie!

—¡Adiós! ¡Adiós!

Y el ascensor bajó, la mujerona y el hombrecito desaparecieron hundiéndose en una tierra que de pronto no era demasiado sólida, y donde los átomos se abrían para dejarlos pasar.

—Adiós, gracias, gracias... gracias...

Las voces se desvanecieron, nombrándolo y ensalzando su inteligencia mucho después de haber dejado arriba el cuarto piso. El doctor miró alrededor y retrocedió inseguro hasta el consultorio. Cerró la puerta y se apoyó en ella.

—Doctor —murmuró—, cúrate a ti mismo. Dio un paso adelante. No se sentía real. Tenía que acostarse, aunque fuera un momento. ¿Dónde? En el diván, naturalmente, en el diván.

(Traducción de Aurora Bernárdez)

FIN

