

Un guión de cine

El cementerio

Maneco también fue amante del cine. En los últimos años se lo veía, entre los 3 ó 4 libros que siempre estaba leyendo y el mar de recortes de diario en que vivía, con algún guión publicado de alguna película que había visto. También lo obsesionaba el cementerio y su estatua, adonde alguna vez nos llevó para mostrarnos todo lo que aquello le sugería. Así, encontramos entre sus paneles este guión que a continuación presentamos.

La película comienza con una especie de sinfonía de ruinas y de ramas.

La cámara se desliza con ritmos diferentes, como si no rigiesen para ellas las leyes físicas. Esto es, como mira las cosas desde todos los ángulos, como si volara, se arrastrara, se desplazara de lado y/o hacia atrás. A veces progresa lentamente, morosamente. Y en otros momentos se descontrola un poco, salta hacia otros ángulos, y adopta ritmos más acelerados.

Lo que muestra son distintas ruinas y fundamentalmente, ruinas dentro de las cuales ha nacido maleza y arbustos.

Por sobre todo esto aparecen títulos, reperto y sobreimpresos.

Luego, siempre en silencio, continúa el mismo juego.

La sucesión de tomas de ruinas se alterna con tomas de vegetación y de ramas. Se trata de avenidas arboladas (Parque Tomkinson, Ellauri, 19 de Abril) y también de otras que van componiendo, finalmente el paisaje de un gran parque más o menos abandonado, del 900. Todo esto debe llevar un buen rato.

Cementerio. El segundo segmento de la película está integrado por un juego similar de dos series de elementos. Esta vez desaparecen las ruinas y los motivos son vegetales, parque, jardín, árboles, cielo y... sepulcros.

Al final de este segmento, comienzan a aparecer, fugaz y casi subliminalmente, desnudos femeninos.

La forma como se trabaja este segundo segmento debe crear los mecanismos para bajar realidades diferentes que constituyen el motivo formal central del film. Un ejemplo: la cámara va tomando un parque y se acerca cada vez más a un árbol y a una rama, la sigue y se detiene en una hoja.

Luego se aleja con un ritmo distinto, es decir, más rápidamente por ejemplo. Ha cambiado de árbol. Es otro. Y

de escena: es el cementerio. Y se desliza hacia un gran monumento funerario, cuya estatua o estatuas son ofrecidas con detenimiento.

Otro pasaje se hace con la carretilla. Es así: el jardinero, que no se ve, transporta la carretilla por el parque. Esta se acerca a la Cámara y la cámara, como si hubiera subido a la carretilla, sigue tomando el parque visto desde la carretilla y con el traqueteo de ésta. La carretilla camina ahora por el cementerio. Se la ve detenida, mientras alguien a quien no se ve — un peón cualquiera — la llena de flores marchitas, de esas que se sacan de los sepulcros.

Otra forma puede ser la mera regadera. La cámara se acerca hasta el chorro de agua y cuando se aleja, la flor regada ya no es la del cementerio, sino la del jardín, o viceversa.

Otra formulación a estudiar puede estar dada por la simple aparición, en la secuencia de ruinas y de parques, de fotos de cementerio con panteones y estatuas. Es decir: la cámara lleva su ritmo descriptivo de parques y en medio de esas secuencias, se intercalan, casi subliminales, tomas de cementerio que pasan fugazmente, luego de permanecer apenas por segundos delante del espectador.

El tercer segmento incluye elementos de erotismo desnudo, al que se desliza la película desde las estatuas a la vida. Los desnudos corresponden a modelos que posaron para las estatuas.

Aquí si la técnica puede ser la de la intercalación fugaz de imágenes vivas y desnudas o semidesnudas de las modelos, en las secuencias melancólicas y descriptivas del cementerio.

Se pasa así al ambiente del taller del escultor, que no aparece como no sea de espaldas, o del cual se ven apenas las manos con el cincel o los hombros que encuadran y reducen la pantalla. O la nuca. Pero cuya voz, lenta e intemporal, es el primer sonido

humano que se escucha. (Antes, y desde el comienzo, solamente silencio, ruido de viento, de agua que cae, de un piano muy lejano que hace pensar en "el piano entre las quintas" de Julio Herrera y Reissig, o de algún ladrado asimismo lejano. O de lluvia).

El elemento de realidades barajables que se suceden una y otra vez, continúa. Primero fue ruinas y parques. Luego parques y tumbas. Luego tumbas y cuerpos desnudos femeninos. Ahora será escultura, desnudos y parques.

En el taller está el escultor, una modelo tarada que está posando, según lo muestra la pose en que está, para uno de los sepulcros del cementerio. Cuando no la miran se rasca y cuando la cámara la capta, deja de rasarse.

Se empieza con un parque, pero antes que aparezca el taller comienza ya la voz del escultor, unos instantes después que hayan comenzado a escucharse los golpes del cincel y del martillo.

Taller: la cámara se acerca a las manos del escultor y las esquivadas y polvo que saltan del mármol, cubren la pantalla y luego se van esfumando.

(Aquí toda la técnica de Dozenko diagonal, áurea, giros y desde abajo. Escultor en primer plano, de espaldas, abajo y a la izquierda, grande. Toda la habitación centrada y lejos la modelo, con el seno afuera y el gesto, por ejemplo, de la libertad triunfante).

Del escultor — flaco y viejo — no se sabe en qué tiempo vive, porque una camisola o delantal de artista cubre sus ropas.

Elegir, a partir de ahora, un "objeto significativo", al estilo Dozenko, que dentro del taller puede ser la colección de partes sueltas de cuerpo: piernas, brazos, narices, lo que sea.

No insistiré más, pero Dozenko, por ejemplo, además de eso que dije de la medida áurea y el personaje en un ángulo, usa permanentemente la diagonal. Modernizándolo, podrían tomarse de golpe, por ejemplo, mientras habla, los ojos del escultor desde el primer plano. Y los de la modelo. Y así, saltar de uno en otro brevemente. Y después perder, mientras suena la voz, a la cámara por las paredes. Pasar delante de una ventana, mirar hacia afuera el jardincillo o la calle lejana, y subir hacia el techo, estrado de vigas. Allí girar, para dar un trabajo geométrico que parezca un cuadro de Mondrian, y que responda plásticamente a la voz que habla, estremeciéndose o moviéndose levemente cuando este subraya, en los finales de la frase, la voz. Espero que se entienda.

El discurso del escultor: (Este discurso, que es lo que unifica toda la dispersión de los elementos de la película, es al mismo tiempo que una explicación poético-metafísica, también un recuerdo memorativo y el divague de un artista mediocre que trabaja distraído, con palabras sembradas de coloquialismo y detalles vulgares o simplemente triviales).

Comienza diciendo: "Lo decía mi madre. Una modelo, una buena modelo debe necesariamente ser estúpida. Ninguna mujer inteligente aceptaría estar así, las horas perdidas, con un seno al aire, mirando las moscas del techo". (Breve pantallazo al espléndido seno desnudo y a la tonta cara de la modelo que mira las moscas del techo).

El escultor en transición de voz, se dirige a ella:

— Un poco más hacia arriba, por favor.

(La modelo levanta el mentón y la cara) No. La cara no...

(La modelo comprende, baja el mentón y levanta el seno)

— Así... bien... así... (Martillazo)

(Se intercalan brevemente, de nuevo, tomas de sepulcros)

— Lo importante es no esculpir la muerte sino la vida.

Simplemente lo vivo que fue y sigue siendo de algún modo, en alguna parte, aunque más no sea en la memoria del mármol a la que podemos seguirnos asomando.

Pausa

Lo que yo hubiera querido, en realidad, es esculpir el tiempo.

El tiempo se puede tallar, clasificar, coleccionar. El cementerio es un álbum. La memoria es otro álbum. La vida, otro.

El tiempo es una cosa llena de fisuras que no advertimos, por las que se asoman gentes, sucesos, pasiones, minutos.

(La cámara capta en consecuencia de lo que se dice). Se detiene en una calle arbolada. La cámara diríase que va en un coche y mira, a través de las orejas de un caballo, el ramaje de los árboles y las rejas de las casas y jardines.

— Esto es el 6 de abril de 1917...

— Y esto, el 4 de octubre de 1883...

(Capurro, desde arriba de la balaustrada, y la balaustrada, ramas y el mar). Una sombrilla y una risa pasan delante de la cámara y tapan todo.

— Esto, el 12 de setiembre de 1861...

Techo interno de un salón de clase, y lección a coro. Una de las copias gramaticales históricas del maestro Juan Manuel de Bonifaz.

Coro infantil:

Linguo dental es la zeta, como en ze, se, si, zo, zú...

(campanilla)

pose, peso, caso, casa, saquear, asesinar,

abrasar y se-se-ar! (corte brusco)

— Esto, en cambio, ya es 1922.

(Aquí se pasa un trozo de película de museo).

— La noche de 1903, cuando estalló la guerra civil. (Con traje rosa claro, de espaldas, algo alejada, una mujer camina, alejándose más, lentamente, entre los árboles del botánico). Sollozo. Se ven las ramas y se siente el llanto ahora en primer plano sonoro.

Variantes a pensar:

A) Cuando escultor dice que no esculpe la muerte sino la vida, la cámara se detiene sobre hombros de mármol del cementerio y recorre la tela detrás de la cual se transparenta el flancovivo o el seno de una estatua del central, por ej. panteón de Jaunsolo o mujer de enfrente a éste.

B) Cuando escultor habla se ve que la cámara que se mueve en el taller, en realidad es una persona que escucha al escultor y dejar vagar la mirada. Se acerca a una ventana, una mano que apenas aparece levanta la cortina y se ve la calle allí abajo o deja caer luego la cortina y mira a la modelo distraída que bosteza.

La voz de la Cámara. (Es una mujer. Voz melodiosa). A mí en cambio, el mármol me estorba. Como si cada estatua fuera la tapa que no deja que el tiempo pase hacia mí. O yo hacia atrás.

Escultor: ¿Pero ha mirado usted los ojos de las estatuas?

(Series de ojos de estatuas) Fíjese.

Ea por aquí que ellos se aseman a la vida...

(más ojos de estatua)

Voz de cámara: Tal vez. Pero yo no puedo entrar por los ojos hacia la vida... que tuvieron. Mejor son otras puertas...

(Alamedas. La de Millán. La de Tomkinson... Todas con personajes que van alejándose por ellas. Las alamedas giran)

Escultor: ¿Y no ha probado las manchas de las paredes?

(Una mancha de humedad que funde hacia rostros, voces).

O las ventanas últimas...

(Por un ventanuco altísimo, se sale hacia fuera).

Voz de cámara: (intencionada). Yo querría las escaleras que ya no son...

(Toma de escaleras marcadas en la pared de casas demolidas. Una. Dos. Tres. En cada una hay murmullos. En otra, frufú. Se superponen polleras, pasos. Y de golpe, por una, hacia la chimenea que fue y está marcada. Funde a fuego de leña...). Estamos en la historia:

Es una noche de 1858. Un cuarto alto, de una mujer vieja y enferma, donde arde la chimenea.

La mujer pregunta a otra, poco más joven que le está trayendo té, o caldo, y remedios, que novedades hay de la guerra, y quiénes están abajo.

Lacónica, triste, la otra le contesta que no se sabe nada. Abajo, los de siempre...

— Qué día es hoy... — Viernes.

ABAJO.

Una habitación larga y amplia, con varias personas jóvenes. Hombres y mujeres. Es de noche y está iluminada solamente por velas. Se habla de guerra y de la suerte de los prisioneros. Toda la discusión se deforma en las paredes, donde las sombras de la gente son proyectadas por las velas. Dozenko: aquí el objeto significativo es el candelero. La vela. El candelabro.

Por debajo de la discusión pública, general, sobre la guerra, se entablan diálogos en voz más baja, salpicados de ternura, de picardía, de risa, entre las distintas personas. Una pareja combina una cita. El es un oficial joven. Son amantes. Otro, un joven tenso, los mira. Es el voyeur.

(Valle Inclán al revés)

La historia/sigue así: Ella le dice al galán que le avisará por Casilda. Casilda más tarde sale al parque y en determinado árbol busca al galán y le da la hora y la confirmación para que venga. Voyeur sigue toda desde una ventana a oscuras, abierta a la noche.

Poco después, galán es citado urgentemente desde el Ministerio de la Guerra. Voyeur que está con él, toma nota. Se ve que se trata de familias que viven en quintas vecinas, amigos todos.

Abreviando: galán se va y voyeur resuelve suplantar. En la noche va por el parque. Entra por la cocina trasera. El perro no le ladra. La sirvienta lo ve de lejos, pero no se extraña. Cruza la casa a oscuras y se mete en el la pieza, cuya puerta está abierta. La puerta es otro objeto significativo. La puerta y el picaporte.

Dentro la mujer en ropas ligeras. Toda se ve en la semiluz como en los diálogos finales de Apocalipsis now.

Ella cierra la puerta. La ventana ya lo está. Se ve que la habitación es hermética. Ella intenta ahora encender una veladora y él, extiende la mano y se lo impide. Ella recién advierte que él es otro.



Comienza todo el ballet silencioso en que ella huye y (los ojos hablan) se niega y lo conmina a irse. El, mudo y descontrolado, pálido, se saca parte de la ropa y comienza a seguirla.

La escena debe ser de extrema violencia. Luchan como animales. Se la ve semidesnuda. El la trunca por fin. Ella logra desasirse. Caras. Ella logra prender la vela. La vela rueda. Se incendia la cortina de la cama. El pie de él apaga. Ella busca la puerta. Se cierran el paso. Debe ser un ballet. Solo resoplan las respiraciones. En el largo silencio se siente, lejano un gallo. O un perro.

Fuera, Casilda se arrima a la puerta. Oye los resoplidos. Sonríe.

Ahorro: por fin él la trunca. En el cajón de la mesa de luz hay un pequeño cuchillo. U otro objeto que sirva (tal vez un hierro de chimenea) como arma. En la media luz la cámara capta lo que parece un coito. Resoplidos. Ruidos. La cara tensa de ella. La cara de él. El sacudimiento del orgasmo visto en los hombros de él y en la estupidez de su cara. Parece que ha acabado. No. Se desprende simplemente de los brazos de ella. Está muerto, con el fierro clavado en un costado del torax?

Ahora, como Javier con el cadáver de Concha en Sonata de Otoño solo que al revés. Es ella la que saca el cadáver de la pieza. Ella, medio desnuda, despierta a Casilda. Casilda luego a otra negrita joven. Ambos a la tía de ella, mayor, la que hablaba con la enferma. Total, como en Bernarda Alba, todas mujeres por la honra. Objeto: el baldío y el estropajo. Lavan el piso, una, mientras otras llevan, envuelto en una manta, el cadáver. El perro los sigue. El gato. Los canarios en las jaulas. El amanecer en la punta del parque. El techo alto de la quinta. La veleta. Sacan el cadáver por la puerta. Atraviesan la cocina. Le lavan la cara. Todas medio desnudas. Casilda trae la carretilla. Lo suben como pueden. La carretilla por el parque. Antes, lo vistieron con cuidado. Le lustran los zapatos y le sacan el rouge de la cara.

Lo bendicen. Le rezan. Lo perdonan. Lo encomiendan a Santa Rita, abogada de los imposibles.

Cruzan el parque del amanecer y lo tiran por encima de la verja, o a través de un murito bajo, hacia la calle. Casilda mira para todos lados. Lo tiran más lejos, hacia la puerta de la quinta. Sale el perro de él. Lo acarician.

Llega, un instante después, el verdadero galán. Golpes la ventana. No querido. Si querida. Lo pronto él, que no comprende la negativa, advierte, en el claror del alba, una mancha de sangre en el camión de tules de ella y de golpe, cree comprender, divertido y conmovido. ¡Mi querida! Perdoname, amor mío. Se va.

Lo último antes que todo se borre, es la imagen del voyeur y sus libros, según la estatua del cementerio. Y luego, de nuevo en la cocina la cara impagable de Casilda en la cocina, sobre la mesa de pino, medio desnuda, frente a un gran tazón de mazamorra con el que convida a la negrita y también a la violada que revivida, acepta tomarlo. A lo largo de estas escenas se tienen que ver los senos de todas ellas. La violada debe tener un cuerpo formidable y ser una mujer arrebatadora.

El escultor cuenta que fue, con los años, matrona, madre de linajes, mujer ejemplo de virtudes en la República.