

Cid, Adriana C.

Un infierno de las postrimerías del siglo XX: la relectura de Dante de Tom Phillips y Peter Greenaway

VI Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología
“El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”
Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Teología – UCA
Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cid, Adriana C. “Un infierno de las postrimerías del siglo XX : la relectura de Dante de Tom Phillips y Peter Greenaway” [en línea]. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”, VI, 17-19 mayo 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología ; Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/infierno-postrimerias-siglo-xx-dante.pdf> [Fecha de consulta:]

**“Un infierno de las postrimerías del siglo XX;
la relectura de Dante de Tom Phillips y Peter Greenaway”**

Adriana C. Cid
UCA / USAL

“Me entristece que no haya un cine basado en imágenes.”
Peter Greenaway

A modo de introducción

Pocos textos literarios poseen tal densidad como la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, y por tanto, se hallan siempre abiertos a nuevas interpretaciones, pertenezcan ellas al ámbito de la crítica¹ o de otras manifestaciones artísticas, como el cine por ejemplo. No parece ocioso recordar aquí que el mismo Sergei Eisenstein, director y teórico de cine, entiende como relectura a toda realización filmica basada en un texto literario.

Pero si la fascinación que ejerce la *Divina Comedia* tanto en intérpretes como en cineastas resulta innegable, no puede soslayarse la dificultad de la materia a abordar y – para concentrarnos en el cine- a recrear en ese otro lenguaje tan diverso. Acaso por ello, desde los albores del séptimo arte –incluso en la época del cine mudo² y hasta la actualidad en nuevos formatos -como por ejemplo, animación-, realizadores de distintas procedencias se han visto seducidos por la obra del poeta toscano, pero ofrecieron

¹ Algunos títulos recientes testimonian el interés por volver sobre la obra del poeta florentino. Valgan a modo de ejemplo *Leggere e rileggere la “Commedia” dantesca*, de Barbara Peroni (Milán: 2009) y la obra en dos volúmenes recopilada por varios autores, *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (Viena, Berlín: 2011).

² Como referimos, ya el cine mudo se lanza a la aventura de recrear el universo dantesco. A esta etapa corresponde *L’Inferno* (1911), del director italiano Francesco Bertolini, quien se inspira para la estética de su film en las consagradas ilustraciones de Gustave Doré. (cf. RIPARI, 2015: 62-63) El cine norteamericano tampoco se queda a la zaga; todo lo contrario, se constituye en pionero de relecturas de Dante y -de manera especial- del “Infierno”. Dos de ellas son los *Dante’s Inferno*, de Henry Otto (1924) y de Harry Lachman (1935), que pertenecen a la *Fox Film Corporation* y se consolidan como osadas y tempranas críticas al capitalismo. La película de Otto corresponde todavía al período del cine mudo, en tanto que la de Lachman –singular relectura intercultural, ambientada en la Gran Depresión- es especialmente recordada por su elenco, integrado por actores como Spencer Tracy, Claire Trevor y la icónica Rita Hayworth, aún bajo su verdadero nombre de Margarita Cansino. (cf. RIPARI, 2015: 61-63) Volviendo al ámbito italiano, entre las dos películas estadounidenses recién esbozadas, se inserta cronológicamente un peculiar jalón dentro de esta topografía como es *Commedia, Maciste all’inferno*, (1926) de Guido Brignone. El realizador italiano propone en su film, una reconstrucción del “Infierno” de Dante con materiales tan heterogéneos como la leyenda fáustica, el relato mítico de Orfeo y Eurídice, el personaje del cine *peplum* Maciste y una versión personal del diablo Barbariccia. (RIPARI, 2015: 53) A pesar de pertenecer al período del cine mudo, esta película de Brignone tuvo especial relevancia, a tal punto que pudo haber sido la que despertó la vocación artística de Fellini.

versiones acotadas, fragmentarias, o bien aludieron simplemente a la *Comedia* como intertextualidad en películas que no buscaron la modalidad transpositiva.

Asimismo, también cabría atribuir a la inconmensurabilidad del poema dantesco el hecho de que algunos proyectos –como el del célebre Federico Fellini o el del mismo *Channel Four* de la televisión inglesa, del que forma parte el cortometraje que nos ocupa- quedaran trancos. Según refiere Tullio Kezich, crítico de cine del *Corriere della Sera* y destacado especialista en los films del director italiano, este se sintió largo tiempo tironeado por una propuesta de la *CBS* para llevar a la pantalla el “Infierno” de Dante. Al realizador de *Amarcord*, semejante proyecto le parecía tan atractivo como monumental, y terminó primando el rechazo o –al menos- la indecisión. (KEZICH, 2007: 348) En cuanto al proyecto del *Channel Four*, podría afirmarse que quedó inconcluso, ya que solo se concretaron en 1990, como apertura, la versión de Phillips y Greenaway, dedicada a los ocho primeros cantos del “Infierno”, y un año más tarde, como continuidad, la de Raúl –o Raoul- Ruiz, director chileno radicado en Francia hasta su muerte, que compone una relectura intercultural de los cantos IX a XIV de la misma *Cántica*.³

Al pasar revista a las diversas reelaboraciones de Dante en el cine, se constata una preferencia por la primera parte de la *Comedia*, es decir por el “Infierno”,⁴ a la vez que

³ La elección de Ruiz como uno de los realizadores responsables fue sumamente acertada, ya que a la sazón, tenía tras de sí una reconocida trayectoria. Director prolífico, en el año 1983 le fue dedicado íntegramente uno de los números de la emblemática revista *Cahiers du Cinéma*, al igual que se lo había hecho con Eisenstein, Godard, Welles, Hitchcock o Pasolini, por mencionar los más destacados. Esta distinción permite justipreciar la valía del cineasta chileno. En su cortometraje para el *Channel Four* aborda los cantos IX a XIV del “Infierno”, a los que reinserta en el Chile contemporáneo de la posdictadura, atrapado –en su opinión-, a pesar de haber recuperado la democracia, en las multiformes redes del capitalismo.

⁴ Para corroborar esto, bastaría la enumeración somera de algunos de los títulos más destacados: *L'Inferno* (1911), de Francesco Bertolini; los *Dante's Inferno*, de Henry Otto (1924) y de Harry Lachman (1935); *Commedia, Maciste all'inferno* (1926), de Guido Brignone; *L'infern* (1971), del multipremiado y versátil artista visual polaco, exiliado en Alemania durante el estalinismo Jan Lenica; *Dante's Inferno* (2007), de Sean Meredith, quien recibiera ese año el Premio al Mejor Director en el *Silver Lake Film Festival de Los Angeles*; el cortometraje de animación *Dante's Inferno Animated* (2010), de Boris Acosta; la coproducción norteamericano-japonesa-sudcoreana *Dante's Inferno: an Animated Epic* (2010), de Mike Disa, Shuko Murase, Yasuomi Umetsu, entre otros, íntegramente disponible en *YouTube* y basada

un claro predominio de las relecturas interculturales, que optan por trasladar la fábula y los personajes a otro contexto distinto del originario y contemporáneo del realizador.⁵ A ello se añade, a causa probablemente de las características del texto de base, la abierta predilección por una estética no realista.⁶ La versión de Peter Greenaway y Tom Phillips no constituye entonces una excepción y funciona por tanto, para un análisis, de manera paradigmática pese a su singularidad.

en el videojuego *Dante's Inferno* (en verdad se trata de una típica película de animación japonesa, perteneciente al subgénero del *dark fantasy*), y la misma producción del *Channel Four*, tanto en la película objeto de este análisis, como en su continuación por parte de Raúl Ruiz.

⁵ También aquí se podrían enunciar y comentar brevemente algunos de los films más interesantes en este sentido. Los ya mencionados *Dante's Inferno*, de Henry Otto y de Harry Lachman, que trasladan la acción a la sociedad norteamericana de la época; la irónica comedia negra y sátira política *Dante's Paradiso* (2004), que lleva a cabo la dupla de Marcus Sanders como escritor y Sandow Birk como ilustrador, algunos de cuyos fragmentos están disponibles en *YouTube*. Edoardo Ripari define a este film, pese a su título de Paraíso, como “un Infierno contemporáneo, tosco y crudo, despiadado y apocalíptico”. (2015: 55) Otro ejemplo original lo constituye *The Comoedia* (1980), del personal realizador italiano-canadiense Bruno Pischiutta. En esta singular versión, disponible fragmentariamente en *YouTube*, Dante y Beatrice pertenecen a la generación hippie, y el viaje se inicia para el protagonista, en la “selva oscura” de Nueva York, después de haber consumido una dosis de heroína. En el Infierno coexisten las figuras de Nerón, de jefes nazis y de distintos dictadores; por el Purgatorio deambulan Kennedy, Pasolini, Hemingway y María Callas; en tanto que el ecléctico Paraíso está reservado al Papa Juan XXIII, a Picasso, a Chaplin, a Marx, a Mao y a Marcuse. En esta relectura del texto de Dante, Pischiutta asume una actitud decidida contra los mandatos de la sociedad, el consumismo, la indiferencia, la ambición de poder y la deshumanización de nuestro tiempo. Por último, ya se ha explicitado suficientemente que los dos films sobre el “Infierno” producidos por el *Channel Four* también encarnan relecturas interculturales.

⁶ Varias de las películas aquí mencionadas adhieren a este tipo de estética. La ya aludida *L'infern*, de Jan Lenica, precursora en la serie de películas de animación en sus diferentes formatos y de gran calidad estética. Este realizador polaco compone un originalísimo cine de animación basado en el *collage*, los movimientos deformados y la animación de objetos. Otro ejemplo lo constituye el también comentado *Dante's Paradiso*, de Marcus Sanders y Sandow Birk. Allí, Dante y Virgilio son representados bajo la forma de marionetas de cartón que se mueven en un decorado “teatral” del mismo material y se desplazan en su viaje por extraños escenarios entre los que se hallan modernas metrópolis. Asimismo en su recorrido se encuentran con personajes míticos como Ulises y Penélope, así como con íconos hollywoodenses como Marilyn Monroe y con dictadores de distintos matices y procedencias como Mussolini, Hirohito, Stalin y Ceaușescu. Acaso uno de los films más originales en cuanto al grado de abstracción que presenta sea el cortometraje *The Dante Quartet*, (1987) de Stan Brakhage, figura cardinal dentro del cine experimental e independiente. Esta innovadora película de apenas ocho minutos de duración –también disponible en *YouTube*– constituye el destilado de innumerables lecturas del texto de Dante y de seis años de trabajo por parte del realizador norteamericano. Estructurada en cuatro partes, de ahí el título de *Quartet*, dos de ellas están dedicadas al Infierno, la tercera, al Purgatorio, y la última, debido al escepticismo de Brakhage con respecto al Paraíso, se coloca bajo la impronta de un verso de Rilke, tomado de los *Sonetos a Orfeo*: “Gesang ist Dasein” o “Existence is song”, –según lo traduce el cineasta. El corto está íntegramente trabajado con imágenes pictóricas de estética expresionista-abstracta altamente dinámicas, que se van contorneando y –en algunos segmentos– precipitando una tras otra, mediante el recurso de la aceleración. La técnica utilizada consistió en pintar directamente sobre el celuloide y complementar con fotografías de las pinturas. Por supuesto, también los fragmentos del “Infierno” reelaborados por la dupla Phillips-Greenaway y posteriormente por Raúl Ruiz se inscriben en esta línea estética alejada del “realismo”.

Llegamos así al momento de la justificación de la elección de esta película. Además de las razones recién expuestas, nuestra situación periférica nos exige una mirada pragmática que debe tener en cuenta la accesibilidad del material. Dejando por un momento el tono académico, debo confesar que hace un par de años atrás, esta versión de Phillips y Greenaway llegó a mis manos como regalo de un amigo y colega de la Universidad Católica de Santa Fe, y me maravilló desde el primer visionado por su originalidad y calidad estética.

Por último, al no existir –como en otros casos- una reelaboración consensuadamente canónica, me encuentro en condiciones de tomar con mayor libertad, la decisión por el estudio de este film.

Propongo entonces a continuación, explorar desde un abordaje semiótico, algunas constantes y ciertos rasgos salientes de la relectura que de los primeros Cantos del “Infierno” desplegaran estos artistas británicos.

A TV Dante: los umbrales del Infierno bosquejado por Phillips y Greenaway

A TV Dante es el título de toda una secuencia de miniseries de la televisión inglesa que se proponían desplegar y actualizar la *Divina Comedia*. Sin embargo, lamentablemente solo llegaron a filmarse los dos primeros ciclos. Como ya se ha hecho referencia, el primero de ellos, que abordaremos aquí, fue encargado a Peter Greenaway, director de culto formado en cine y artes plásticas que recientemente nos visitara, y al pintor Tom Phillips, que había realizado ilustraciones para una edición inglesa de la *Divina Comedia*. Estos artistas estructuraron su texto fílmico en ocho capítulos, cada uno de los cuales – de doce minutos de duración- estaba dedicado a un Canto del “Infierno”.

Si bien en las relecturas fílmicas de esta obra de Dante existe –según se ha señalado- una larga tradición de tratamiento no realista cercano a lo onírico e incluso,

ocasionalmente, a lo surreal,⁷ aquí los realizadores británicos exageran este tipo de estética y adoptan además un gesto distanciante muy poco frecuente en el cine. Greenaway, principal responsable de las decisiones, apela a diversas estrategias para imprimir a su relato un extrañamiento que persigue –según creo- la intención de generar una actitud reflexiva y concientizar al espectador acerca de ciertas problemáticas de su tiempo.

Desde el inicio hasta el final de la película, se exhiben determinadas marcas de enunciación que ponen al descubierto el estatuto filmico. No solo se acude a primeros planos, cámara fija, sobreimpresiones y fundidos simples o encadenados, sino que además se practican sobreencuadres centrados en la pantalla tanto de rostros de especialistas, como del mismo Tom Phillips y de los actores que encarnan a Dante, Virgilio, Beatrice... El espectador está familiarizado sin duda con las primeras estrategias mencionadas y, aunque las perciba, las registra con naturalidad como convenciones propias del cine. Sin embargo, la intromisión que suponen los sobreencuadres aludidos quiebra fuertemente la ilusión filmica y traza al espectador un trayecto de atención reflexiva.⁸ Mientras los sobreencuadres con rostros de especialistas que, mirando a la cámara, brindan explicaciones sobre símbolos, personajes, etc. construyen un aparato paratextual equivalente a las notas al pie en algunos libros,⁹ los de los actores interrumpen la acción mimética de representación de la acción con la recitación de pasajes enteros del “Infierno”. En ambos casos, al espectador se le dificulta la relación empática con los personajes y se lo induce a adoptar una actitud más distanciada y crítica.

⁷ Podría postularse que esta tradición, que se inicia en 1911 con la antológica película de Bertolini, se ha perpetuado hasta hoy, como lo confirman las reelaboraciones dantescas incluso del siglo XXI.

⁸ Tomo de Francesco Casetti el concepto de trayecto del espectador. Según el especialista italiano, todo film plantea a su espectador un determinado “trayecto de lectura”. (CASETTI, 1996: 14)

⁹ El film no solo introduce a teólogos e historiadores, sino también a ornitólogos, psicólogos, etc. Se insertan más de cien comentarios, numerados a modo de “notas”.

En todo el relato filmico se observa asimismo la paradójica tensión entre la notable proximidad con el texto de la *Divina Comedia*, cuyos versos se recitan con magnífica oratoria y exquisita cadencia, y la actualización de dicho texto intercalando imágenes de enormes rascacielos, automóviles en rutas y autopistas, mesas de ruleta en casinos, sesiones de bolsa, trazados de electroencefalogramas y otros gráficos de diagnóstico médico, etc.

Acaso podría postularse que Phillips y Greenaway están convencidos de la vigencia del “Infierno” de Dante, de la fuerza real y simbólica de este texto para el hombre de las postrimerías del siglo XX, y por ello, bastaría al eventual realizador añadir algunas imágenes de la contemporaneidad para, mediante tal disyunción, alcanzar la conjunción o –en términos de Gadamer- la fusión de horizontes. Sin embargo los artistas ingleses no acaban allí su trabajo compositivo; por el contrario, amasan las imágenes desde una estética no realista para suscitar en el espectador una mirada nueva, de (re)descubrimiento.

Resulta sumamente interesante el tratamiento que se confiere a algunos primeros planos, recurso que –según ya se ha señalado- se halla entre las dominancias del film. Quisiera detenerme en el episodio dedicado al Canto IV, que corresponde –según el texto de Dante- al Tercer Círculo del Infierno, donde padecen la ley del contrapaso quienes en vida pecaron de gula. Ellos “yacen en medio del fango, con la boca llena de lodo”, y “los mortifican una lluvia obstinada, los gritos de Cerbero y las emanaciones del abismo”,-recordará Ángel Battistessa en las anotaciones a su traducción. (2003: 125) Ahora bien, ¿cómo recrean este pasaje nuestros realizadores? Mientras el mítico Cerbero aparece “desrealizado” bajo la forma de una escultura creada por computadora, los condenados por gula son presentados en primeros planos que enfatizan sus bocas abiertas en un claro efecto de desrostrificación. Se impone aquí la aclaración del

concepto. Jacques Aumont, en su lúcido ensayo titulado *El rostro en el cine*, distingue varios posibles efectos de las tomas de primeros planos, entre los cuales sobresalen dos: la rostrificación expresiva y su contrario, la desrostrificación. El primer plano de rostrificación transparenta los sentimientos y la interioridad del personaje, en tanto que la desrostrificación semeja una máscara, distorsiona rasgos y expresión y –en consecuencia– deshumaniza. (AUMONT, 1998: 88-89; 153-158) Volviendo nuevamente a la película de Phillips y Greenaway, resulta sorprendente comprobar que la desrostrificación no constituye el punto máximo en la desfiguración del rostro en esta escena, sino que el primer plano se disuelve en un plano vacío¹⁰ que acaba desintegrando todo rasgo humano. También los planos vacíos configuran microestrategias discursivas recurrentes en el relato de estos artistas. Las formas definidas se diluyen y solo se conserva lo cromático-lumínico, –en ocasiones, llevado a la saturación de determinado color.

Un procedimiento similar se introduce en la reelaboración del Canto I del texto de Dante, donde –como se recordará– una onza, felino similar a la pantera, intercepta al poeta y le dificulta la prosecución de su camino. La película recoge la imagen de la onza, pero la desmaterializa una y otra vez mediante distintos recursos. En algunos segmentos, jugando con la peculiaridad del pelaje de la fiera, lleva la imagen a un plano vacío reducido a manchas, al que complementa con círculos lumínicos. En otros momentos, la imagen definida de la onza de cuerpo entero se metamorfosea en una simple silueta que evoca una sombra o una figura de papel al modo de la técnica japonesa del origami. Tales transformaciones, que afectan no solo a la onza, sino también a pájaros y a hojas de otoño que vuelan al viento –en el episodio referido al

¹⁰ Jordi Balló introduce el concepto de plano vacío como aquel que surge de un determinado enfoque que distorsiona el objeto de modo tal que es imposible identificarlo. Se generan entonces imágenes abstractas que proponen un juego visual que trasciende al objeto (BALLÓ: 2000, 102-103).

Canto III (v. 112—117)- cumplen una doble función. Por un lado, recrean con la fuerza propia de lo icónico la esencia del Infierno como reino de las sombras. Por otro, al estilizar animales y follaje como figuras inertes de papel plegado, se imprime al relato un tinte no realista, de connotaciones anti-ilusionistas distanciantes.

Otro elemento compositivo con el que Phillips y Greenaway configuran su relectura dantesca reside en la utilización inusual de las marcas de puntuación, en particular de los fundidos. Habitualmente estos componentes filmicos segmentan el relato y, desde esta función entonces, son meros signos convencionales de transición entre escenas y/o secuencias, aunque también evidencian –por cierto- la presencia de una cámara. Los artistas británicos no solo procuran subrayar esto último en un nuevo gesto distanciante, sino que confieren a los fundidos, en distintos pasajes del film, un carácter simbólico-narrativo y aun preñado de intensidad dramática. Dos momentos de diferentes Cantos pueden servir de ejemplo.

Aquel Canto II en el que Beatrice convoca a Virgilio para que vaya en busca de Dante y se ofrezca a ser su guía, es recreado por Phillips y Greenaway con el característico sobreencuadre centrado del rostro que mira a la cámara mientras pronuncia su discurso. La banda sonora por su parte, está trabajada en este segmento de manera compleja. Por momentos, las modulaciones de un canto gregoriano (que no me atrevería a designar como mera música extradiegética) enmascaran las palabras de Beatrice, además de sugerir la beatitud de la joven y poner de manifiesto su condición de “mujer-ángel”. La escena se resuelve de manera magistral, insertando un tan infrecuente como efectivo fundido a blanco que consolida la densidad simbólica de todo el pasaje.

Otro ejemplo igualmente significativo se encuentra en la transposición del Canto III.¹¹

En su singular fusión de lo cristiano y lo mítico, el poeta toscano ubica aquí a Caronte,

¹¹ Quiero explicitar aquí el criterio adoptado en este trabajo para las citas de la *Comedia*. En todos los casos, sigo la edición de Battistessa consignada en la bibliografía final. Por tratarse siempre de pasajes

quien se dispone a cruzar a las “almas pervertidas” (*anime prave*) (III, 84: 88-89) de una a otra orilla del infernal Aqueronte, con su barca. Dante retrata al mítico barquero con pinceladas certeras: “un viejo en quien blanqueaba antiguo pelo” (*un vecchio, bianco per antico pelo*) (III, 83: 88-89), y algo más adelante: “Las lanudas mejillas aquietáronse / del nauta de ese lívido pantano, / cuyos ojos las llamas circundaban.” (*Quinci fur quete le lanose gote / al nocchier de la livida palude / che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.*) (III, 97-99: 90-91). A la luz de estos fragmentos, se podrá observar que en el Caronte del “Infierno” dantesco sobresalen tres rasgos, como son la vejez, el pelo cano –que incluso cubre las mejillas- y los ojos llameantes, -característica esta última sobre la que se volverá una vez más: “Caronte, con los ojos hechos brasa” (*Caron dimonio, con occhi di bragia*) (III, 109: 90-91). Valiéndose de una potente concentración de imágenes, el poeta florentino esboza una figura grotesca y demoníaca. El texto original italiano resulta aun más explícito que la traducción citada, al adjetivar al barquero como “*Caron dimonio*” (III, 109: 90).

Ahora bien, en su relato Phillips y Greenaway se sirven de estas imágenes e incluso las intensifican. Moldean a su Caronte en blanco y negro, sin definición de imagen e insistiendo en primerísimos primeros planos de los ojos. El blanco y negro contrasta fuertemente con el resto de la cinta, trabajada de manera predominante en color, en tanto que la falta de definición y la desrostrificación generada por los primerísimos primeros planos componen lo monstruoso del personaje. Por su parte la banda sonora recupera el hipotexto al dejar oír los llantos y lamentos de los condenados. La escena se clausura con oníricas imágenes en saturación de rojo, que evocan acaso una explosión nuclear, -sugerencia tanto más ominosa si se tiene en cuenta que en abril de 1986, pocos

extraídos del “Infierno”, considero redundante colocar en los paréntesis el nombre y/o la abreviatura de dicha Cántica. Asimismo para facilitar la tarea del lector que quiera cotejar los fragmentos citados con los de otra edición, se consignan en números romanos el Canto correspondiente, y en arábigos, los versos; solo luego de estas indicaciones, se ofrece –separado por dos puntos de lo anterior- el número de página de la edición utilizada.

años antes del rodaje de este film europeo, había tenido lugar la tragedia de Chernobyl. Los destellos cromático-lumínicos se prolongan y transitan hacia un plano vacío que se resuelve finalmente en un original fundido a rojo que encuentra su correlato en el folio: “La tierra lacrimosa soltó un viento / que deslumbró con una luz bermeja, / la cual me arrebató todo sentido” (*La terra lagrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia / la qual mi vinse ciascun sentimento*) (III, 133-135: 92-93), confiesa la voz de Dante sobre el final del Canto III.

Como marca de transición externa pero resignificada para otorgarle centralidad y peso específico, puede entenderse también el plano de cámara fija que da comienzo a los distintos capítulos. Por sus características, esta imagen inicial va mucho más allá de amalgamar y conferir unidad al conjunto. Cada Canto se abre con un plano detalle sobre la Puerta del Infierno y sus inscripciones, a la vez que desde la banda sonora se recitan los versos que corresponden a dichas inscripciones:

Por mí se va a la ciudad doliente,
por mí se va hacia el dolor eterno,
por mí se va tras la gente perdida.

.....
Dejad toda esperanza, los que entráis. (III, 1-3; 9: 85)¹²

Se construye de esta manera, mediante la dimensión visual y la acústica, un doble relato en interacción y subrayado mutuos. Asimismo el plano se vuelve singularmente potente no solo por la conjunción de lo visual y lo sonoro, sino también por la apelación a lo acusmático. El concepto de acusmatización se remonta a Pitágoras, quien hablaba a sus discípulos detrás de un cortinado que lo ocultaba; de esta manera –entendía el filósofo griego-, al no existir la distracción proveniente del campo visual, sus palabras se cargaban de énfasis y producían mayor efecto en la audiencia.¹³ En esta escena de

¹² Consigno el original italiano: “*Per me si va ne la citta’ dolente, / per me si va ne l’eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. [...] Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate.*” (III, 1-3; 9: 84)

¹³ Ángel Rodríguez Bravo, especialista español en la temática del sonido en el cine, explica los orígenes y el alcance del término: “El concepto acusmatización tiene su origen en una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras para incrementar la efectividad de las enseñanzas que impartía a sus discípulos. [...] A los

Phillips y Greenaway centrada en las inscripciones de la Puerta del Infierno, que describen un dolor profundo y dan cuenta, en tono admonitorio, de una situación irreversible y definitivamente concluida (“Dejad toda esperanza, los que entráis.”), no es posible identificar la fuente sonora. Al igual que en el hipotexto de Dante, no es Virgilio quien pronuncia estas palabras, sino que las lee el Dante peregrino -¿en voz alta?; ¿para sí?-. “Estas palabras de color sombrío / las vi escritas en lo alto de una puerta” (*Queste parole di colore oscuro / vid’ io scritte al sommo d’una porta*) (III, 10-12: 84-85). Con la exclusión de la imagen de la fuente sonora, se acentúa entonces fuertemente el dramatismo de la escena inicial de capítulo y además, se tiñe con él, la atmósfera del relato todo.

En este análisis que necesariamente debe ser selectivo, quisiera concentrarme ahora en el tratamiento que se da al Canto V, dedicado al Segundo Círculo del “Infierno”, donde se encuentran los que pecaron de lujuria. En la *Divina Comedia* se sitúa allí a Minos, rey de Creta y “legislador con larga fama de justo”. (Battistessa, 2003: 112). Según recuerda Battistessa,

[a]ntes de Dante, Homero y Virgilio lo habían figurado como el juez de las regiones del Averno. En su integración de lo pagano con lo cristiano, el poeta florentino hace del mítico monarca una suerte de demonio *sui generis*, cuya cola le ayuda a precisar las sentencias: según el número de vueltas en las que se enrosca, tal es el círculo al que debe descender el condenado. (Battistessa, 2003: 112-113)

En la película de Phillips y Greenaway, Minos está encarnado por un hombre obeso cuyo cuerpo se halla cubierto de tatuajes. Además se escatima el encuadre de figura entera, para –por el contrario- presentar el cuerpo fragmentado en tomas de poca definición, como en un intento de deshumanizarlo aún más. Valga aquí observar que la fragmentación de los cuerpos constituye otra de las recurrencias de este film.

discípulos [...] se los denominó acusmáticos. [...] La consecuencia de este origen ha sido que el término acusmático haya pasado a ser utilizado para denominar aquello que se oye sin ver la fuente de donde proviene.” (RODRÍGUEZ BRAVO, 1998: 35).

En el verso 31 de este Canto, se indica que los lujuriosos son hostigados por “la borrasca infernal, que nunca cesa” (*la bufera infernal, che mai non resta*) (V, 31: 114-115). Dando una vez más muestras de su sensibilidad plástica, estos dos artistas ingleses traducen el texto de Dante en imágenes de fuerte impronta onírica. Apelando nuevamente al sobreencuadre, centran en él la filmación de un tornado tomada de informes meteorológicos y la llevan a la saturación de azul para quitarle realismo e imprimirle el sesgo simbólico propio de la *Comedia*.

Igualmente “desrealizados” aparecen los estorninos y las grullas que intervienen en sendos símiles de los versos 40 a 42 y 46 a 48. Manteniendo un cromatismo rosado, se recurre tanto a siluetas logradas con imágenes de computadora, como a figuras que – según ya se ha advertido- evocan el arte del origami.

Muy bien resuelto se halla asimismo el pasaje que tiene a Francesca como protagonista. Del mismo modo que a la mayoría de los personajes, se la presenta desnuda, pero con un cuerpo carente de toda sensualidad, absolutamente deserotizado. También su voz carece de matices, como si hablara –como de hecho lo hace- desde otra dimensión y como si se hubiera despojado de toda pasión, incluso de aquella que la hizo prisionera y la llevó a la muerte violenta.

Se inicia el segmento con un primer plano del rostro de Francesca vaciado de expresión, en lo que podría constituir la antítesis de la rostrificación expresiva de la que habla Aumont. Audazmente se sostiene ese primer plano de cámara fija, mientras la admirable actriz desgrana, distanciada, monótona y casi maquinalmente, los versos atribuidos a Francesca. Para complementar el cuadro y desfamiliarizar aún más la imagen, se acude a la superimpresión de la palabra *LOVE* (“amor”) en letras mayúsculas de imprenta. Este primer plano se desliza al ya aludido encuadre del cuerpo desnudo de figura entera,

para pasar luego a un sobreencuadre de mujer desnuda replicado en tres fotografías simultáneas, una junto a la otra, a la manera de Andy Warhol.

Al llegar la recitación al pasaje que se refiere a la sonrisa y luego al beso, la pantalla nos devuelve un primerísimo primer plano de la boca de Francesca, que transita del color al blanco y negro y del blanco y negro nuevamente al color y que a la vez gira en la pantalla, como si con ello se quisiera sugerir la turbación y el vértigo de aquella mujer en el momento de ceder a su pasión culpable.

De manera original, pero imprimiendo también una cierta frialdad distante, un trazado de electroencefalograma acompaña desde la banda visual los versos en los que Dante relata que –tras oír la historia de Paolo y Francesca- cayó desmayado.

Ya cerrando este abordaje, me gustaría destacar algunos segmentos del Canto VII, correspondientes al Cuarto Círculo, allí donde el dinero ocupa un lugar central, sea por avaricia o por derroche o abuso.

Siguiendo de cerca el hipotexto de Dante, también en el film se presenta a Pluto como alegoría de la avaricia, y resulta magnífico el tratamiento que de él se hace. Abre la secuencia un juego de fotogramas que o bien se sobreimprimen, o bien alternan entre sí y se entremezclan unos con otros como en un *dissolve*. Se trata de la imagen de un ave rapaz que abre las alas, un primer plano de un rostro humano de rasgos monstruosos y poco definidos, y una enorme pila de brillantes monedas. Deliberadamente se persigue en esta escena la deshumanización del rostro mediante la disolución y deformación que se opera con sobreimpresiones, planos vacíos e imágenes obtenidas por computadora. De esta manera, la figura monstruosa de Pluto se convierte en metáfora de todos aquellos que, en vida, hicieron del dinero su afán y su tesoro.

Un fragmento de película en blanco y negro que tiene como protagonistas a buscadores de oro se inserta en este punto, como intertextualidad que ilustra y actualiza el relato, además de desfamiliarizarlo una vez más.¹⁴

Por último, tampoco se descuida la recreación de la mítica y cenagosa Laguna Estigia, en la que se entrelazan y chocan groseramente los cuerpos semi-sumergidos y cubiertos de lodo de los condenados.

Un párrafo aparte merece la dimensión acústica elegida para estas escenas visuales. Si se exceptúa la recitación de los versos de Dante, siempre con impecable dicción por parte de los actores, el resto de las voces humanas resulta claramente audible para el espectador, aunque indescifrable en su contenido. Por otra parte, el rostro metamorfoseado de Pluto solo emite graznidos oscuros, con un tinte grotesco. Nuevamente, por medio de tales estrategias discursivas, se ponen en evidencia las consecuencias deshumanizantes de la obsesión por el dinero.

Conclusión

Sin duda esta versión del “Infierno” de Tom Phillips y Peter Greenaway posee un carácter fragmentario, debido tanto a su condición de primer ciclo de una serie televisiva, como a la matriz estética de nuestro tiempo.

Sin embargo, nos hallamos ante un film original y cuidadosamente concebido, que no solo reinserta el texto de Dante en problemáticas actuales, sino que ayuda a percibir las tinieblas por las que atravesamos, para permitirnos acceder acaso -ya más conscientes-, a la luz.

¹⁴ La inserción de fragmentos de distintas películas constituye otra de las constantes de este film.

Referencias bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Trad., pról. y notas de Ángel J. Battistessa. 3ª ed. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2003.
- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998. (Paidós Comunicación; Cine, 85)
- BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BATTISTESSA, Ángel J. "Introducción, comentarios y notas." En: ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. 3ª ed. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2003.
- CASETTI, Francesco. *El film y su espectador*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1996. (Signo e imagen, 14)
- FARASSINO, Alberto, "Dante nel cinema moderno e contemporaneo". En: CASADIO, Gianfranco. (ed.) *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo, 1996, pp. 83-92.
- KEZICH, Tullio. *Federico Fellini: His Life and Work*. London: I.B. Tauris, 2007.
- RIPARI, Edoardo. *Storia cinematografica della letteratura italiana*. Roma: Carocci, 2015.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998. (Paidós Papeles de Comunicación; 14)