

EN TORNO A UN EXPERIMENTO: «LA DAMA EN EL LAGO»

Hay en *La dama en el lago* una experiencia cuya capacidad de radiación rebasa extensamente el reducido perímetro artístico en que habría de quedar por fuerza relegada si sólo se tomasen en cuenta los valores del mediocre argumento y del grupo de actores que lo interpreta. Lo rebasa aún, en la versión española, pese al detestable *doblaje* que destruye una parte de la original sustancia cinegráfica que tal experiencia produjo. Y es, justamente, en esa sustancia donde hay que buscar aquello que mejor merece mirarse y meditar; aquello que demuestra cómo el cine es capaz de modos que le son en absoluto privativos y que pueden, en un momento dado, alcanzar una sutileza y, al par, una potencia inusitadas.

Esta obra se propone la sostenida predominancia del tono subjetivo y de la narración en primera persona, hasta dar al espectador la ilusión de que ve por los ojos del protagonista y, parcialmente al menos, se confunde con él. Así introduce vivamente a ese espectador en el ámbito del drama, satisfaciendo una ambición tan cara al cine como al teatro; deja de considerarlo como un ente extraño y pasivo que mira las imágenes desde fuera, como podría mirar las figuras de un cuadro; y, haciéndole ver con los ojos de un personaje y oír con sus oídos, le convierte en personaje a él mismo.

El ensayo posee por sí propio una significación muy vasta, cuya magnitud se dilata harto más allá de las estrechas lindes en que lo oprime este concreto y poco brillante ejemplo de *La dama en el lago*. Y lo posee así puesto que intenta nada menos que traducir, de algún modo, el velado mundo de nuestros sentidos y de sus insitas reacciones; puesto que plantea, al fin y a la postre, el problema metafísico de nuestras percepciones y de su comunicación.



El afán de dar a conocer, más o menos directamente, la particular intimidad, no es nuevo en el cine; no lo es tampoco el propósito de mostrar lo que, en algún instante, ocurre en el humano conocimiento, aunque sólo sea lo que alguien oye y ve; ni lo es siquiera la fraguación, de toda una historia según la mente de una sola persona, tal como ocurre en *Caligari* o en *Uno*. Las interminables riqueza y plasticidad de la técnica fotográfica, la infinitud de sus procedimientos y capacidades, tentó algunas veces a los cinegrafistas y les hizo lanzarse intrépidamente por la vía de tan difíciles inquisiciones. Lo nuevo de *La dama en el lago* es su metódica insistencia en la expresión de lo individual, la constancia con que ha querido mantener la versión total de los hechos a través de su protagonista. Lo nuevo es aquí el que

todo la película se ha filmado según una mecánica visual y sonora que trata de hacer ver y oír al hombre del público como ven y oyen otros ojos y otros oídos que los suyos.

Ciertamente, el cine se aplicó muchas veces a hallar maneras de trasmutar en imágenes las sensaciones y las ideas, o algún fragmento de su esfera recóndita; maneras que le permitiesen dar forma a los invisibles fantasmas creados por el ensueño o la alucinación, transmitir los silenciosos estremecimientos provocados por el terror o la ira o la sospecha. Ciertamente, desde sus primeras edades comenzó a tener noción de su destreza inigualada para representar lo peculiar psicológico y lo secreto subjetivo: la agitación del ánimo, los procesos del pensamiento, la turbulencia de las pasiones. Así intentó las confidencias, la introspección, el intimismo; así, ya en posesión de una técnica tan compleja como flexible y álcere, se complació en expresar, a veces con exquisita delicadísima, a veces con tajante vigor, los escondidos movimientos y trastornos del psiquismo, aun aquellos que ocurrían en sus más callados refugios.

Las deformaciones de las imágenes y el trastruque de sus magnitudes; la desorganización o la disolución de sus propiedades naturales; la fusión de sus categóricas entidades en múltiples amalgamas formales, inesperadas y cambiantes: todos esos juegos, y tantos más, sirvieron admirablemente al cine para permitirnos llegar, directa o indirectamente, al entrañable fondo de algún personaje, y hacernos parecer que, por un mágico instante, vivíamos con su propia vida, tal que si en él nos transfundiéramos. El *cine de vanguardia* abunda en breves y esmeradas muestras de tales indagaciones.

Y sirvieron también los artificios del sonido, tan dúctil, tan rico y plástico como la imagen misma, tan presto a ceñir su imponderable materia auditiva a los más exigentes reclamos y llamamientos: violentas resonancias; ecos de una increíble lejanía; tránsito fugaz o tensa vibración obstinada de una nota, de una palabra, de un ruido, que sólo podían existir como reclusos estados de conciencia.

De esas mil añagazas —trampas tendidas a nuestros sentidos— se valió el cine, y se valió habilísimamente, para llamarnos a entrar en los acotados territorios ajenos, para hacernos copartícipes en ajenas ideas y emociones; y logró alcanzar sus designios con una acuidad y una pujanza de penetración tales que ninguna palabra humana, ningún ejercicio literario, llegarían a imitar.

Los ejemplos podrían espigarse a todo lo largo de la vida ecuménica del cine. Yo recuerdo aquella remota *Cabiria* de 1913, tan teatral, donde ya cabía una deformación subjetiva; y recuerdo aquellas sobreimpresiones y aquellas esfumaduras — tran trajinadas entre 1908 y 1915 — con que se expresaban las imágenes mentales y se traducían los recuerdos, los remordimientos, la premonición, la sospecha; y las burlescas alucinaciones del hambriento Jim Mc Kay en *La quimera del oro*; y la trágica sombra creciente que anega al soldado moribundo en *Cruces de palo*. Y la presencia obsesiva de una idea criminal en el memorable *Amanecer* de Murnau; y las exploraciones por el misterioso territorio de los sueños en *La hija del agua* y *Jazz* y *La extraña aventura de David Gray*. Y, en ejemplo reciente, la obnubilación y la claudicación y el torpor causado por un narcótico en *El enigma del collar*.

El ensueño, la duermevela, los estados brumosos de la conciencia, dieron tema al cine, como lo dieron otras veces a la literatura, para ensayar sus investigaciones y para bucear en los soterrados hontanares psíquicos merced a otros instrumentos que las palabras; y para llevar más allá de las imágenes y de los sonidos este prurito de análisis y de comunicación, echando mano del montaje y distribuyendo sus profusos materiales no en el orden razonado en que los distribuye la ulterior narración cronológica sino en la espontánea e irrazonada secuencia en que fueron naciendo.

No tiene tan exigentes ambiciones *La dama en el lago*; quiere, simplemente, ser un relato en primera persona y mantener sus intenciones, cosa que, juzgada la obra con rigor, hace sólo a medias. Pero es, sin duda, un monólogo narrado como tal: la cámara ocupa el lugar del protagonista, cuya propia faz no se ve si no es en los espejos, o cuando habla — en verdad que ni acertada ni útilmente — al público; los actores se dirigen a la cámara, es decir, a ese protagonista; la iluminación, el sonido al movimiento escénico están regidos siempre según la visión, la audición, el movimiento de aquel mismo personaje.

Todo esto altera bastante las habituales coordenadas del cine y el habitual panorama que condiciona al espectador de películas; pero todo esto es lo que aproxima a ese espectador y trata de atribuirle aquella coparticipación que es la más valedera razón de ser y la más loable intención del drama. Todo esto es también convencional, pero no más de lo que es el corriente proceso narrativo que obliga a mirar *desde fuera*, como a través de una ventana.

La dama en el lago quiere, puea, trocar el punto de mira del espectador; quiere adentrar a éste en su universo; quiere identificarle con un hombre de ese universo, haciéndole ver y oír lo que él oye y ve; quiere señalarle pormenores expresivos, pequeños gestos y actitudes, mínimos detalles de los seres y las cosas, que remudan por completo su corriente situación de espectador. Quiere hacerlo así, a todo trance, mas no siempre lo logra enteramente.

Jacques Doniol-Valerone resumía de esta suerte un juicio sobre la película: "Montgomery (director y primer actor) ataca el orbe visible de la pantalla con sus propios ojos... obligándonos a dar, realmente, nuestros primeros pasos en un nuevo *modus vivendi*." Aun cuando no sean éstos, exactamente, los primeros ni los más seguros pasos que damos a lo largo de una historia semejante, son sin duda alguna, los más largos y los más numerosos.

En cuanto a los resultados inmediatos del experimento, su enumeración y mensura exceden los fines de esta glosa. Contra el buen éxito de *La dama en el lago* colaboraron eficazmente la pobre calidad de la novela original, el opaco libro cinematográfico de Steve Fisher, la floja capacidad de casi todo el personal que tuvo a su cargo los papeles. El pernicioso *doblaje* — pernicioso siempre y donde quiera haya asomado alguna vez su irresponsable guirigay — remacha las desventuras artísticas de la película: sustituye las voces originales por malos remedos; cacemotea la auténtica palabra de Robert Montgomery para hacernos oír el texto que recita un adocenado locutor; anula totalmente — y esto es lo más grave e irreparable — los efectos de especial resonancia que se procuraron para caracterizar la voz del protagonista y ubicarlo en un peculiar plano auditivo.

Todos estos males llegan, sí, hasta convertir *La dama en el lago* en una vulgar película policéfica, pero dejan intacto su valor de experiencia y permiten vaticinar las obras maduras y cabales que podría forjar el cine si llegase a recorrer cumplidamente estos arduos y promisorios caminos.

Narración en *primera persona*, al modo de *Caligari* o al de *La dama en el lago*; narración en *tercera persona*, cuyos más rigurosos ejemplares nos dió a conocer la impasible mirada de vidrio del *cine- ojo* de Dziga-Vértov: de ambas modalidades la cinegrafía produjo magníficas muestras, aunque fuese en unas pocas imágenes, en una corta secuencia, hasta en un solitario fotograma. *La dama en el lago* no es una muestra de aquéllas, pero es ya un relato *completo* hecho en tono de personal confidencia y según un procedimiento, estimablemente sostenido, que exige del espectador algo más que el papel de un pasivo recipiente. Es, además, un vivero de enseñanzas, una