

EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LE HORLA DE JEAN-DANIEL POLLET

Martine MARTIARENA

Le Horla de Jean-Daniel Pollet es un extraño evento cinematográfico. Ausente de los diccionarios de películas, a veces incluso de las filmografías de su realizador, no aparece siquiera en la completa *Saison cinématographique* que sin embargo tenía por principio presentar una ficha analítica de todas las películas estrenadas en sala cada año.

Parece en efecto que *Le Horla* jamás haya sido distribuida en los circuitos comerciales de difusión de películas, lo que de hecho le quita una parte de su propia “existencia”.

Sin embargo, las cualidades de esta película fueron inmediatamente reconocidas puesto que obtuvo el premio de corto metraje en el festival de Toulon en 1965, pero esas reseñas demasiado episódicas o confidenciales, en el marco de festivales y de retrospectivas de la obra de J.D. Pollet, han hecho que no exista análisis de esta película. Sin embargo debemos destacar la presentación que de ella ha hecho Claude Guiguet en el número de la revista *CinémAction* dedicada a las adaptaciones para la pantalla de la obra de Maupassant.

Esas particulares condiciones vienen a aumentar considerablemente el sentimiento de rareza que se desprende de ese film y alientan a los aficionados a Maupassant y al cine a lo que estamos intentando analizar.

Por supuesto es necesario elegir un punto preciso de análisis, y me ha parecido que el tratamiento del espacio y del tiempo en *Le Horla* de J.D. Pollet merecía ser tenido en cuenta.

Comparemos de entrada el marco espacio-temporal del relato de Maupassant y el de la película de Pollet.

Maupassant eligió un lugar muy concreto: una propiedad a orillas del Sena, muy cerca de Rouen. La transposición que opera Pollet situando la acción en una propiedad a orillas del mar no transforma fundamentalmente el texto puesto que permite conceder un lugar equivalente al tema del agua, tan querido a Maupassant. Más significativa resulta la desaparición de la proximidad a una gran ciudad. El personaje maupassantiano no estaba tan aislado geográficamente como el de Pollet y, en el relato, antes de estar bajo la total influencia del *Horla*, el narrador recurre con frecuencia a los servicios ofertados por la ciudad (la biblioteca por ejemplo). El personaje de la película sin

embargo se encuentra más aislado. Este aislamiento se ve reforzado por las elipsis narrativas que sustituyen a la descripción de los viajes al Monte Saint Michel y a Paris del relato. Desde luego el espectador sabe que el narrador ha abandonado su domicilio pero sin que nuevos lugares se dejen ver y sin que se sepa lo que ha vivido durante esos viajes. El confinamiento espacial es bastante frecuente en el cine y no es una particularidad del arte de J. D. Pollet.

Sin embargo el proceso ofrece en este caso varias ventajas. En primer lugar permite presentar un solo personaje, el narrador, lo que evita al espectador distraerse con otros temas que no sean la crisis que atraviesa el protagonista. Luego, los acontecimientos vividos por el narrador con motivo de su viaje a París, tales como las experiencias hipnóticas del Doctor Parent, eran demasiado características a finales del siglo XIX y se oponían a la transposición de la acción en la época moderna.

Transponer la acción al siglo XX no plantea demasiados problemas en la medida en que la experiencia vivida por el personaje está más allá de las contingencias o de los modos de pensamiento de una época concreta. Esta inscripción en la época contemporánea aparece incluso como natural puesto que ya existía en Maupassant. Utilizando los objetos, vestimenta u otros elementos de los años sesenta, familiares al espectador, Pollet establece una mayor proximidad con el personaje de la película.

Sobre este aspecto, el tratamiento que hace Pollet sobre el texto de Maupassant no tiene nada de sorprendente ni de inhabitual y permanece dentro de los métodos clásicos de la adaptación cinematográfica.

Por el contrario, es en el interior de la propia economía de la obra fílmica como J. D. Pollet trata de un modo original y desconcertante el problema del espacio y del tiempo.

A primera vista, todo parece sencillo. Los lugares son poco numerosos: la casa, reducida a una habitación y a un estudio de grabación comunicado por un corredor que lleva al jardín; el bosque y la orilla del mar. En cuanto al tiempo, parece desarrollarse linealmente según las reglas de un diario personal y el ritmo de su desarrollo parece dado por la voz en *off* que indica la sucesión de las fechas de los acontecimientos.

Y sin embargo, todos los espectadores de la película con la que nos hemos entrevistado declaran haber estado desorientados y no haber sabido reparar demasiado claramente en el espacio y menos aún en el tiempo.

Resulta que la sencillez no es más que aparente y constituye uno de los numerosos señuelos de la película.

De entrada es difícil obtener una representación mental clara de la habitación del narrador. Este amplio cuarto, de numerosos muebles y a menudo encimado de objetos diversos, nos es presentado de un modo fragmentado, por porciones, que un montaje vivo, audaz y a menudo al margen de las reglas habituales, no permite al espectador reunirlos en un todo coherente. El sutil juego de los planos sobre las dos ventanas de la habitación hunde igualmente al espectador en la confusión; tiene la sensación que lo que ve por la ventana cambia en el transcurso de la película y que los muebles no están situados en el mismo lugar. J. D. Pollet ha provocado en cierto modo que el espectador no comprenda con claridad más que al final de la película- en el momento en el que el personaje cierra con candado las salidas – que la habitación cuenta en realidad con dos ventanas. No es el espacio de la habitación lo que resulta aberrante sino la percepción que se tiene de ella.

El decorado es igualmente huidizo. En planos cortos, la imagen está a menudo saturada de objetos que son identificables inmediatamente y cuyo lugar o naturaleza cambian sin cesar. La mesilla de noche del personaje es un ejemplo impresionante: tanto está vacía, como cubierta de medicamentos, ve allí a veces un huevo pintado de amarillo y finalmente llena de lo anterior y de tazas de café. Éstas últimas, al igual que la cafetera, están además sujetas a numerosos desplazamientos que no obedecen a ninguna lógica, hasta el punto que se cree verlas sucesivamente sobre la mesilla y sobre la cómoda mientras no ha transcurrido prácticamente ningún intervalo de tiempo entre los dos planos que las presentan.

La desorientación del espectador se ve todavía mucho más acrecentada por el trabajo sobre los colores puesto que se ven muros tanto pintados en azul claro, como en azul oscuro o incluso violetas. Esos cambios de colores contribuyen a hacer del espacio de *Le Horla* un espacio móvil que escapa a la razón.

Y sin embargo la habitación del narrador es todavía el espacio menos paradójico del film pues no se ve afectada por aberraciones temporales desarrollándose la historia según una cronología lineal.

Ocurre algo completamente diferente en otros lugares: el bosque, el estudio de grabación, las orillas del mar y el propio mar, que escapan a la lógica narrativa y son fuente de desórdenes temporales.

El bosque en primer lugar. Aquí aun, en apariencia, nada más simple: Pollet adapta el paseo fechado el 2 de junio en el texto de Maupassant, elaborando unos planos de ese único paseo, pero que se encontrará cinco veces a lo largo de la película,

introduciendo de ese modo una ruptura en el desarrollo cronológico. Esos planos de fuerte carácter onírico no son nunca idénticos sino solamente muy próximos; el mismo momento ha sido filmado varias veces por Pollet y distribuido como un *leitmotiv* en una obra musical con diferentes apariciones en el film.

¿Por qué entonces conceder tal importancia a este simple paseo por el bosque? Me parece que es emblemático de la desorientación del personaje que se ve “girar sobre sus talones, muy rápido, como un trompo”, y que no sabe “por donde (él) había llegado”. (cito a Maupassant).

Pero la escena del bosque no es la única en turbar la lógica temporal del relato. El estudio de grabación donde trabaja el personaje y que debería pertenecer a la misma temporalidad que el dormitorio plantea igualmente numerosos problemas temporales.

En un sistema temporal lógico, el personaje debería grabar su diario íntimo poco después de haber vivido los hechos que relata, y se deberían tener algunos indicios visuales permitiendo establecer una continuidad entre las escenas vividas y el trabajo del diarista. Ahora bien, eso no es así. Salvo algunas excepciones, los momentos de la película que se desarrollan en el estudio parecen desvinculadas del conjunto del relato. El personaje viste de diferente modo y uno no sabe nunca en que momento procede a esas grabaciones.

Más desconcertante todavía resulta cuando el mismo momento parece mostrado varias veces. Cuando el relato narra los acontecimientos relacionados que se desarrollan en el mes de agosto, las imágenes del estudio nos presentan el personaje escuchando música, bailando, más o menos vestido del mismo modo y en un decorado estrictamente idéntico al que el espectador ha podido ver en un momento localizado en el mes de julio. Igualmente, un plano acompañando un relato datado a mediados de agosto es exactamente idéntico a otro fechada aparentemente el 12 de mayo. Esas repeticiones de planos dan la impresión de que el tiempo patina y refuerzan la independencia de escenas fílmicas en el estudio.

De ese modo se tiene el sentimiento de que *Le Horla* de J.D. Pollet, lejos de presentar una continuidad narrativa cronológica y lógica, está organizado alrededor de varios espacios-tiempos distintos los unos de los otros, y todos presentados desde lo progenérico. En primer lugar, la habitación, el corredor y el jardín que representan juntos un espacio-tiempo cronológico que se remite al relato de Maupassant; a continuación, el bosque, espacio-tiempo iterativo donde se da a ver la desorientación del personaje; luego el estudio de grabación, espacio-tiempo donde trabaja el diarista del

que en el fondo no se sabe si cuenta su vida y sus sentimientos, si inventa una historia imaginaria, o si reescribe *Le Horla* de Maupassant ochenta años más tarde; y finalmente el mar donde se encuentra la barca, espacio-tiempo más abiertamente paradójico del relato y que puede ser leído, como vamos a intentar demostrar, como siendo a la vez el del Horla y el de la instancia narrativa representada por la cinta magnética.

Se puede, en efecto clasificar los cuarenta y cinco planos de la película que presentan la barca amarilla en dos grupos: aproximadamente una treintena de ellas muestran la barca en plena mar, equipada con remos, con sólo el magnetófono a bordo, y una quincena de otras presentan la barca en el mar, o lo más frecuentemente presta a encallarse o incluso encallada sobre la playa, sin remos y sin magnetófono. Es la presencia o ausencia de remos lo que permite a menudo distinguir esos dos grupos ya que los planos son cortos.

La primera categoría de planos posee su sistema temporal propio puesto que se ve a bordo de la barca el magnetófono, fuente narrativa relativa al diario íntimo una vez acabado.

Es pues dado a ver al espectador la cinta magnética en funcionamiento, de un modo que se puede suponer cronológico desde el momento en que la caída del magnetófono pone en marcha el aparato, en una temporalidad indefinida pero posterior a los hechos.

¿Qué es esa barca y en que sistema temporal se sitúa?

El misterio planea sobre el origen y el sentido de la barca amarilla: solo su color, el amarillo, que poco a poco invade el mundo del personaje, permite asociarlo al Horla. En el texto de Maupassant, el narrador pensaba que el Horla había llegado a bordo de un tres mástiles brasileños que J. D. Pollet parece haber transformado en modesta barca amarilla. Esta barca está en varias ocasiones asociada al relato que vive el narrador puesto que la ve en el transcurso de sus paseos; parece pues pertenecer al espacio-tiempo del relato situado en la casa o en el jardín. Pero aquí toda lógica temporal está abolida por el montaje.

Se ve en primer lugar esa barca sin remos encallada en la playa en marea baja, luego se la vuelve a ver en el mar, seguida bastante de cerca de la ribera a punto de encallar, luego de nuevo encallada como en el primer plano (tal vez sea el mismo plano). A continuación la volveremos a ver regularmente encallada o a punto de encallar en otros lugares de la orilla.

Igual que en los planos del bosque, esos planos de la barca tienen un fuerte carácter onírico y no obedecen a una lógica racional, contribuyendo así a la desorientación del espectador.

Esas dos categorías de planos de la barca pertenecen de hecho a dos espacios-tiempos diferentes y Pollet añade a la confusión entremezclándolos, haciéndolos alternar en planos muy cortos, si bien el espectador no trata de distinguir los unos de los otros y es conducido a verlos como uno solo e incluso un *leitmotiv* de la película. Por otra parte, el final de la película hace confundirse a las dos categorías de planos puesto que el personaje, huyendo de su casa que acaba de hacer explotar, se va con su magnetófono a la playa donde se ve en primer lugar un plano de la barca encallada sin remos, seguido de otro mostrando el magnetófono en la barca y acabándose mediante un travelling atrasado que desvela la totalidad de la barca sin sus remos.

El último plano en el mar vacío de toda embarcación deja entender la aniquilación del personaje. En cuanto a nosotros, espectadores, nos encontramos totalmente desarmados, toda vez que J. D. Polles nos ha arrastrado en vertiginosas y sabias aberraciones espacio-temporales a las que no tenemos el poder de resistir puesto que no disponemos de la distancia necesaria para analizar lo que vemos. Sin identificar ciertamente al personaje, sentimos como él una forma de desorden, de confusión interior provocados no solamente por la historia sino por la cinematografía de Jean-Daniel Pollet.

Se necesita la audacia de un Pollet para plasmar la de un Maupassant. La apuesta es exitosa y las dos obras se iluminan la una a la otra. Grande es la lástima por el hecho de que *Le Horla* de J.D. Pollet sea tan desconocida.

