

DE LAS DICTADURAS INVISIBLES, LOS DESEOS OCULTOS Y LOS ABISMOS ANUNCIADOS

SILVIA ADRIANA WOSZEZENCZUK ¹

RESUMEN

El presente trabajo es un estudio de caso que se propone indagar la transposición que Joseph Losey lleva a cabo en su película *El sirviente* (1963), explorando la forma en que se utilizan los recursos cinematográficos para la reelaboración del espacio de representación y la construcción de un mundo ficcional posible, a la vez paralelo y transversal al del texto de partida.

PALABRAS CLAVE

Transposición - Puesta en escena – Simulacro - Joseph Losey - El sirviente

“... es en el otro lado del espejo
donde la verdad nos mira a nosotros...”
Harold Pinter

... Y es ese espejo el que hay que destrozarse a fin de desvelar el entramado de simulacros en el que vivimos y del que nos alimentamos... Tal es el desafío que Pinter² nos propone. En este sentido, se abordará el film *El sirviente*³ considerándolo en su carácter de ámbito de cruces, tomando como eje vertebrador la *puesta en escena*, en tanto organización productiva de un discurso que opera una pragmática que marca la imagen fílmica generando efectos de sentido.

El sirviente (1963) fue producido con el sello del campo del cine moderno británico y realizado a partir de la adaptación de la novela homónima de Robin Maugham, escrita en 1948 en el contexto de la reciente postguerra, el comienzo de la Guerra Fría y del proceso de pérdida de casi todas sus

¹ UBA - Carrera de Artes con orientación en Artes Combinadas. Asistente en el staff de Asociación Arte XXI. Buenos Aires – Argentina.

² Harold Pinter, en su discurso de agradecimiento al recibir el Premio Nobel de Literatura en 2005.

³ Título original: The Servant/ Año: 1963/ Duración: 115 min./ País: Reino Unido/ Director: Joseph Losey/ Guión: Harold Pinter sobre novela de Robin Maugham/ Producción: Joseph Losey, Norman Priggen/ Género: Drama/ Música: Johnny Dankworth/ Fotografía: Douglas Slocombe (B&W)/ Montaje: Reginald Mills/ Escenografía: Ted Clements/ Vestuario: Beatrice Dawson/ Asistente de dirección: Roy Stevens/ Reparto: Dirk Bogarde (Hugo Barrett), James Fox (Tony), Sarah Miles (Vera), Wendy Craig (Susan), Catherine Lacey (Lady Mounset), Richard Vernon (Lord Mounset), Ann Firbank (Dama de sociedad), Doris Knox (Anciana), Patrick Magee (Obispo), Jill Melford (Dama joven), Alun Owen (Vicario), Harold Pinter (Hombre de sociedad), y otros/ Productora: Springbok Productions, Elstree Distributors

colonias que sufre Gran Bretaña del año. El nexo entre ambas obras transita la década del 50, conjugando el exilio de Losey en suelo inglés y una fuerza político cultural renovadora en las Islas, que trajo aparejada la aparición de la *angry generation* y el *free cinema*. Ambos grupos cuestionaron el conformismo y la hipócrita moral de las clases alta y media, así como el principio de autoridad emanada de la tradición monárquica, al tiempo que resaltaban la importancia del precipicio que se esconde bajo la irrelevancia de lo cotidiano. El film se inscribe dentro de la vocación del ‘nuevo cine inglés’, ligado al paradigma de problematización de lo social.

“Para sí, el film es únicamente un film sobre el servilismo, servilismo de nuestra sociedad, servilismo del amo, servilismo del servidor y servilismo en la actitud de toda clase de gentes que representan clases y situaciones diferentes (...) Es una sociedad del miedo y la reacción ante el miedo es, en la mayoría de los casos, no la resistencia y el combate, sino el servilismo, y el servilismo es un estado del espíritu”⁴, declara Losey en 1964. Tomando estas palabras como punto de partida vemos que, ni en la novela ni en el film, el título dado a las obras refiere únicamente al personaje principal sino que también, alude al problema. De esta manera, Tony y Barret confluyen en un personaje principal colectivo que juega la antítesis hegeliana del amo y el sirviente, siguiendo una travesía que encabalga situaciones y penetra los laberintos de una conquista de poder a la vez castrante y autodestructiva. Si la motivación tanto de Tony como de Barret es la comodidad, el goce y el ser reconocido por una otra conciencia; si ambos están impulsados por una violencia originaria contenida y cada uno es animal de presa y parásito a la vez; si sus deseos de complacerse el uno al otro, de poseerse el uno al otro, de anularse el uno al otro, los lleva a jugar lo que no son; entonces, a la hora de medir fuerzas, la canibalización del sirviente romperá con la ambigüedad de esta relación perversa, a partir del momento mismo en que la identificación de los personajes sea tan fuerte, que permita la ocurrencia de una inversión de roles. Sólo que la degradación y destrucción de Tony, implica el envilecimiento del propio Barret.

Esta dimensión en la que se despliega el eje de la dominación, está combinada con otras, cuyos ejes van tejiendo el entramado complejo de una realidad poética que denuncia el simulacro de la representación, poniendo en crisis el modelo de ese mundo contemporáneo. Central en la novela, el eje moral que pone sobre el tapete la prostitución de menores, se desplaza en el film hacia los márgenes de una relación fingida que podría haber sido incestuosa (Barret-Vera), y hacia el

⁴ Citado en Deleuze 2005, I, 198.

corazón de la moral victoriana, que oculta el sexo y prohíbe la homosexualidad, coqueteando con la implicación de diferentes identidades sexuales conviviendo en la misma persona.

El gran sintagma blanco y negro de *El sirviente*, está estructurado en tres macro secuencias: un tiempo contenido, de proyectos y remodelación de una vida; un tiempo desbordado y pulsional, de apariencias, trampas y engaños; un tiempo obturado, de encierro, revelaciones y destrucción. A diferencia de la novela que trabaja una temporalidad en capas, mediada por el presente de la enunciación del narrador actualizando de forma cronológica los hechos, la diégesis fílmica articula un presente que refuerza la ilusión de realidad de primera mano. En cuanto a la voz narrativa: en la novela el relato se nos brinda desde una perspectiva de focalización interna, asumida por Richard, el amigo de Tony; en el film, ese filtro subjetivo interno, se cambia por una perspectiva de punto de vista cognitivo de grado cero y, a veces, espectral, lo que impone una ilusión de relación directa con lo mostrado, que conecta al espectador con su propia subjetividad. Asimismo y en este sentido, el film mantiene los cuatro personajes agónicos del texto literario, pero sustituyendo el nombre de Sally, por Susan. Esta maniobra apunta a su construcción como personaje delegado.

La primera imagen que nos ofrece el film en el arranque de sus títulos de crédito, es un plano fijo de una plaza del barrio londinense de Chelsea. Su composición de proporción equilibrada y perspectiva centrada en una iglesia al fondo, va a ser inmediatamente cuestionada por la cámara, que abandona el encuadre inicial con una panorámica ascendente y luego descendente. Este movimiento en un giro de 180°, nos distrae con las copas desnudas de los plátanos recortados sobre el cielo hasta dar, al otro lado de la plaza y en un plano cada vez más cerrado, con una fachada. Descendiendo, la cámara se detiene brevemente en el Escudo Real ubicado en el frente de un negocio de sanitarios identificado como “Thomas Crapper”, para luego y con un zoom out, presentarnos al mayordomo en un plano general que nos restituye al entorno⁵. Sombrero, piloto y paraguas negros, esta figura tiene el porte típicamente londinense. La cámara lo va a seguir en su trayecto por la plaza en otro paneo, que nos va a devolver al punto de partida en un plano fijo de la iglesia, esta vez descentrada y equilibrada gestálticamente con un Barret que se aleja en esa dirección. Aquí se cierra el primer plano secuencia, que ha sido acompañado por una música acusmática jazzeada y el sonido in de los pasos del personaje.

Esta primera aproximación, construye el cronotopo en un Londres real, como en la novela, pero en los años 60. El cambio de los '40 a los '60 es significativo, ya que contribuye a configurar el

⁵ Este escudo está connotado con la inscripción “Sanitary Engineers” y refiere a Thomas Crapper, inventor del sistema moderno de sanitarios y proveedor de la Corona.

personaje del sirviente como figura fuera de época y sólo reservado a la aristocracia más acendrada. “Yo sirvo a caballeros... y usted no es un caballero de sangre!”, le gritará Barret a Tony en el declive de la relación entre ellos. El sirviente, es una figura que irrumpe en ese mundo moderno como Mefistófeles en el *Fausto*: dispuesto a dar todo, pero a tomar todo a cambio. Y como Mefistófeles, pareciera ser la “parte de esa fuerza que siempre quiere el mal y siempre hace el bien” (Goethe, 15).

Sin embargo, no es con el sirviente que transponemos el umbral e ingresamos al espacio de la casa victoriana donde transcurrirá el drama: la puerta está abierta y nosotros estamos adentro, como anfitriones de esa casa que, progresivamente, se va volver la creación de Barret a medida que Tony se convierte en la creación psicológica de Barret. En consonancia, la clave tonal mayor que la connota en un principio, evoluciona de alta a baja a medida que la atmosfera se densifica y la corrupción va invadiéndola. Nuevamente, este otro espacio se va a construir mediante plano secuencia y montaje en profundidad, produciendo la sensación de continuidad espacio-temporal y organizando el encuadre como un tablero dramático detallado.

La primera imagen que tenemos del interior de la casa, es la de la escalera, que juega un papel simbólico importante relacionado con la caída de los personajes en el abismo. Y es Barret el que se asoma hurgando el ‘arriba’, ese sitio al cual él ansia pertenecer. Desde que él entra, la cámara adopta una angulación contrapicada que lo magnifica en distintos grados, e instala una predestinación claustrofóbica (con techos aplastantes y fragmentos de paredes, puertas, picaportes y marcos en plano detalle), acompañada de un velo de cortinas que obtura la relación con el afuera.

Es interesante ver cómo es primero la mirada de Barret la que descubre a Tony y, luego es la cámara la que focaliza en lo que él está mirando, dejándolo fuera de campo: el cuerpo incompleto de un hombre en posición mórbida y doblemente enmarcado que, al entrar Barret nuevamente en campo y dirigirse hacia él espíándolo, se nos revela aún sin pies, con una toma falso subjetiva picada que, poco a poco, va implicando a los dos personajes. Seguidamente, una sucesión de planos y contraplanos (picados sobre Tony y contrapicados sobre Barret, de implicación, siempre con uno de ellos en un primer plano en los márgenes del encuadre), nos van a anticipar el fondo de lo que será esa relación que comienza con un patrón durmiendo porque se excedió con la cerveza en el almuerzo.

Como corolario de la conversación y de la secuencia, Tony (de pie por detrás de Barret que está sentado) pronuncia un mandato: “Además de cocinar, necesito... que se encargue de todo!” porque no está dispuesto a que una mujer le diga qué hacer. Hasta aquí, el film repone parte de la historia

que no se narra en la novela; también, plantea cierta ambigüedad cuando Tony mide con la mirada la figura del sirviente. Pero, sobre todo, nos entrega la metáfora de un laberinto edilicio tan vacío como lo están los personajes; un espacio materialmente marcado por la suciedad del pasado; en donde “hay mucho por hacer” o, como reza en la novela, cuyo “interior no puede ser más horroroso” (Maugham, 27).

Por corte seco vamos a la siguiente escena, la presentación de Susan. En la escena anterior Tony es construido en su nivel social en función de su reciprocidad con Lord Barnes. En ésta, se lo afecta a un emprendimiento urbanístico opaco en Brasil y se lo relaciona con un “él”, empresario capitalista, al que se espera como a Godot. Una música de jazz diegética: de acusmática se hace visual, para luego volver al punto acusmático y transformar el fuera de campo, en pasivo. De imágenes audiovisuales dinámicas y flexibles de un baile descontraído, se pasa a la estabilidad de contraplanos horizontales, fijos y de implicación, mientras la pareja (Susan y Tony) mantiene un diálogo trivial. Estos dos últimos aspectos, confluyen y funcionan mediando la configuración del espesor y la oposición de los personajes. Como la Sally de la novela, Susan es una mujer enamorada, pero es la ‘novia oficial’ que no cree mucho en Tony y no soslaya su forma de aparentar.

El arreglo de la casa es otra parte de la historia que el film repone. A diferencia de la novela en la que el área de servicio se sitúa abajo junto a la cocina, aquí está aislada, pero en un nivel superior al de la habitación de Tony. Durante la remodelación y mientras descubren, al mismo tiempo que nosotros, esta otra parte del laberinto, Barret se perfila como un entendido en decoración. Para él, lo que diferencia la vida es “el buen gusto de los lugares agradables”. Anotamos, aquí, el primer guiño de crítica al bagaje cultural de la clase alta, ya que Tony parece no entender eso tan “complicado” que expresó el sirviente.

Pero el verdadero encuentro de las fuerzas protagónicas de la trama principal, se concreta en un detalle: entre albañiles y pintores a los que tiene bien vigilados y a los que molesta esa actitud impertinente en un sirviente, Barret le lleva el almuerzo a Tony y éste, sin prestarle mucha atención, le pide una cerveza; Barret, de espaldas, detiene su andar y gira diciendo “Eso iba a hacer, señor”; Tony lo mira con agrado y le responde un sereno “Estoy listo para eso”. Una mirada duplicada de mutuo reconocimiento sella el pacto.

Todo está listo en la casa y Susan es invitada a cenar. El espacio fílmico se ha vuelto altamente significativo y los ambientes se han poblado de todo tipo de atrezos que van a referir a los personajes, cuyas relaciones se triangulan a partir de ahora (ej.: gran copa de brandy, cuadro del soldado). La posición de los personajes en ese triángulo visual, evoluciona y nos va dando las

diferentes posibilidades de ubicación, como en un tablero de ajedrez lo harían la reina, el rey y el alfil⁶ en una movida que empieza a ser comprometida. Esta triangulación, va a ser duplicada por la convexidad deformante del espejo y puesta en crisis por desencuadres que arrojan hacia los márgenes, sucesiva o simultáneamente, a los personajes. Complejizando la producción de sentido, esa triangulación podrá combinar la imagen *actual* con la *virtual* y el campo con el fuera de campo (ej.: Barret le prepara un trago).

Los espejos, son imágenes dobles por naturaleza en las que acontece la indiscernibilidad de lo actual y lo virtual; imágenes que tienen dos caras que no se confunden y establecen una relación de presuposición recíproca o de reversibilidad; ‘imágenes mutuas’ en las que se opera un circuito de intercambio: “la imagen en espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo” (Deleuze, II, 99). Esta es la forma fundamental en que Losey escoge dar cuenta de su visión de mundo. Espejos convexos y espejos planos pero inclinados, se combinan para convocar a los personajes o para expulsarlos, para mostrarlos en su deformación o indicar la idea de ‘lo aparente’.

A los movimientos fluidos de la cámara, que falsifica una restitución espacio-temporal de la realidad, y al dinamismo de las evoluciones de los personajes, se opone la fijeza y el protagonismo de los objetos artísticos que, en su carácter intertextual, refieren al personaje y revelan su interioridad (ej.: el cuadro que Susan califica de prehistórico reaparecerá en relación con ella misma antes de la orgía; cuadros de efebos desnudos y fotos del ejército en el cuarto de Tony). Pero también, a la profundidad con varios centros de interés dramático que adquiere la escena, se suma el espesor de la *descripcion cristalina* que se interpone instalando la opacidad, la incertidumbre y la incompletud de la mirada.

Una escena de transición va a introducir un elemento fetiche: los pies. Los primeros en aparecer son los de Tony, a los que Barret espera con una fuente de agua caliente y a los que desnuda. Los mismos pies que en las primeras imágenes aparecían vedados, ahora se transforman en objeto de una erótica del poder que Tony quiere confundir con maternizaje, al comparar al sirviente con una niñera. Le siguen los de Susan, cuyo cuerpo es recorrido por la cámara de manera sensualmente acompañada con la triste canción de amor leitmotiv del film, *All gone*, que funciona como preanuncio del fracaso del deseo relacionado con las distintas ligazones amorosas.

⁶ La imagen del alfil aparece ya antes en el film como logo del camión de mudanzas y podría entenderse, también, en tanto alusión a sus movimientos en diagonal dentro de su color.

El personaje de Tony se sigue construyendo en la pasividad de su rol, con un “vago sin remedio” puesto en boca de Susan, luego de ver el menhir o estela colocado en el jardín. Este fetiche remite a la idea de un acto de reconocimiento simbólico: la piedra se convierte en presencia de aquél y aquello a lo que se refiere, sea tanto en sentido funerario como sexual; conjurando poder o estableciendo posesión. En esta escena, toda promesa de futuro entre ambos se plasma en su imposibilidad, a partir de la irrupción de Barret en el ámbito de lo privado y de la luz, que prende un Tony paralizado, puesto en evidencia, pero defendiendo un supuesto error del sirviente.

El siguiente objeto simbólico que aparece, son las flores, como motivo visual referido a la disputa por la conquista del ser amado (ej.: Tony enfermo). Más adelante, aparecerán relacionadas a la idea de lo femenino de autoridad (ej.: Susan interpela a Barret), a la de abandono y depresión (ej.: Tony queda solo después del descubrimiento de la verdad) y a la de encantamiento (ej.: reencuentro de Tony y Barret en el bar).

Esta primera macro secuencia culmina con la partida de una Susan desconcertada -¿tal vez preocupada?-, a quien Tony le ha pedido que no criticase a Barret porque “sería terrible que se fuera”, y a quien un sirviente ha invitado a medir fuerzas con un satisfecho “me temo que no sea muy favorable... el pronóstico del tiempo”. Y otra vez el motivo de las piernas, las de Susan, que apuran el paso mientras el entorno se hace cargo de la subjetividad de los personajes; piernas que con un raccord se multiplican en las que abren la segunda macro secuencia. Estas otras, son las piernas de unas chicas que presionan a Barret para que apresure el uso de la cabina telefónica, desde donde está convocando a su novia Vera. Unas piernas que él mira con desprecio de misógino. Una cara femenina, que él intenta obturar con el violento gesto del golpe de la palma de su mano contra el vidrio. Una fémina, que él quisiera hacer desaparecer con un “apártate de mi camino, puta asquerosa!”, de la misma manera en que el sonido del motor de una moto nos hace casi inaudible su conjuro. Todo el intercambio de miradas de la escena, esta tratado con montaje alternado de planos cerrados y aparentemente subjetivos, que le imprimen ritmo y tensión.

Barret es el sirviente perfecto y Tony está satisfecho. Vera será la carnada para la trampa y jugará, también ella, lo que no es, como si fuera la prolongación de Barret. Susan no confía en el sirviente, porque sospecha la pulsión de su violencia dominante y degradante. Tony se victimiza al no poder encontrar en ella la imagen de sí mismo que desea ver: rendirse ante la evidencia de la verdad sobre Barret, sería negarse a sí mismo. Vemos que esta construcción -y constricción- del ‘yo’ a partir de la mirada de los otros, este choque de las apariencias consigo mismas, esta naturaleza de pulsiones brutales, es lo que se va a multiplicar en cada par de comensales del restaurante en donde Susan y

Tony se reencuentran. “Adónde va ahora, hijo?”, pregunta el obispo. ”A ninguna parte, Monseñor... A ninguna parte”, contesta el cura indeciso y adulator: es claro, entonces, que Tony también va en esa dirección. Mientras Tony bebe, su ceguera y esa enorme copa en la que el sirviente le sirve un brandy, permanecerán en primer plano desdibujando la figura de Barret que llama a su “hermana” para hacer las presentaciones del caso; es decir, en evidente sentido de un ocultamiento de la verdad que por eso mismo se afirma. Y Tony va a ninguna parte.

En la escena siguiente, el film introduce una novedad que repite el guiño de crítica a la cultura de la clase noble: asistimos a una ‘obra de teatro del absurdo’, acentuando una teatralidad que da cuenta del mundo como una gran representación. Tras una panorámica descriptiva de amplios jardines nevados con musicalización barroca de foso, un mayordomo abre las puertas-telón de la sala del palacio de Lord y Lady Mounset en donde Tony, Susan y los dueños de ‘casa’ están manteniendo un diálogo trivial y equívoco, que denota la ignorancia en la confusión de “los Ponchos”, con “los vaqueros sudamericanos” que visten “capas”. Es una imagen en la que los personajes se disponen en el espacio según una geografía pictórica barroca, pasiva y pregnante: Susan, parada contra la ventana, queda relacionada con el afuera; ‘milady’, sentada, los ojos puestos en lo que borda; ‘milord’, parado, se mimetiza con las estatuas de los nichos de la sala, adoptando la flema y el gestus de su clase; Tony, sentado, está en Babia. El mismo mayordomo cierra las puertas-telón, dando por finalizada la función que pone en escena el fracaso y disfunción de la nobleza.

Con la llegada de Vera se pone en marcha la trampa. La estrategia es la seducción y Barret la irá diseñando: “Ningún caballero quiere chicas desnudas en su baño”, sobre todo, cuando “la falda es muy corta” y tiene que ausentarse. El desequilibrio emocional de Tony por el supuesto viaje de los Barret, evidencia el éxito de la farsa. “...Tell me baby... one more time...”, canta un músico en el pub al que Tony ha ido a engañar su soledad. Una ansiedad puesta en el cuerpo lo lleva a abandonar el lugar y a vagabundear, acompañado por esa canción (de diegética pasa a off, abonando el carácter representacional) que anticipa lo que Vera dirá pidiendo sexo, tanto a Tony como a “Hugo”/Barret.

Ya en la cocina de su casa reaparece el fetiche de los pies, esta vez los de Vera, desnudos y prometedores, sobre el damero del piso que semeja un tablero de ajedrez. La escena se configura en arreglo a una sucesión de planos y contraplanos fijos de los personajes. Van del plano medio al primerísimo preparando la toma de implicación. Están combinados con tres planos detalle de una canilla goteando, cuyo sonido persistente ritma casi toda la escena en su crescendo. Este sonido también funciona: como contrapunto de los largos y tensos silencios; desnudando la densidad de lo

callado; mediando entre las subjetividades y su puesta en abismo; reforzando la incongruencia imagen-palabra. Se trata de construir un tiempo dilatado, un tiempo para el acecho.

A partir del momento en que el teléfono comienza a sonar insistentemente anunciando una prometida llamada de Susan, se produce una nueva triangulación amorosa en imagen: un plano de conjunto en el que el teléfono, en su evidente adjudicación, es ubicado en primer plano y es comprometida su estabilidad con un desencuadre. La situación se dirime a favor de Vera y ella lo sabe. Tan ‘ganadora’ es, que acaricia la cara de Tony sin siquiera mirarlo. Las imágenes reflejadas de ambos, insisten en la idea del simulacro pero no desmienten, aunque contrasten, la pulsión brutal que los habita y los desborda.

De ahora en más, el fingimiento entre Tony y Barret será de ida y vuelta, sólo que Barret es el demiurgo... un pequeño demiurgo preso detrás de los barrotes de la escalera. Y esto se lo deja en claro Susan cuando lo confronta y lo humilla.

Nos reencontramos con Tony y Susan en el parque de los Mounset, jugando con la nieve. La primera imagen es la de una esfinge griega sin alas –razonamiento y bravura, pero no libertad-, aludiendo, tal vez, a la idea de castigo salvaje por el amor culpable de Tony; o la certeza inevitable del enigma y el misterio del porvenir, que se presenta al comienzo de un destino. De todas formas, resulta clara la alineación de Tony con la figura antropomórfica de la escultura masculina sin brazos, que nos retrotrae a la postura adoptada cuando Barret interrumpe a la pareja en el momento mismo de la propuesta de matrimonio. Ambas imágenes sugieren un ‘no-poder’, una mutilación física y dinámica en Tony, emparentadas con las primitivas esculturas de las sociedades matriarcales.

Aunque en esta instancia parece que todo empieza a acomodarse, al regresar a la casa, se desvela la trampa al pie de la escalera y, aunque sólo veamos la sombra de Barret arriba, nosotros intuimos que las miradas de ambos personajes masculinos se han encontrado. Respecto de la novela, hay un desplazamiento en el ‘quién’ del choque de miradas, que hace mucho más dramática la situación al poner a Tony, y no a Richard, de cara con lo que no quiere ver.

A la hora de pedir explicaciones, sólo Susan escapa de la imagen reflejada por el espejo cóncavo, afirmando su posición de testigo. Tony “no puede tenerlo todo servido en bandeja”. Por eso mismo y porque la elección que hace al echar a los sirvientes, es despechada y humillante, no se puede retornar del engaño. Una vez más, el pasillo de ingreso, con su puerta marcando el encierro más que la conexión con el afuera, su escalera preanunciando el abismo y el reloj de péndulo punteando el eros y el thánatos, es lugar de confrontaciones extremas.

En la tercera macrosecuencia, el desorden, el claroscuro y la degradación, se adueñan de la atmósfera. El ascenso de Tony por la escalera está mediado por el reflejo; los barrotes lo encierran en la habitación de Vera, en la que permanecen sus huellas en las fotos de hombres musculosos. En este personaje castrado, su *voluntad de poder* se niega a sí misma. Su reencuentro con Barret en el bar, está terciado por una *imagen-cristal* y por las flores ubicadas entre ambos, es decir, por el encantamiento que producen las palabras engañosas del sirviente. Y como Vera, supuestamente, los traicionó a los dos, habrá que perdonar y consolarse mutuamente, para que la soledad sea menos sola y la oportunidad sea más propicia.

De todas maneras, la tensión entre credibilidades y poderes, se instala en la relación del 'bon vivant' indolente -pero sin sangre azul-, y el "maldito criado" manipulador -pero arrogante-. Aunque Tony llega a golpearlo, insultarlo y amenazarlo escaleras abajo, Barret sabe que "la violencia no tiene sentido", no va a salvar al patrón de las consecuencias del juego perverso. La palabra del crucigrama que Tony no puede resolver ("es creciente pero pronto será menguante, cinco letras"), refiere a sí mismo, a su potencia y a su decadencia, a su 'penis'. Como contrapartida, Barret juega serenamente construyendo un rompecabezas e invadiendo con su presencia todos los espacios de la casa cerrada (ej.: cuadro y radio).

El juego de pelota que comparten en la escalera, se presenta con un picado casi cenital que la toma por entero. Hay un fuerte contraste luminoso y una direccionalidad en la luz, que magnifica las sombras de los personajes y de los barrotes de la escalera sobre la pared, siendo más grande la que corresponde a Tony -ubicado en la parte superior de la escalera, después de la curva del rellano- y más pequeña la de Barret -ubicado abajo, en los primeros escalones-. Esta proyección de sombras da cuenta del grado de compromiso de los personajes, en la caída y el encierro. La gestualidad y las peleas recuerdan las de unos niños que se encarnizan y, traicioneros, buscan medir quién le hace más daño al otro. Se da en esta escena una puesta en crisis de la pirámide social y una inversión de roles. Tony ha quedado unos escalones más abajo y, aunque despotriqué: no es un caballero de sangre, es un parásito y será un sirviente.

Aunque ambos tengan la impresión de que son viejos amigos, el juego que juegan es el del gato y el ratón; un juego de locura que abona lo siniestro en la escena de la ducha. Con una atmósfera de suspenso y tensión (primeros y primerísimos planos alternados, una iluminación y una música de foso genérica), la sombra chinesca del rostro de Tony en la cortina, sugiere la disolución de su voluntad. Esa sospecha de rostro que se ondula, se estira y se retrae expresando toda la deformación posible, moviéndose al margen del movimiento de su dueño, inmóvil y espantado al

reconocerse en las palabras de 'su dueño': "te voy a encontrar... tienes un secreto vergonzoso... pero te van a descubrir... aquí huele a rata".

Un plano cerrado sobre los naipes con los que Barret juega un solitario, alude a una estrategia lúdica, calculada y envolvente que la palabra va a corroborar: "Vió que aún sé lo que le gusta... No encontrará a nadie mejor que yo... Soy el que lo despierta y le dice qué hacer... Mi única ambición es servirle". Es "la reencarnación de Svengali"⁷ (Maugham, 39), como en la novela. Entre los dos hay cada vez menos distancia y, aunque con dificultad entre pudorosa y alcoholizada, Tony pronuncia un entrecortado "nosotros" que contrasta con el 'yo' de la enunciación de Barret; una primera persona del plural que los coloca a "los dos en el mismo barco" de Vera, como antaño. La reaparición de Vera será el broche de oro del plan y otro desplazamiento que se opera en el film, ya que en la novela Vera es descartada y substituida por otra adolescente.

Con la orgía llega el clímax. El cuadro de la mujer sentada en actitud tranquila y descontracturada, ubicado frente a la cama de Tony, es un ícono recurrente. Si hay una salvación en Losey,

"habría que buscarla del lado de las mujeres. Parecería que el mundo de las pulsiones y el medio de los síntomas cercaran herméticamente a los hombres, abandonándolos a una especie de juego homosexual del que no podrían salir [...] las mujeres suelen aparecer anticipándose al medio, rebelándose contra éste, y por fuera del mundo originario de los hombres, del que serán solo víctima algunas veces y otras utilizadora. Son ellas quienes trazan una línea de salida y quienes conquistan una libertad creadora, artística o simplemente practica: no tienen ni vergüenza, ni culpa, ni violencia estática que pudiera volverse en su contra" (Deleuze, I, 2005: 200).

Mientras suena la canción leitmotiv, Barret le anuncia a un Tony desencuadrado y acabado por el alcohol, que su "viejo amor" está en la sala esperándolo, como la dama que es. Tony se intuye tan corrupto -"tan sucio" diría en la novela (Maugham, 101)-, que es incapaz de tocar a Susan. El cuadro de la sala (que a Tony y Barret tanto les gustaba y al que Susan había calificado de prehistórico), se alinea con ella en esta escena, adquiriendo ahora su real dimensión. "No te conviene estar aquí", la previene Tony y, de ahora en más, las lágrimas no lo abandonarán. Pero ya es tarde, las prostitutas llegaron y Susan es invitada a unirse a la "fiesta" sin poder comprender qué es lo que la hace 'intocable'. Habrá de tocarle el turno de ser humillada.

⁷ Personaje de la novela *Sombrero de terciopelo* de George du Maurier, un siniestro judío, músico magistral que manipula voluntad de los otros personajes mediante la hipnosis.

Toda la escena que sigue será un aporte a la diégesis del film, que en la novela se da a imaginar con el punto final. Al entrar en su habitación, Tony toma una bola de cristal que, en su magia óptica, nos entrega su rostro invertido mirando a través de ella. Inmediatamente, un contraplano construye el espacio en su inversión y distorsión a partir de la mirada de Tony que, atravesando la densidad de la bola, percibe una visión de pesadilla. Aunque Tony retire la bola que enmarca su visión, el alto nivel de teatralidad de la escena confluye en ese mismo sentido. En la penumbra del cuarto está todo dispuesto como en un burdel y la seguidilla de primeros planos de las prostitutas, parece querer penetrar en la naturaleza abismada de esas mujeres. Susan es tomada con planos medios en contrapicado, reforzando su lugar de testigo de autoridad. La atmósfera opresiva, se configura tanto a partir de la confluencia de funcionalidades de los recursos audiovisuales utilizados en la construcción de un espacio de encierro (ej.: puertas, pasillo que conecta con el baño, gran angular), como por el despliegue de una temporalidad dilatada (ej.: canción leitmotiv, movimiento actoral lentificado), en la que se inserta la presencia activa, dinámica y avasalladora de Barret.

Cuando Susan inicia su trayecto hacia Barret, este periplo se nos da a ver mediante un reflejo especular que señala el carácter de fingimiento de la acción que llevará cabo. Luego, sus miradas hacia Tony lo confirman. La toma está trabajada con una profundidad de campo que deja fuera de foco a las prostitutas, que al otro lado del pasillo se reunieron expectantes. El beso asqueado de Susan con Barret parece ser un gesto desesperado. O tal vez, un desafío que pretende hacer reaccionar a Tony, arrancándolo de su temor de Barret y de sí mismo. O acaso, una búsqueda de la aprobación de quien provee, para poder ser restituida en la relación con la persona que ama. Porque, en verdad, sólo ella estuvo siempre fuera del dominio del poder de Barret, puesto que escapa a lo que él puede proveerle a Tony. La reacción de Tony resulta ambigua y sólo las risas que ridiculizan su caída, le otorgan un momento de lucidez que se apoya en la mirada entristecida de Susan.

A partir de la mirada del otro, Tony alcanza a ver la hondura del abismo al cual se ha precipitado en un viaje sin retorno. No se trata sólo de destruirlo sino, a la par, de envilecerlo; razón por la cual, el encuentro queda para el día siguiente, con el perverso detalle de que tendrán la asistencia de un "John" que, sospechamos, se ocupará de Tony... Hay cierto gesto de 'fría compasión' en la más vieja de las mujeres; cierta certeza de lo inminente o tal vez, de la seguridad de su eficacia: con ese querer ver a su cliente primero, con ese atuendo negro, con ese sombrero de flores negras... parece más bien la alegoría de la Muerte.

Ser testigo de la muerte, como lo es Susan, abona el sentido de lo trágico. Sin embargo, con una fuerza que se va gestando en lo profundo del odio, Susan abofetea a Barret y éste experimenta un breve instante de conciencia, de vergüenza, de reconocimiento y de respeto hacia ella. La escena tiene el peso de lo no dicho. Susan cruza el umbral hacia el afuera como escapando del infierno, llora con desesperación; Barret se repone apoyado contra la puerta de espaldas a nosotros, sin dar la cara. Entonces, atestiguamos que sólo se puede asumir la verdad cuando se asume la responsabilidad... y esto es algo que debe hacerse de frente.

Una toma picada cenital y cerrada, inicia el epílogo: lentamente Barret corre el pasador de la puerta y por la banderola alcanzamos a ver que la nieve cae y, registramos, que ha caído casi todo el tiempo a lo largo del film, vinculada con las escenas críticas. Su ascenso mefistofélico por la escalera, su mano arrastrándose lentamente por el pasamano, nos advierte que el juego antropofágico aún no termina; que ninguna acción será suficiente salvo la propia muerte y, este aspecto, está enfatizado en la clausura del film con la imagen de Tony en su 'no-ser', vinculada con el péndulo inmóvil del reloj.

Podemos concluir entonces, que el espacio de representación del film *El sirviente* está organizado de manera tal que nos coloca en el centro del dispositivo cinematográfico haciendo visible la instancia de enunciación. De esta manera, revela el simulacro de la representación reforzando nuestro lugar de testigos y promoviendo una mirada reflexiva que, al problematizar el lugar de la verdad, exige que se atravesase el espejismo de las formas para acceder al sentido.

“... how can I bear the ghost of you here...”

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. *Estética del Cine*, Paidós, Barcelona, 1985.
Aumont, Jacques. *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.
Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
Gaudreault, André y François Jost. *El Relato Cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
Goethe, Johann Wolfgang. *Fausto*, <http://www.librosgratisweb.com/pdf/fausto/goethe.pdf>
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*, FCE, Méjico, 1966.
Maugham, Robin. *El sirviente*, Emecé, Buenos Aires, 1989.
Peña – Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Cátedra, Madrid, 1996.