

DEL PLANO/CONTRAPLANO AL «CARA A CARA». LA FIGURACIÓN DEL GESTO EN CAROL

ARNAU VILARÓ MONCASÍ

«Para mí, todo gira alrededor de la subjetividad, y esta hace que la forma de la historia de amor sea una experiencia única y universal en el cine», declara Todd Haynes en *Cahiers du cinéma* tras el estreno de *Carol* (Todd Haynes, 2015). Como en el resto de la obra del director californiano, *Carol* aborda la cuestión del sujeto desde la diferencia, marcada aquí por el deseo entre dos mujeres de distinta edad y clase social, ciudadanas de Nueva York en los años cincuenta. Pero, como anuncia Haynes en la misma entrevista, la subjetividad viene planteada por un deseo articulado desde la relación entre la mirada de Carol (Cate Blanchett) y la de Therese (Rooney Mara), y en la que «no se trata de una demostración de subjetividad, recurriendo a planos subjetivos de ambas, sino que *observamos* esta subjetividad, y sin embargo permanecemos extremadamente conscientes de quién mira a quién, y quién es mirado» (Elliot, 2015: 18).

De esta manera, Todd Haynes plantea un cambio de punto de vista respecto al texto original que

Patricia Highsmith publicó en 1951. Inspirándose sobre todo en la doble estructura de *Breve encuentro* (Brief Encounter, David Lean, Noël Coward, 1945), el cambio en el punto de vista obedece a la necesidad de un lenguaje fílmico distinto al literario: porque, en el film, la historia de amor no se articula desde el yo únicamente, sino en la relación entre dos miradas, desde un plano/contraplano. Así pues, mientras que el texto de Highsmith se centraba enteramente en la mirada de Therese, Haynes decide pasar al otro lado de la cámara y seguir, también, la mirada de Carol. Ese cruce de miradas plantea dos subjetividades, pero no solamente, también habla de un deseo que se sabe imposible, que viene forjado por la contradicción de una confesión de amor y su decisión moral, de algo íntimo e invivable que exige una distancia si se quiere conservar para siempre, como las fotos que Therese tomó de Carol y que revela para miraras, pero sobre todo para guardarlas —para esconderlas— poco después. El plano/contraplano

aparecerá no solo como la figura de dos puntos de vista, sino de la contradicción del deseo que une a ambas heroínas, desarrollándose como motor de acción que tiene por vocación un encuentro que solo puede materializarse como abandono. ¿Cómo pensar el alejamiento, el rechazo o la separación como intercambio, como conservación, como el lugar más íntimo? ¿En qué medida esta contradicción habla de la subjetividad y de la representación del deseo? ¿Cuál es el vínculo que traza Haynes respecto a la tradición del melodrama y qué es lo que propone a partir de esta tradición?

Desearse en la distancia y aproximarse desde la misma separación. La aventura de *Carol* venía anunciada ya por el final de *Lejos del cielo* (Far From Heaven, Todd Haynes, 2001), cuando, queriendo llegar al melodrama de Douglas Sirk, Haynes traduce el encuentro entre el jardinero y la heroína de *Sólo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955) en un alejamiento entre ellos y un abandono abierto a un posible reencuentro futuro. El intervalo entre la mirada de Carol y de Therese responderá a ese movimiento, en el mismo intervalo deberemos buscar la «observación de la subjetividad» a la que se refiere Haynes. En concreto, la hipótesis que planteamos aquí es que, al concebir el plano/contraplano como la asunción de la separación respecto al Otro, *Carol* se enfrenta a la tradición del cine clásico cuyo lenguaje, sin embargo, Haynes defiende por su poder expresivo, universal, emocional. Más exactamente, el cineasta entiende que el plano/contraplano encarna, como en el cine de Hollywood y en el melodrama en particular, la expresión del deseo, su viaje y su culminación. De acuerdo con la definición que propone Jean-Loup Bourget del melodrama, tanto en *Lejos del cielo* como en *Carol*, aparece «un personaje de víctima (a menudo una mujer o un niño)» mediante «un tratamiento que pone el acento en lo patético y la sentimentalidad (haciendo partícipe al espectador, al menos en apariencia, del punto de vista de la víctima)» (1985: 12-13). En efecto, Haynes se sirve de los motivos, iconos y elemen-

tos estéticos y narrativos característicos del género: la mujer y el rostro en la ventana, el encuentro y el desencuentro amoroso, el vestuario, el restaurante de lujo, la importancia del gesto, la música, el color o los movimientos de cámara circulares y centrífugos. Pero hay al menos dos elementos de los que se aleja Haynes que explican su postura frente al cine clásico y que el mismo cineasta anuncia de la siguiente manera: «Tomo esos géneros y puntos de identificación, y los abstraigo, los complico y busco algo que al mismo tiempo te obligue a verlos» (Lechón, 2000: 59). Por un lado, a nivel narrativo, Haynes vuelve explícito lo que en el melodrama hollywoodiense se mostraba implícito: he aquí, como señala Christian Viviani, lo que transforma Haynes en *Lejos del cielo* respecto al film de Sirk, en el que la figura del jardinero no encarna solo un conflicto de clase, sino también de raza y, de la misma manera, sustituye la ausencia del amor de un marido difunto por la ausencia de deseo de un marido homosexual; en *Carol*, sigue Viviani, la aproximación es más directa: «El contenido transgresivo de la relación homosexual es plenamente asumido desde el principio y la armonía de la forma se instala con fuerza en nuestros hábitos narrativos» (2015: 15). Por otro lado, hay también una concienciación que toma lugar desde el montaje. Mientras que, siguiendo con el argumento de Bourget, en el melodrama clásico de Hollywood el montaje «se caracteriza por su tendencia a la “invisibilidad”: existe y hace “respirar” el film, pero de manera que el espectador, lo más a menudo, no debe tener conciencia de ello» (1985: 220), en *Carol*, en cambio, siguiendo la tradición del cine moderno, tomamos conciencia del corte, de lo que existe entre una imagen y la otra, pues como anunciábamos, es en la conciencia de la separación entre Therese y Carol que se despliega el deseo, la mirada y el gesto. En este sentido, no es mediante el encadenamiento entre las imágenes, en el paso de una imagen a la otra —así como Gilles Deleuze definió la imagen-movimiento— que el plano/contraplano debería pensarse, sino desde

la concienciación de dos miradas en las que una no impone un discurso a la otra y las imágenes no definen, por lo tanto, una lectura para el espectador. Como veremos a partir de los estudios de Núria Bou, el cine del Hollywood clásico tomó el deseo como el motor de la correspondencia entre dos miradas, como lo que une el plano y el contraplano. Heredero también del cine moderno, Haynes introduce a este fenómeno la temporalidad durante la cual un sujeto mira al otro; el espacio se crea entonces en la suspensión de la mirada, en la conciencia de dos miradas separadas. Se trata, por un lado, de un encuentro más próximo al que Robert Bresson definió como el propio del rodaje y mediante el cual podríamos definir todo un cine de la modernidad: «rodar es ir a un encuentro; no hay nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti» (Bresson, 1975: 104). Y, por otro lado, de un encuentro que no emerge desde la imagen misma, sino desde la relación entre las imágenes, esto es, de un cine consciente de su escritura. Giorgio Agamben entendió esta relación como gesto, pues para él «el cine tiene como elemento el gesto y no la imagen» (1991: 31).

En suma, el siguiente artículo quiere dar a ver cómo el gesto erótico del film tiene lugar bajo un principio de relación —como montaje— y sujeto a un lugar secreto y esperado al mismo tiempo —como observación—. Carol expresa el devenir de este gesto en la carta con la que abandona a Therese: «Nuestras vidas están puestas delante nuestro como un amanecer perpetuo. Pero hasta entonces, no puede haber contacto entre nosotras»¹. Las imágenes hablarán desde la misma esperanza en el amor, desde ese «hasta entonces» y la espera del reencuentro que, ya creado —quizás por eso Haynes mostrará dos veces el reencuentro después de la separación—, solo puede rechazarse para convertirse en un deseo siempre naciente, un «amanecer perpetuo». El artículo se adentra en el devenir de este gesto y para ello propone una lectura del plano/contraplano como el «cara a cara» mediante el cual Emmanuel Levinas entiende la esencia

del ser desde la relación con el Otro y en la que este se presenta como infinito y significativo bajo la mirada del Yo. Los términos que maneja el autor de *Totalidad e infinito* (2012) —el deseo, la mirada, el rostro, la separación, la caricia— se despliegan en imágenes a lo largo de *Carol* y proponen una lógica figurativa que renueva las formas del cine clásico.

EL ROSTRO, INFINITO Y SIGNIFICANTE

El plano/contraplano marca el inicio y el final de *Carol*. El film arranca con el encuentro de Therese y Carol en el Hotel Ritz y no tardamos en darnos cuenta de que más bien se trata de un reencuentro, lo que anuncia que estamos frente a una historia marcada por su final, por su ruptura, o por la historia de una separación. En este *primer reencuentro*, las heroínas están alrededor de una mesa, las vemos desde un plano lejano, es el punto de vista del amigo de Therese, un secundario en una historia de dos mujeres. El muchacho llama a The-



Figura 1. Plano/contraplano: en el primer y el segundo reencuentro

rese, que está de espaldas, y el encuentro entre las dos acaba aquí. Algo pasó entre ellas; la mano de Carol sobre el hombro de Therese antes de irse no parece indicar un gesto de consuelo, un saludo afectuoso o un despido, se trata de la expresión de algo todavía no superado, de una tensión erótica indecible. Al final del film, Haynes nos sitúa frente a la misma escena, pero, esta vez, la imagen con la que termina el encuentro acabará sobre el plano de Therese: nos muestra el contraplano.

Este plano/contraplano, separado por el flash-back de casi todo el film, no solo explica el cambio de punto de vista que tiene lugar en la película y que, como vimos, no estaba en el relato de Highsmith —primero estamos con Therese, después, con Carol—, sino que también anuncia que todo el film responde a este reencuentro, que todo lo que vimos se desarrolla *entre* este reencuentro: pues la historia que veremos entre este plano y este contraplano pasa, en términos de Merleau-Ponty, por el «entrelazo» o el «quiasmo» entre dos miradas, cada una deseante y deseada, creadora y sujeta al universo de la otra (1966: 163-175). Todo el film, en definitiva, será un camino a través de este reencuentro, como un primer encuentro destinado a no consumarse nunca.

La segunda vez que asistimos al restaurante, Haynes muestra ese espesor que las separa desde, precisamente, un cercano plano/contraplano, cuando asistimos a la conversación que la primera vez, debido a la lejanía del punto de vista, no pudimos escuchar. La conversación termina con la declaración de amor de Carol, mientras pasamos de la una a la otra, con un sosegado, silencioso y casi imperceptible movimiento de aproximación hacia los rostros. Como en un flechazo que perdura y perturba, *Carol* es el film sobre el tiempo de este flechazo y es lo que pone de manifiesto el cruce de miradas que tiene lugar en este momento. Atadas las miradas a su encuentro, con la llegada del muchacho todo se desvanece; pero en el cruce de miradas hemos visto pasar todo el film de nuevo. El plano/contraplano indica la separación de las

dos, el tiempo que se genera cuando ambas se miran y, finalmente, una proximidad que, creada en la separación y en el tiempo, nos permitirá sentir el gesto de Carol sobre el hombro de Therese como un gesto que estremece por su incapacidad de decirse. He aquí, de forma más tímida, más sutil, el erotismo que retenía a John Broom (Scott Renderer) en la cárcel de *Poison* (Todd Haynes, 1991) cuando observaba a los prisioneros que se pasaban el cigarro de una mano a la otra, de una boca a la otra.

En *Carol*, Haynes evidencia esa fuerza erótica de la observación y el gesto en el segundo reencuentro en el restaurante, cuando el espectador ya conoce la historia entre las dos. Ahora el encuadre es más cerrado, el tiempo se detiene entre ambas miradas, no vemos en la sala a nadie más que a Therese y a Carol, no escuchamos nada más que la declaración de amor. La mano que reposa sobre el hombro esta vez hace visible la reacción sobre Therese y provoca un cambio de plano en el momento en que se gira para ver la mano de Carol. Este plano, este giro que muestra a Therese de espaldas, nos conduce a las primeras imágenes de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), las imágenes de Nana (Anna Karina), de espaldas en la barra del bar, hablaban también de un reencuentro y un desenlace. Pero, en palabras de Walter Metz, «mientras que Godard utiliza un estilo alternativo [del plano de espaldas] para ironizar sobre el abrazo típico del romance del cine, Haynes redime el gesto. Los primeros planos frontales inmediatamente posteriores sobre el rostro de Therese se niegan a desdeñar la posibilidad del cinematógrafo de representar el amor romántico» (2016). En esta observación radica la cuestión que planteábamos en la introducción: Haynes quiere servirse de la fórmula del melodrama, del poder de la identificación y de la emoción, pero se aleja de la invisibilidad presente en el melodrama hollywoodiense tanto en términos narrativos como de montaje para, al contrario, evidenciarlos; de ello resulta lo que Viviani denomina una «ar-

monía de los contrarios» y que emerge por «una extraña fusión entre el lenguaje hollywoodiense clásico, la libertad conferida por las nuevas tecnologías y la apertura del espíritu del discurso» (2015: 15). ¿Cómo las miradas entre Carol y Therese nos sitúan frente a esta armonía contrariada? Es la pregunta que aquí debemos formularnos.

La respuesta a esta reacción reside en la subjetividad y en la conciencia de alteridad frente a la cual nos sitúa Haynes a través de la mirada entre ambas heroínas. De esta manera, *Carol* pone



Figura 2. La mano de Carol en el primer reencuentro



Figura 3. La mano de Carol y la reacción de Therese en el segundo reencuentro

en imágenes el viaje hacia el Otro con el que Emmanuel Levinas pensó la relación fenomenológica del ser, una relación ética que arranca en la comprensión del Otro como infinito y significativo frente al Yo. Levinas concibe al otro como «rostro», un rostro que, como el de Carol y Therese, se halla separado del yo, puesto que solo la separación supone una renuncia a la posesión y, por consiguiente, el respeto a la singularidad del otro. La mirada del otro, también para Levinas, detiene la posesión del yo y lo trascendente solo ocurre en esta aceptación: no radica en el esfuerzo que hace el yo para asumir una totalidad, sino que se halla en la comprensión del rostro del otro; en otras palabras, lo trascendente reside en el gesto de apertura al otro, para pasar del egoísmo a un discurso fundado en la verdad, pero rechaza la posesión del discurso, esto es, la voluntad de posesión del otro, con el fin de conservar el misterio del desconocimiento de la palabra del otro. Levinas entiende que la esencia del ser se construye en esta apertura a la exterioridad, al contemplar lo infinito del otro: «No es la insuficiencia del Yo lo que impide la totalización, sino lo Infinito del Otro» (2012: 84). Lo infinito, rostro u Otro, sinónimos en el relato levinasiano, instauran de esta manera la significación, no desde el signo, ni desde la imagen, no en la mediación, sino como «cara a cara»: «Lo infinito no se presenta a un pensamiento trascendental, ni siquiera a la actividad consentida, sino en el Otro: él se encarga conmigo y me pone en cuestión y me obliga por su esencia de infinito. Este “algo” que se llama significación surge en el ser con el lenguaje, porque la esencia del lenguaje es la relación con el otro» (Levinas, 2012: 231). *Carol*, tomando la significancia del rostro —del otro— como partida, despliega el lenguaje del plano/contraplano como cara a cara, siendo este no una mediación, ni tampoco una coincidencia pura de los dos rostros mirándose en un «te amo, te amo» que se pronuncia a la vez, tal y como Roland Barthes entendió la plenitud del amor, la utopía de la simultaneidad de los amantes (2011: 82-84). El cara a cara tiene

lugar en el film a través de los intersticios de todo lo que separa a Carol y a Therese, desde su misma separación y sin eliminar el tiempo durante el cual se miran, sino más bien al contrario, mirándose en la suspensión del mismo tiempo. ¿Cómo se articula el lenguaje del cara a cara? Es lo que deberemos ver a continuación.

MIRAR HASTA ENCONTRARSE

En 1969, a partir de *El proceso de Juana de Arco* (Le Procès de Jeanne d'Arc, Robert Bresson, 1961), Jean-Pierre Oudart tomaba prestado el término lacaniano de «sutura»² para pensar la significación en el film desde la presencia que ocupa lo ausente en ella, como trabajo sobre la imagen y como lugar a partir del cual la imagen se constituye, desde el montaje —como escritura— y desde la observación —como lectura—, respectivamente. Más que un diálogo entre lo visible y lo invisible, por tanto, la sutura emerge como una doble dialéctica que Oudart desarrolla en el encuentro entre el proceso de ver y al tomar conciencia del mismo proceso. Hacia el final de su artículo, Oudart apunta que «lo esencial es reconocer que el cine, al enunciar las condiciones y los límites de su poder de significar, habla también de erotismo» (2005: 67). Oudart invoca el erotismo como la satisfacción de un imposible en la medida en que el poder de significación de las imágenes depende de algo que lo anula. El erotismo hablaría desde esa ausencia que imposibilita al cine desarrollar un habla; pero, desde la sutura, Oudart procuraría entender lo significativo en el cine a partir de los límites que propone el mismo medio. El erotismo sería, *grosso modo*, el goce en presente del film al que la escritura debe someterse, y silenciarse por tanto, si quiere hacerlo a partir del mismo cine. Pero si el erotismo también *habla* es porque siempre habrá en él un esfuerzo de significar una «lectura» que no es de presente, como el goce, sino que emerge siempre como demora y que «a ratos se significa, se anula y trastoca» (Oudart, 2005: 68).

La extensión poética del sentido que sin embargo crea un lenguaje, un «lenguaje del erotismo», es lo que despliega el cara a cara entre Carol y Therese, donde, por un lado, la observación entre las dos heroínas avanza como el proceso de lectura que define Oudart, en un goce que no resuelve, sino que permanece en presente y en la esperanza de consumarse. Por otro lado, porque cada una es espectadora de la otra, y es aquí, al introducir la figura del espectador en la misma acción, al tomar conciencia por tanto de la escritura, que el plano/contraplano, tal y como lo concibió el cine clásico, se deshace y emerge el gesto del erotismo en su estado más puro.

El cara a cara lo conforman las separaciones que abundan en el film y a través de las cuales Therese y Carol se miran. Solo a través de ellas pueden verse. Esta imagen de separación y unión en la mirada aparece tras el primer reencuentro, como una declaración de intenciones, cuando vemos a Therese a través del cristal de la ventana del taxi en el que se montó para reunirse con los antiguos compañeros de su edad. La textura del mismo cristal, las gotas de agua que el cristal todavía contiene después de la lluvia y las luces del tráfico de Nueva York, todo ello invade el rostro de Therese, refractándolo, abstrayéndolo en composiciones fragmentadas, de múltiples capas, como ocurre en las fotografías de Saul Leiter con las que se inspiran Haynes y su operador, Ed Lachman, quien confesó que las ventanas y los reflejos se convirtieron en el único difusor para su cámara (Stasukevich, 2016: 18). Esas imágenes funcionan «no como medio de representación, sino como subjetividad», y construyen «ese confuso sentimiento que anula todo, excepto el rostro de la amada» (Morán, 2016: 14). Desde el cristal, la joven Therese también mira hacia el exterior cuando cree haber visto a Carol. En el mismo tiempo de la observación, emerge el recuerdo del primer encuentro: la primera mirada que se cruzó entre ellas, separadas por el mostrador de la tienda de juguetes y el tren que Carol terminaría comprando para su hija. Así transcurre

también en la banda de sonido: las sirenas y el tráfico de los coches en la calle no solo conviven con los diálogos de dentro del coche, sino también con el tren de juguete, y todo ello sin abandonar el *leitmotiv* de la banda sonora, que remite a una relación construida como una esperanza, siempre lejos tanto de una imagen de presente como de un mero recuerdo. Entre la mirada de dentro y la de afuera, la observación y el recuerdo, la ciudad y la fantasía, las texturas y las superficies envuelven los cuerpos, dotando el momento de mayor sensorialidad por su abstracción y configurando la atmósfera de un film pensado desde el grano y la sensualidad del Súper 16, formato utilizado ya en *Mildred Pierce* (Todd Haynes, HBO: 2011), y con el que Haynes encuentra «un formato más rugoso, más crudo» (Ciment, Tobin, 2016: 20), esto es, la superficie a través de la cual observar, convirtiéndose en el lugar del espesor que habita entre el plano y el contraplano y que entronca con la experiencia del quiasmo de Merleau-Ponty anunciado más arriba, el entrelazo de estar «en las cosas, determinados por la mirada de las cosas, y separados de ellas para poder ver», esto es, un lugar de la subjetividad en el cual poder observar en la distancia —donde «esta distancia no es lo contrario de aquella proximidad, está íntimamente armonizada con ella, es su sinónimo» (1966: 168).

Otro momento memorable aparece en el primer viaje en coche, cuando Carol invita a Therese a su casa en Nueva Jersey. Suspendida entre la una y la otra, la cámara viaja en seguida hacia el rostro de Carol al mismo tiempo que el sonido ambiente disminuye. Nos situamos en el plano perceptivo de Therese: el cuadro se cierra y se reenfoca para permanecer en el rostro de Carol y deambular desde sus ojos, a su abrigo de visón, su pelo, hasta llegar a sus labios; desde las manos mientras gira el volante hasta el gesto de encender la radio. La entrada en el túnel de Lincoln —se rodó en un pequeño túnel en Cincinnati (Ciment, Tobin, 2016: 20)— conduce los rostros del fragmento a la superposición; aparece entonces la imagen que

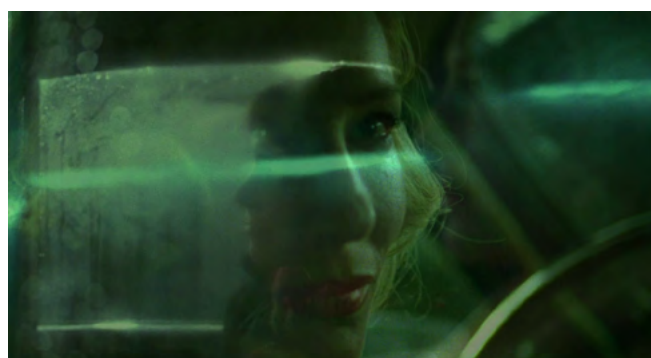
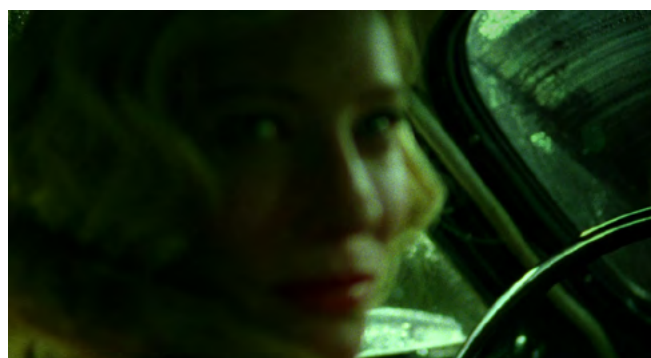


Figura 4. El encuentro de los rostros en el túnel de Lincoln

ya vimos de Therese en el taxi detrás del cristal, anunciando el desenlace y siendo, a su vez, imagen del presente, nacida en el reflejo del cristal del



mismo coche. Ahora es Carol quien la observa, y ambas miradas se encuentran finalmente en una superposición de dos espacios distintos que, sin embargo, el reflejo de las luces sobre el cristal parece que tengan lugar como un encuentro.

Pero el cruce de miradas no termina aquí. En seguida nos situamos en el exterior y vemos a Carol comprando un árbol de Navidad a un muchacho, y Therese, que no dejó de observarla, coge su cámara de fotos para retratarla. Tras el primer disparo, Carol se da cuenta de ello y posa queriendo disimular. El interés de Therese por la fotografía, que no está presente en la novela Highsmith —Therese es estudiante de escenografía y trabaja durante las navidades decorando escaparates—, habla del desarrollo emocional de la joven, de una relación más estrecha con el mundo que la rodea, y es a partir de los retratos de Carol que las fotos de Therese dejan de lado la abstracción. Therese se interesa por la verdad.

La escena de Therese fotografiando a Carol nos lleva a la segunda cuestión: la observación entre ellas se desarrolla

como la mirada del espectador frente a la obra. Núria Bou ha dedicado gran parte de su trabajo a ver cómo el plano/contraplano nace del deseo para convertirse en un sistema privilegiado por el cine clásico y el melodrama de Hollywood en particular. Y si el deseo es «uno de los ejes vertebradores de la representación en el clasicismo cinematográfico», el plano/contraplano se convierte en una forma

«difícilmente disociable del hecho cinematográfico» (Bou, 1996: 106, 147). No casualmente, Bou situaba al espectador como la figura que toma un lugar en la imagen en el momento en que el plano/contraplano ya no indica una correspondencia, cuando, como en *Carol*, no funciona para aniquilar la distancia entre el uno y el otro sino que esa distancia se muestra, se intensifica y el cineasta toma conciencia de la construcción. En concreto, esta presencia del espectador en la imagen se desarrolla en el momento en que culmina el cine clásico y nace un cine moderno, fundamentalmente europeo, con el neorrealismo italiano y explorado, en gran



Figura 5. El encuentro de los rostros a través de la cámara

medida, por la *Nouvelle Vague*. De este modo lo vio con anterioridad Gilles Deleuze, cuando, hacia el final de la *Imagen-movimiento*, introduce, a partir de la crisis sensoriomotor del héroe de Hitchcock, el nacimiento de una nueva imagen en la que no importa la acción, ni quién se responsabiliza de ella, sino la relación entre lo que ocurre (Deleuze, 2003: 279-286). Se trata de una imagen-relación o mental que tiene lugar, precisamente, cuando el personaje, frente a la crisis sensoriomotor —la amnesia en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), la pierna fracturada del fotógrafo en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) o la acrofobia del detective retirado en *Vértigo*. *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)—, se convierte también en espectador: he aquí James Stewart, un fotógrafo abriendo las cortinas del teatro para observar a los vecinos en su patio de manzana, o el mismo actor frente al fantasma de Madeleine. Es a partir de *Vértigo* justamente que Bou alude a la transformación del plano/contraplano, en la escena del restaurante en la que Scottie ve a Madeleine por primera vez y Hitchcock decide «recorrer el espacio que el plano/contraplano normalmente elide». En este espacio precisamente se abre la pasión, que se convierte en menos transitiva, «sin la segura respuesta de un rostro que cerrar», y que a su vez deja abierta «la reflexión sobre la mirada en tanto que eje de la puesta en escena» (Bou, 2002: 76, 78). El final de *Carol* también dialoga con *Vértigo* y traduce ese espacio, el del restaurante, pero sobre todo el que habita entre el plano/contraplano, en un lugar construido desde el tiempo.

LA CARICIA, O EL TIEMPO DE LA MIRADA

En la magistral secuencia del restaurante de *Vértigo*, antes de que Madeleine abandone la sala, Hitchcock positiviza, a través del rojo del tapiz del muro, el perfil de la heroína. El efecto provoca la sensación de un encuentro que sin embargo no existe entre la mirada de Madeleine y la de Scottie. A partir de ese momento, el exdetective con

acrofobia quedaría atrapado por el misterio de la visibilidad de la muchacha. Para seguir en el mismo encantamiento, empero, Scottie debería permanecer distanciado, respetando lo que lo separa para entrar, poco a poco, y conservando la misma distancia, hacia el conocimiento de Madeleine.

A partir del término del «aura» que Walter Benjamin define como «la manifestación irreplicable de una lejanía (por muy cercana que esté)» y como «una trama singular de espacio y de tiempo» (1973: 24), Georges Didi-Huberman apunta que existen dos rasgos del aura: el don de la visibilidad y la autoridad de la lejanía que sostiene la distancia entre el sujeto y el objeto, por un lado, y la mirada del objeto, por el otro. El fenómeno del aura en sí acontece en el paso de un rasgo al otro. Tocamos entonces el elemento fantasmático de nuestra experiencia con la obra, entregamos el poder de nuestra mirada a lo mirado para que nos mire, escribe Didi-Huberman, y pasamos de este modo de una impresión de distancia a un impacto, un choque que se abre a una experiencia de tiempo por la misma suspensión que provoca el impacto (2010: 93-95).

La espiral de *Vértigo* se desarrolla bajo la suspensión en el tiempo de una distancia nunca superada y, encarnada por Madeleine, entre el pasado de Carlota Valdés y el futuro de Judy, emerge como la figura de esta temporalidad suspendida. De eso trata justamente la temporalidad que explora *Carol*, gestada, como vimos, en un encuentro que crea la relación al mismo tiempo que se proyecta hacia el mismo, como reencuentro. El nombre *Carol* remite a la misma espiral del motivo de Hitchcock, y la última secuencia nos sitúa frente a la misma revelación de Madeleine, cuando Therese entra en el restaurante, ve a Carol de lejos y se le aproxima. El acercamiento ocurre en ralentí y por un movimiento brusco de cámara; se trata de un largo plano subjetivo de Therese, como el que vimos detrás de su cámara fotográfica, pero ahora también habrá un subjetivo de Carol. Cuando esta se da cuenta de la llegada de Therese, esta vez ya no posa y sigue mirándola, pues ahora ambas son

espectadoras la una de la otra. El movimiento de cámara hacia ambos rostros sigue su curso a pesar de la inmovilidad de los cuerpos: entramos en la experiencia de tiempo, los dos movimientos darán respuesta al plano/contraplano con el que *Carol* toma forma, traduciendo el espesor de la separación en un espesor de tiempo.

Esta temporalidad de la mirada, del cara a cara, la expresó el mismo Levinas como «una caricia que expresa el amor, pero sufre la incapacidad de decirlo» (2012: 292). La caricia emerge como el gesto erótico del film, como el gesto que emerge tras la crisis sensoriomotor de la imagen-tiempo y que es propio de la mirada y no de la acción —de un cine de videncia, diría Deleuze—, como un gesto que sutura una presencia creada a partir de una ausencia. La caricia, como la entiende Levinas, y a partir de la cual en otro trabajo planteamos la invención figurativa del cine moderno (Vilaró, 2017), expresa el secreto que el yo no puede revelar, porque sigue la expresión o el rostro del otro y no la adecuación de la exterioridad a la interioridad, la posesión. La caricia necesita tocar, pero respeta la ausencia de luz, dice Levinas, y no se dirige hacia lo que tiene sentido, su objetivo no es dar significado a lo que no puede verse, sino que se desliza hacia el otro para descubrir lo oculto en tanto que oculto (2012: 293-294). El gesto de la caricia se entrega hacia un porvenir desconocido y encarna el viaje de «lo que aun no es, de un futuro nunca lo bastante futuro; más lejano que lo posible» (Levinas, 2012: 289).

Las palabras de la carta del abandono de Carol que citamos al principio de estas páginas explican la poética visual del film, forjada desde la carga erótica del deseo del Otro y su separación necesaria; pero sobre todo, esas palabras explican el tiempo que se despliega entre ambas acciones: el tiempo de este «hasta entonces» que no llega nunca del todo, pero que está allí, en la eternidad de su origen, desde lo significativo y lo infinito del Otro. Según Jean-Marie Samocki, lo que expone Carol en su carta es que «no se trata tanto de amar como de dejar ser», convirtiendo el abandono «en

un gesto ético y justo; la imagen trabaja la permanencia de una presencia, pero diferida, aceptada como imposible, vivida como incompartible. No se trata de mirarla con la voluntad de rechazar la separación, sino de inventar una imagen como un fetiche provisional para no resolverse y perseguir entonces el gesto de la invención» (Samocki, 2016: 29). *Carol* inventaría este gesto en el momento en que, como hemos visto a lo largo de estas páginas, traduce la separación en una forma de encuentro en el espacio y mediante un tiempo diferido. El final del film expone un encuentro que ya no es provisional, sino al contrario, una resolución definitiva en la medida en que las miradas se encuentran mediante el subjetivo entre ambas y, paradójicamente, el encuentro no acaba de producirse, pues el corte final a negro aparece antes de que una llegue al lugar que ocupa la otra. En el centro de este viaje hacia la no-resolución como algo definitivo, el plano/contraplano ya no es solo una forma de mirar, sino el lugar de la mirada misma, faltada de conceptos y expresando, como el erotismo, un lenguaje que se articula al anunciar sus propios límites de significar.

NOTAS

- 1 «Our lives stretched out ahead of us, a perpetual sunrise. But until then, there must be no contact between us».
- 2 El término «sutura» aparece por primera vez en el *Seminario XI* (Jacques Lacan, 1964) y fue desarrollado posteriormente por Jacques-Alain Miller en *Cahiers pour l'Analyse* (Véase *Cahiers pour l'Analyse*, 1, febrero 1966, pp. 37-49). Para el artículo citado, véase Oudart, Jean-Pierre (1969), La sutura, *Cahiers du cinéma*, 211-212. Extraído de: Baecque, 2005: 52-68.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (1991). Notes sur le geste. *Trafic*, 1, p. 31-36.
- Barthes, R. (2011). *El discurso amoroso*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.

- Bou, N. (1996). *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Edicions 62.
- (2002). *Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bourget, J-L. (1985). *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock.
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. París: Gallimard.
- Ciment, M., Tobin, Y. (2016). «Je voulais exprimer le désir et les obstacles qu'il rencontré». Entretien avec Todd Haynes. *Positif*, 659, 17-21.
- Deleuze, G. (2003). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Elliot, N. (2015). Le monde des femmes. Entretien avec Todd Haynes. *Cahiers du cinéma*, 718, 16-20.
- Lechón, M. (coord.) (2000). *Todd Haynes: el creador seminal*. Festival de Cine de Gijón: CGAI, Institut Valencià de Cinematografia.
- Levinas, E. (2012). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Metz, W. C. (2016). Far From Toy Trains. *Film Criticism*, 40 (3), n.p. Disponible en: <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.303/--far-from-toy-trains?rgn=-main;view=fulltext>
- Morán, A. (2016). Tras el cristal. *Caimán Cuadernos de Cine*, 46 (97), p. 14.
- Oudart, J-P. (2005). La sutura. En Baecque, A. (comp.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós, p. 52-68.
- Samocki, J-M. (2016). Vers la réconciliation. Ou comment Todd Haynes termine ses films. *Trafic*, 98, 28-34.
- Stasukevich, I. (2016). Ed Lachman. El lenguaje emocional de la luz. *Caimán Cuadernos de Cine*, 46 (97), p. 16-22.
- Vilaró, A. (2017). *La caricia del cine. La invención figurativa de la Nouvelle Vague*. Santander: Shangrila.
- Viviani, C. (2016). Harmonie des contraires. *Carol*, Todd Haynes. *Positif*, 659, p. 14-16.

DEL PLANO/CONTRAPLANO AL «CARA A CARA». LA FIGURACIÓN DEL GESTO EN CAROL

Resumen

En *Carol* (Todd Haynes, 2015), el deseo entre Therese y Carol viene marcado por su separación, por la asunción de una distancia. El siguiente artículo se pregunta alrededor de la figuración del gesto que se construye entre la mirada de ambas heroínas a partir del plano/contraplano con el que Haynes abre y cierra el film. Tomando prestadas las posibilidades del melodrama clásico para ello, Haynes sitúa al espectador frente a una idea renovada del plano/contraplano en la que no hay una mirada que someta a la otra, sino que cada una posee su propia subjetividad. Mirar se convierte en *Carol* en un «cara a cara» en términos de Emmanuel Levinas, donde el Otro toma la significancia y la infinitud del discurso del yo. Mirada, deseo, cara a cara, rostro, caricia. Los conceptos con los que Levinas define la fenomenología de Eros emergen en *Carol* como las figuras que permiten una relectura del sistema construido por Hollywood a partir del deseo y la invención de un gesto erótico forjado en el tiempo de la visibilidad del Otro.

Palabras clave

Carol; Todd Haynes; subjetividad; plano/contraplano; deseo; mirada; cara a cara; rostro; caricia; otro; Emmanuel Levinas.

Autor

Arnau Vilaró i Moncasí (Bellví, Lleida, 1986) es Doctor en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra. Actualmente es Becario Posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, profesor de Estética del cine y Guion en la Universitat Autònoma de Barcelona y crítico de cine en la revista *Lumière*. Autor del libro *La caricia del cine*. La invención figurativa de la Nouvelle Vague (Shangrila, 2017), ha publicado numerosos artículos académicos sobre fenomenología de las imágenes y estética del cine francés. También ha trabajado en programación de cine y como script y asesor de dirección. Contacto: arnau.vilaro@gmail.com.

Referencia de este artículo

Vilaró i Moncasí, A. (2018). Del plano/contraplano al «cara a cara». La figuración del gesto en *Carol*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 97-108.

FROM THE SHOT/REVERSE SHOT TO THE "FACE TO FACE". THE FIGURATION OF THE GESTURE IN CAROL

Abstract

In *Carol* (Todd Haynes, 2015), the desire that Therese and Carol feel for each other arouses in the events of separation, whenever there is a (physical) distance between them. The following paper addresses the figuration of the gesture that is built between the gaze of both heroines in the shot/reverse shot, which Haynes draws upon at the beginning and at the end of the film. Borrowing the possibilities of classic melodrama for this purpose, Haynes confronts the viewer with a renewed idea of the shot/reverse-shot in which there is no look that submits to the other, but each one possesses its own subjectivity. The act of looking becomes in *Carol* a "face to face", in terms of Emmanuel Levinas, where the Other takes the significance and infinity of the discourse of the self. Gaze, desire, face to face, face, caress. The concepts with which Levinas defines the phenomenology of Eros emerge in *Carol* as the figures that allow a rereading of Hollywood system concerning desire and the invention of an erotic gesture wrought in the time of the visibility of the other.

Key words

Carol; Todd Haynes; Subjectivity; Shot/reverse shot; Desire; Gaze; Face to face; Face; Caress; Other; Emmanuel Levinas.

Author

Arnau Vilaró i Moncasí (Bellví, Lleida, 1986) is PhD in Film and Media Studies by Universitat Pompeu Fabra. He is currently a Postdoctoral Fellow at Instituto de Investigaciones Estéticas of the Universidad Nacional Autónoma de México, professor of Film Aesthetics and Script in Universitat Autònoma de Barcelona and film critic in *Lumière* magazine. He is author of the book *La caricia del cine*. The figurative invention of the Nouvelle Vague (Shangrila, 2017) and he has published numerous academic articles on phenomenology of the images and aesthetics of French cinema. He has also worked as a film programmer and as script supervisor and management consultant on film. Contact: arnau.vilaro@gmail.com.

Article reference

Vilaró i Moncasí, A. (2018). From the Shot/Reverse Shot to the "Face to Face". The Figuration of the Gesture in *Carol*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 97-108.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com