

Las declinaciones fílmicas del deseo

Hablar sobre *Call me by your name*, y, concretamente, sobre qué relación mantiene dicho filme con el concepto de deseo, plantea de entrada una doble posibilidad. Por un lado, podría considerarse la película de Luca Guadagnino como la excusa perfecta para explorar, en unas jornadas como las presentes, las particularidades que rodean al deseo homosexual. Por otro lado, resultaría el cierre de un informal trío de obras dirigidas por Guadagnino y que, significativamente, se agrupan bajo la etiqueta de 'Trilogía del Deseo'.

¿Qué camino tomar? El dilema se resuelve con mayor sencillez de la esperada: en realidad, *Call me by your name* no tiene como tema el deseo homosexual. En realidad, la película es la obra maestra de su director sobre la representación fílmica del deseo. Hago notar una aparente nimiedad que de nimia no tiene nada: por obra maestra no aludo a una valoración sobre la calidad estética (o peor aún, artística), sino, en una acepción más propia de los talleres de oficios, a la producción que demuestra el dominio del profesional de su medio. En otras palabras: *Call me by your name* es la manera en que Guadagnino redondea y consolida cómo muestra el deseo en imágenes y sonidos.

Es por ello que aproximarse a esta película implica, necesariamente, referirse a las otras dos integrantes de su trilogía del deseo. Básicamente, porque lo interesante de cómo declina fílmicamente el deseo Guadagnino en *Call me by your name* estriba, y ahí va la modesta hipótesis de esta pequeña charla, en considerarla la afirmación final de una apuesta audiovisual tras dos tanteos previos.

En *Io sono l'amore*, que desde ya denominaré *Yo soy el amor* por mi nulo conocimiento del italiano, Guadagnino comienza a templar su visión cinematográfica del deseo. Un pequeño apunte argumental: en el seno de una acaudalada familia italiana, la madre, Emma (que es de origen ruso) ve cómo el deseo por Antonio, un cocinero amigo de

uno de sus hijos, perturba inexorablemente su plácida existencia. Primera clave, aparecida ya en la breve sinopsis: Guadagnino no está interesado en el deseo aceptado, aceptable, normativo incluso. El deseo que enlaza a Emma y Antonio es un misil a la línea de flotación de un buque social e imaginario tan pesado y potente como la familia (una familia que, por otra parte, es propietaria de un importante negocio industrial... El capitalismo familiar en entredicho).

Pero vayamos al meollo textual del asunto: ¿cómo empieza Guadagnino a poner en forma fílmica el deseo? Dos elementos destacan. En primer lugar, lo que, tomando como inspiración el concepto de “operador mítico” de Levi-Strauss, podríamos denominar como “operadores sensoriales”. En segundo lugar, la manera en la que el director ejecuta (casi milimétricamente) una planificación que tiene por objetivo nombrar el deseo hablando el lenguaje del cine. Desarrollemos un poco más estas dos cuestiones.



Por operador sensorial aludo a un objeto que materializa lo que, en un principio, no debe ser siquiera nombrado: el deseo prohibido. Con dos ejemplos se comprenderá mucho mejor lo que quiero decir: una tarta intermediará inicialmente entre Emma y Antonio, que basarán sus

tentativas primarias en preparar y degustar comida; por otro lado, Emma descubrirá el deseo homosexual de su hija gracias a un disco de música. Guadagnino se vale, por lo tanto del gusto y del oído para cristalizar lo vedado. Lo que la Ley impide, los Sentidos lo permiten. El gusto por esta clase de tropos visuales, a medio camino entre la metáfora y la sinécdoque, permanecerá como una de las decisiones estéticas del cineasta para hacer ver el deseo.

Si el operador sensorial es un hallazgo de primer nivel, la planificación no le va a la zaga. Para empezar, cuando el plano reúne las primeras veces a Emma y a Antonio, siempre lo hará con la presencia de un tercero que evita la intimidad (Edoardo, el hijo de Emma y amigo de Antonio, jugará ese papel de guardián de la norma). Cuando logran zafarse de ese tercer cuerpo, los planos que hacen convivir a Emma y Antonio se enfrentan a una nueva figura tutelar: la suegra de Emma, quien, a pesar de no aparecer en plano, condiciona absolutamente la relación de los deseantes a través de su voz (que se incorpora en off al plano) o de una inquisidora mirada desvelada por un contraplano casi impertinente. Cuando ya no haya personajes que compartan o tutelén sus planos juntos, la conclusión lógica es que terminen por encontrarse y consumir su deseo. Y sin embargo, no todo será tan sencillo.

Guadagnino guarda un par de sorpresas más. La primera, la persecución de Emma a un Antonio que no se sabe seguido, y que se construye a partir de planos que individualizan perfectamente ambos cuerpos, sin dejarles compartir el mismo cuadro.



Finalmente, cuando se encuentren y vayan a un espacio natural, ajeno, exclusivo, el primer beso llegará con la segunda sorpresa: un marcado desenfoque de la imagen. Porque, no hay

que olvidarlo, su deseo vulnera la Ley. Cuando, tras este primer encuentro, se vuelvan a reunir, los planos se mostrarán recelosos de juntarlos otra vez. No será hasta que los cuerpos se desnuden y se encuentren cuando la imagen cinematográfica legitimará ese deseo mostrándolo explícitamente y sin tapujos.

Si algo puede decirse, por lo tanto, de la declinación fílmica del deseo en *Yo soy el amor* es su profunda elegancia, fruto de su pertinencia formal y su densidad de significación. Esa sutileza, esa paciencia con la que Guadagnino construye su primer discurso cinematográfico sobre el deseo, encuentra una vehemente contestación en la siguiente integrante de la trilogía, *Cegados por el sol*.



En esta ocasión, la película se abre con cuerpos desnudos bajo el sol y relaciones sexuales. El deseo, por lo tanto, se materializa (y se consume) nada más comenzar el filme. Esta radical ruptura con la propuesta anterior continúa manifestándose con la inmediata reunión de los

cuatro cuerpos deseados y deseantes (hay que recordar la cuidada planificación de *Yo soy el amor*, en la que Guadagnino pospuso y condicionó largamente el encuentro en el mismo plano de los protagonistas del deseo).



Esos cuatro cuerpos se distribuyen en una doble pareja aparentemente distinguible: una pareja romántica, y un padre y su hija. La cosa se complica cuando se

conoce que el padre y la mujer mantuvieron una relación sentimental en el pasado. A través de una construcción mucho más explícita (y, en ocasiones, recurriendo burdamente a diálogos que dicen con palabras lo que las imágenes, perezosamente, no representan), se perfilan una serie de deseos encontrados que parece participar de esa estrategia de lo evidente y extremo. En este caso, nos encontramos con, nada más y nada menos, que un antiguo novio deseando a su antigua novia, una hija que parece desear el marido de la antigua novia de su padre, un marido que oscila entre los celos y el deseo por la hija, y, rizando el rizo, un padre al que las imágenes insinúan un deseo incestuoso por su hija.

Unas palabras sobre este último: es, evidentemente, un reclamo gratuito y morboso. ¿Por qué? Porque la estrategia discursiva de la película, de tan simple y explícita, deja claro que el deseo o bien se representa claramente, o bien se verbaliza. Cuando las imágenes no muestran, y las palabras niegan, la insinuación visual no puede nunca ser suficiente: sería ir en contra del planteamiento visceral del filme.

La declinación fílmica del deseo en *Cegados por el sol* es, por lo tanto, una variación radicalmente distinta de la ensayada en *Yo soy el amor*. ¿Guadagnino se muestra más afortunado en alguna de las dos? Bajo mi punto de vista, claramente en su primera tentativa. Y no se trata por un gusto personal del que habla por la sutileza frente a la explicitud. Más bien, la diferencia cualitativa estriba en un uso demasiado esquemático de ciertos elementos muy poco cinematográficos per se en el segundo caso. Me explico más detenidamente: mostrar cuerpos desnudos (en ocasiones manteniendo relaciones sexuales) y escribir frases de guion en las que se verbaliza el deseo son recursos que niegan la exploración (a nivel de expresión y a nivel de contenido) que toda película representa. En otras palabras: mostrar un cuerpo desnudo para significar el deseo es una construcción significativa tan directa, tan redundante, tan poco elaborada, que resta toda la tensión audiovisual que en *Yo soy el amor* suponía el gran valor formal y semántico.

Por todo ello, Guadagnino se muestra mucho más atinado en el registro de lo sutil que en el registro de lo explícito. Sin embargo, *Cegados por el sol* representa un problema para la escritura fílmica del deseo: si bien es un experimento fallido, lo es por su ejecución, no por su diseño, lo que quiere decir que hay una puerta abierta para la representación del deseo que abraza la radical evidencia frente a la sutil elusión. En el encuentro entre esas dos formas de pensar y mirar se halla el triunfo creativo que representa *Call me by your name*.

Que la película que cierra la trilogía del deseo de Guadagnino es la más redonda porque sintetiza a la perfección las dos declinaciones propuestas con anterioridad es algo que se manifiesta en multitud de pequeños y grandes detalles a lo largo de todo el filme. Sin ánimo de ser exhaustivos, aquí podemos recorrer algunos de los más significativos.

Para empezar, y nunca mejor dicho, los créditos de inicio. Los títulos de crédito se superponen a una serie de esculturas clásicas, una sucesión de estampas fijas que anclan una primera idea fuerza muy poderosa: la del ideal clásico de belleza. La belleza, una de las antesalas más propicias para el deseo. Ese va a ser el campo de juego de *Call me by your name*: sutil, pero no tanto como para ser críptico; aprehensible, pero no tanto como para resultar evidente. En resumidas cuentas, Guadagnino encuentra una tercera vía que logra establecer una matriz estética idónea: la inmediatez de los cuerpos junto a la ambigüedad de las interacciones.

Otra señal de esa interesante propuesta: en *Call me by your name* la exhibición intelectual de Oliver precede a su exhibición física. Allí donde *Cegados por el sol* abrasaba los planos con la explicitud de los cuerpos deseados y deseantes, en esta película el deseo no se limita a la dimensión física, sino a una atracción que vincule el cuerpo y la mente.

Pero estos detalles resultan bastante nimios si se comparan con los hallazgos de Guadagnino en su escritura fílmica. Dos secuencias destacan en este sentido. La primera de ellas es la de la cena al aire libre tras el partido de volley en el que los cuerpos semidesnudos se exhiben impúdicos (y en el que ha habido un primer y evidente contacto físico entre Elio y Oliver). En esa cena, Oliver se ausenta. Por ello, su silla, al lado del lugar que ocupa Elio, queda vacía. Ese vacío no lo será durante mucho tiempo: sin mover la cámara, sin corregir el plano, sin incluir nuevos cuerpos u objetos. Lo único que sucederá es que Elio ocupa ese vacío, en una unión vicaria que no hace sino anticipar lo que sucederá en el futuro. He aquí una de las claves de la estructura formal de *Call me by your name*: la reunión expresa de dos cuerpos deseados y deseantes, pero elidiendo la presencia de uno de sus cuerpos. Ocupando el espacio vacío de Oliver, Elio muestra plásticamente su deseo, a pesar de que no se verbalice, y de que el propio cuerpo deseado no se encuentre presente en ese momento.

Pero si hay una escena en la que aparece completamente destilada la propuesta formal de Guadagnino es en aquella en la que se revela el deseo entre Elio y Oliver. Recordemos: sucede en el pueblo, con el protagonismo visual ineludible de un monumento que ocupa un espacio circular. Allí se dará una construcción fílmica que

aborda frontalmente la dicotomía entre lo explícito y lo sobreentendido. En este caso, la tensión entre ambos conceptos viene dada por un contraste radical entre lo verbal y lo visual.



Lo verbal expresa zozobra, confusión, ambigüedad, elusión. No se llega a concretar el núcleo de lo que se habla, no se aborda la raíz del diálogo. Lo importante de la

conversación está sobrevolando o subyaciendo a las palabras que se dicen, nunca en la propia sustancia del verbo. Esta confusión se resuelve en lo visual: Elio y Oliver se separan siguiendo el círculo descrito por el monumento, pero andando en sentidos inversos, y al terminar sus caminos, se reencuentran. Todo ello en un mismo plano, en el que quedan incluidas las formas circulares y los dos cuerpos.

Por lo tanto, mientras lo verbal deja muy abierta la interpretación del espectador, lo visual abrocha perfectamente el significado, anclando a un sentido específico lo hablado entre Elio y Oliver.

Esta solución no solo resulta, a mi modo de ver, la declinación más atinada de las propuestas por Guadagnino, sino que la cuestión se torna mucho más trascendental cuando nos damos cuenta de un detalle crucial: esta manera de representar el deseo se encarna perfectamente con el propio lenguaje del cine, con la manera en que el cine habla, se expresa. Un juego de formas expresivas que forman parte del medio cinematográfico y que, en su convivencia tensa y fructífera, trasladan una miríada de significados que deben ser decodificados por los espectadores.

Por todo ello, *Call me by your name* puede ser leída sin caer en un exceso como una declinación plenamente fílmica del concepto de deseo. Es decir, que estamos ante una

película que funciona como modelo ejemplar de cómo el deseo toma cuerpo cinematográfico. Y resulta aún más interesante en tanto en cuanto supone el eslabón final (por el momento) de una cadena de tentativas con las que Guadagnino ha explorado los límites que le impone el cine para hablar el deseo.

En este sentido, cabe mencionar (aunque ni mucho menos resolver) un debate de más amplio calado. Se trata del hecho de que los cineastas tienen una forma muy obvia, pero muchas olvidada, de expresarse: mediante sus películas. Guadagnino no escribe tratados sobre el deseo, sino que realiza películas, y es a través de ellas que afina una manera cada vez más pertinente de alcanzar la representación adecuada.

En conclusión, se puede afirmar que *Call me by your name* incorpora a su propia materialidad lo inmediato y lo sugerido, lo explícito y lo tácito, gracias a una utilización coordinada y elegante de los recursos del lenguaje del cine. Y lo hace funcionando como punto de llegada (transitorio) de una praxis que demuestra que conceptos como el estilo o el tema son elementos mutables y sometidos al vaivén de las circunstancias (estéticas, económicas, sociales...) que rodean y configuran el trabajo de un cineasta.