

EL PUENTE DE VARSOVIA: UN « TERRITORIO »
IMAGINARIO EN LA PELÍCULA EPÓNIMA
DE PEDRO PORTABELLA

RAOUL NGOUNA LENDIRA

Université Omar BONGO, Libreville, Gabon - CERILA

237

ABSTRACT

The term territory, which returns geophysics most often in the notion of space, takes, in the particular case of the film of Portabella, *Puente de Varsovia*, a meaning of imaginary space or fiction. Because, it is of presentation or mental building of an eponymous space: el «Puente de Varsovia» (the Bridge of Warsaw). Beyond its imaginary character, this bridge also represents a cryptic «territory» in the macrostructure of the film, given that it is between Barcelona, Berlin and the imaginary city of Warsaw.

RESUMÉ

Le terme territoire, qui renvoie le plus souvent à la notion d'espace géophysique, revêt, dans le cas particulier du film de Portabella, *Puente de Varsovia*, l'acception d'espace imaginaire ou de fiction. Car, il s'agit de la représentation ou de la construction mentale d'un espace éponyme : el "Puente de Varsovia" (le Pont de Varsovie). Au-delà de son caractère imaginaire, ce pont représente également un "territoire" énigmatique dans la macrostructure du film, étant donné qu'il se situe entre Barcelone, Berlin et la ville imaginaire de Varsovie.

El término territorio se define generalmente por su acepción geofísica. Es decir que nos remite sea a una superficie cualquiera, sea a una extensión de tierra perteneciente a una nación, una región, una provincia, etc. (diccionario *Vox Ilustrado De La Lengua Española*). Cabe añadir que lleva también un sentido zoológico cuando se trata de una zona regida por una res. Por otro lado, en los últimos años, a raíz de los cambios imputables a la sociología urbana, a esas acepciones anteriores se ha unido el sentido de un barrio, de un lugar o de un determinado espacio regido por una persona, una banda organizada o una jurisdicción.

Pero en cine, donde siempre se plantea la relación entre lo real y lo ficticio, cabe notar que es todo un desafío tratar de concebir un territorio con una existencia geofísica.

Sin embargo, cuando nos referimos a lugares, espacios, regiones o países intangibles, podemos encontrar en la diégesis o el mundo diegético la representación ficticia o imaginaria del territorio geofísico.

Por lo que, en el caso particular de la película de Portabella, *Puente de Varsovia*, pretendemos matizar que lo imaginario procede de la representación o construcción de un mundo diegético de referencia, en torno al mismo concepto de Puente de Varsovia, que engloba todos los espacios desjuntados, tanto si son figurados como si resultan simplemente evocados.

Para llevar a bien este tema, es necesario que indagemos en la metaestructuración del territorio de referencia, para convenir en que lo imaginario se construye por la representación triádica del mundo diegético (aquel territorio de referencia) del siguiente modo: un espacio material; un espacio dramático y un espacio imaginario.

EL ESPACIO MATERIAL

Se trata aquí de caracterizar la diégesis construida por la ficción.

Un argumento entre realidad y ficción

El argumento de *Puente de Varsovia*¹ fue inspirado de un suceso publicado en un periódico francés. Se trataba de un accidente que se produjo en la región francesa de Provenza-Alpes-Costa Azul, donde un hidroavión aspiró a un escafandrista en su cisterna y lo eyectó en un bosque en llamas. Así, no cabe duda alguna de que este argumento no tiene nada que ver con el Puente de Varsovia que, estricto sensu, nos remite por una parte a « una fábrica de cemento, madera, hierro, etc., que se construye sobre ríos, fosos, etc., para poder pasarlos »²; y por otra parte, alude al espacio urbano de la capital de Polonia.

Por lo contrario, si en la película hay una imagen que nos remite al Puente de Varsovia, cabe convenir en que no es bastante para resumir lo esencial del argumento que estriba en dos historias paralelas: la historia de las relaciones afectivas entre los tres principales protagonistas y la mostración del accidente de un hombre. Además, los tres protagonistas se dedican a oficios distintos: un músico; un novelista; una docente de biología. El novelista recibe un premio por su novela *El Puente de Varsovia*; el músico dirige una orquesta filarmónica en el Palacio de la música de Barcelona; a la docente le cuesta cada vez más impartir clases de biología en la universidad. Mientras tanto, mantiene una relación amorosa ambigua con el músico y el novelista. Los tres protagonistas se

¹ Vienen mencionados en cursiva *el Puente de Varsovia* como título de la película y título de una obra ficticia premiada, a sabiendas de que ambos son fragmentos del macroespacio que es la diégesis.

² Véase el diccionario Vox ilustrado de la lengua española, nueva edición, p.957

reúnen finalmente en un chalet en el delta del Ebro donde su relación sufre unos disturbios hasta interrumpirse brutalmente con la muerte accidental del músico.

A raíz de este argumento, conviene recordar que el director fue muy influenciado por las vanguardias artísticas de los inicios de los cincuenta; las que, al estilo de *Dau al set*, principiaron una expresión artística distinta de lo que se hacía en aquella época en España. De allí que en las obras de Portabella destacase su apego a una estética que se alimenta de las preocupaciones estéticas vigentes en la década de los 50-60.³

En cuanto a lo de la realidad dentro de la ficción, bien es cierto que nos referimos a los espacios figurados de la película, siendo la misma una ficción. A este respecto, se ata y se desata el drama en el delta del Ebro (espacio dramático) y Barcelona (espacio material), ambos anfitriones reconocibles de la acción. Por lo tanto, aunque se encuentran en la ficción, estos lugares localizables en Cataluña representan parte de un territorio real con determinada identidad ; ya que :

Lo real no es algo ontológicamente sólido y unívoco , sino una construcción de conciencia tanto individual como colectiva. La realidad se establece , por tanto , de acuerdo con determinaciones espaciales , temporales y , en definitiva , culturales.⁴

Así, por ser reales y perceptibles, los espacios materiales y dramáticos (ya lo veremos a continuación) ligados al *Puente de Varsovia* (sea como película, sea como argumento de libro), permanecen localizables y de por sí no son equívocos.

Sin embargo, es sorprendente que la única imagen del llamado Puente de Varsovia sólo se encuentre en una proyección a finales de la película, cuando el músico enseña a sus amigos el objeto de su obsesión , de su preocupación: el Puente al que quiso acercar pero en vano. Eso nos lleva a decir que la simbología del « espacio-territorio » Puente de Varsovia trasciende cualquier determinismo unívoco de la diégesis. Por tanto, no se debe circunscribirlo únicamente a la mera realidad de una fábrica , tampoco de un determinado lugar figurado. El Puente de Varsovia es algo parecido a una metaestructuración de espacios o de lugares desjuntados, tanto físicos como imaginarios que, por lo que se refiere al espacio material , se localizan en Barcelona.

Barcelona dentro del espacio material

Si nos fijamos en la mostración⁵ de la película *Puente de Varsovia* , y de acuerdo con lo que mencionamos arriba, notamos que el Puente de Varsovia es un concepto simbólico

³ Por lo que *Puente de Varsovia* , acata las normas de la fallecida Escuela de Barcelona , una vanguardia cinematográfica catalana a la que formó parte el director , que buscaba otra manera de hacer cine.

⁴ Pilar Nieva De La Paz, « Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la Transición política (1975-1982) », en *Réel, Virtuel et Vérité, Culture Hispanique, Hispanística XX*, 19, 2002, p.419-431.

⁵ Tratándose de cine , usamos la palabra *mostración* (de *monstration* en francés) de una manera opuesta a la *narración* que se apropia mejor a la literatura. Para más información , véase Marie- Thérèse Journot, *Le vocabulaire du*

por referirse tanto a un lugar o un territorio doblemente fuera de lo figurado como a determinados lugares figurados dentro de la película.

En cuanto a lo figurado, el *Puente de Varsovia* de referencia es una película cuya mostración coloca la acción en Barcelona. Se trata de la visión panorámica de la arquitectura de Barcelona, desde los antiguos edificios hasta los recientísimos. En este panorama, se destacan: las iglesias de estilo gótico; el edificio Trade del arquitecto Correa (que refleja el tráfico de la Diagonal de Barcelona); la sede del Parlamento de Cataluña o el magnífico pabellón Mies Van Der Rohe.

240

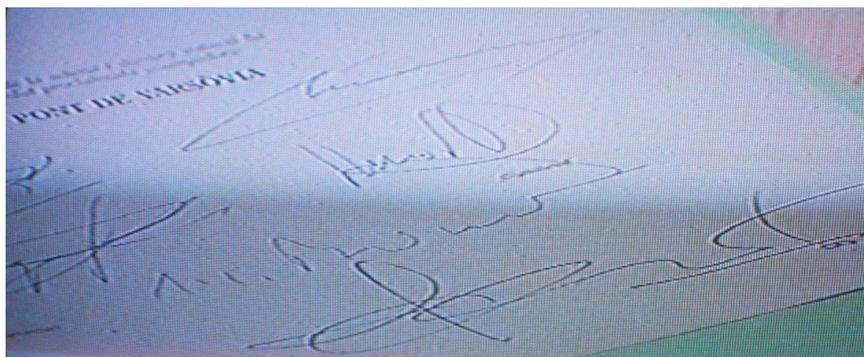
Encima, en el mismo espacio barcelonés, vamos notando que se enrollan dos de los tres principales protagonistas: el novelista y la docente. Además, unos jurados le otorgan al novelista el premio de literatura. Mientras tanto, topamos con el músico, algo solitario, paseándose por la ciudad hasta detenerse ante un concierto de música clásica al aire libre.

Al fin y al cabo, si al espacio material tuviéramos que achacar alguna funcionalidad, diríamos que en este espacio material figurado es donde se encadena el proceso cognoscitivo del espectador. Funcionando como un prólogo (es una prolepsis), el espacio material nos señala los sentimientos que, a continuación, guiarán la relación triangular entre los protagonistas: amor (carnal), soberbia y soledad.

Tras evocar las características del primer espacio, pasemos ahora al segundo espacio de nuestro campo de trabajo: el espacio dramático.

EL ESPACIO DRAMÁTICO

El segundo espacio figurado del *Puente de Varsovia* nos remite a otro mundo diegético constituido por las trescientas páginas de un libro premiado. En ese caso, tenemos un subespacio englobado por el mundo diegético de referencia. En ese subespacio es donde se concentra lo esencial de la mostración.



EL JURADO ACABA DE FIRMAR LA DECISIÓN DE PREMIAR LA NOVELA *PUENTE DE VARSOVIA* EN LA PELÍCULA *PUENTE DE VARSOVIA*.

cinéma, Paris, A. Colin, 2008, p.76.

Volvamos a la mostración de aquellas páginas del libro para notar que se dedican mayoritariamente a la historia de las complejas relaciones afectivas entre un músico, un escritor (el galardonado) y una profesora de biología. En efecto tras veintitrés minutos de prólogo, surgen de repente los títulos de crédito en los cuales aparece el título *Pont de Varsovia* en catalán, o sea *Puente de Varsovia* en Castellano. Luego se encadena un larguísimo vuelo en picado. Éste nos lleva a recorrer el litoral catalán y el delta del Ebro, a ras de tierra, hasta desembocar en un bosque en llamas donde, en plano de conjunto, descubrimos el cadáver de un hombre. Con el racor de voz que sigue, regresamos a Barcelona (lugar dramático) donde empieza la autopsia que acaba por elucidar las causas de la muerte. Así, notamos que además de la historia triangular que se desarrolla en el delta del Ebro, la muerte irrumpe casi con efracción en el espacio dramático y coloca el territorio de la dramatización entre Barcelona y el delta del Ebro, por el momento.

Si convenimos en que la secuencia de la autopsia es una prolepsis, se ha de deducir que, en ese momento de la mostración, nada hace presagiar todavía el desenlace de la relación triangular que mantienen los tres intelectuales. Porque se yuxtaponen distintos acontecimientos colocados sea en paralelo, sea de modo analítico. Incluso, el recurso a un doble efecto de montaje paralelo y analítico a la vez⁶ dificulta la percepción del espectador aún cuando participa de la fragmentación del espacio dramático en espacios desjuntados.

Entre los numerosos espacios desjuntados del espacio dramático, se destacan: el espacio laboral y de la intimidad conyugal del músico (su oficio, su hogar y su vivir que llevan ocho secuencias autónomas); el espacio profesional de la docente de biología (la universidad con tres secuencias cronológicas); el espacio relacional (la relación triangular que lleva once secuencias cronológicas). Este último espacio abarca dos subespacios: el espacio de la discrepancia (el chalet con tres secuencias cronológicas) y el espacio del accidente (en el Ebro, una secuencia).

Conviene, por otra parte, mencionar que la muerte ocupa determinados espacios entre los fragmentos del espacio dramático. Como ya lo vimos arriba, el bosque en llamas, el lugar del descubrimiento del cadáver de un hombre, nos relaciona con Barcelona, el lugar de la autopsia. A continuación, tenemos los recuerdos dolorosos de una chica que, en una habitación, descubre el cadáver de una mujer. A lo mejor es su madre. Al estilo de la primera, esta última defunción nos remite a otro espacio urbano, la estación *Gesundbrunn* del metro de Berlín, donde se dirige huyendo la chica asustada. En aquel metro (otro subespacio autónomo) sufrirá un susto de muerte cuando unos marginados (protagonizados por la Fura del Bau) se echen a destruir el coche entero. Para

⁶ Las definiciones y función de los distintos montajes proceden de la obra de Charles Rambaud, *Regardez voir!, Pour apprendre à lire un film*, Bouère, Dominique Martin Morin, 1998, p.81.

concluir el análisis de ese espacio, es hora de unir a Barcelona y al delta del Ebro otro lugar que constituye el espacio dramático del *Puente de Varsovia*: la ciudad de Berlín. Por lo que, en definitiva, se localiza el espacio dramático entre Barcelona, el litoral catalán, el delta del Ebro y Berlín.

Así tras circunscribir los dos primeros principales espacios de la diégesis (*Puente de Varsovia*), ahora cabe aludir, en el siguiente apartado, al último espacio que explicita la simbología de aquel « territorio ». En el caso presente, trataremos de subrayar lo imaginario que procede de la subjetividad del director.

EL ESPACIO IMAGINARIO

De la metaestructura triádica⁷ del mundo diegético se desprende una organización espacial también triádica: un espacio material figurado (la ciudad de Barcelona); un espacio dramático (donde se escenifica el argumento) y el espacio no figurado (que denominamos espacio imaginario), que vamos a analizar ahora. Se trata en ese caso de un subespacio connotado por la simbología del Puente de Varsovia. Por eso, resulta más vinculado a los recuerdos algo oníricos del músico que a lo figurado en la pantalla.

En aquel espacio evocado (o sea no figurado), la voz enunciativa fuera de campo del músico es una instancia de mostración implícita (igual que el propio músico). Pero existe un detalle importante que conviene subrayar para mejor comprensión de la caracterización de ese espacio imaginario. El hecho es que la voz del músico, por muy fuera de campo que sea, y su protagonismo proporcionan indicios que sirven para que nos enteremos del punto de vista perceptivo que se adopta en el argumento. Ahora bien, al estilo de los demás protagonistas que apellidamos por su oficio, el músico no tiene identidad psicológica, mientras que la mayoría de los espacios de la diégesis permanecen identificables. De hecho, se puede deducir que los lugares contextualizados en *El Puente de Varsovia* son los que más importancia llevan en el argumento. Por consiguiente, como caracterización de los lugares de la diégesis, el concepto Puente de Varsovia tiene unas funciones simbólicas que se merece estudiar a continuación.

LA FUNCIÓN METAFICTICIA DEL PUENTE

La primera función simbólica del Puente de Varsovia es la de generar un espacio diegético metaficticio, o sea un espacio difícil de aprehender por ser abstracto. En efecto, la película *Puente de Varsovia* lleva en sí un libro de trescientas páginas, intitulado *Puente de Varsovia* donde se refiere a un llamado Puente de Varsovia lejano y no figu-

⁷ El Puente de Varsovia-película ; el Puente de Varsovia-libro ; el Puente de Varsovia-obra arquitectural imaginaria.

rado. Esta perspectiva de obra dentro de obra, e incluso con los mismos protagonistas, es abstracta e intangible. Esta estructuración espacial abstracta pone de realce el toque estético personal del director: el recurso a la puesta en abismo. Se trata de una figura estética que corresponde a una característica de metaficción llamada autoreferencia.⁸

El segundo fragmento del espacio diegético metaficticio radica en el concepto enigmático de Constantinopla. Aquí se trata también de un caso de autoreferencia, dado que los protagonistas del espacio diegético de referencia (la película *Puente de Varsovia*) se refieren a un libro intitulado *Constantinopla*, distinto del que fue premiado, *Puente de Varsovia*. Lo menciona por primera vez un jurado-lambda, cuando dice que ha leído un libro en que « el hoy y el ayer se confunden » y la ciudad de Constantinopla es el eje del argumento. De repente, otro jurado-beta le lleva la contraria diciendo que « la Constantinopla de la que hablas con tanto fervor no es una ciudad sino el nombre de un caballo de carreras ».

Si nos fijamos en ambos discursos, la verdad es que nos dejan perplejos. Y bien es cierto que, sea cual sea el sentido achacado a la denominada Constantinopla, nada permite al espectador aprehender este concepto. Así, a pesar de las aclaraciones del jurado-beta, el concepto Constantinopla permanece borroso y abstracto.

Se halla la última fragmentación espacial metaficticia en la connotación del Puente. Pues, además de ser el vínculo entre lo figurado y lo no figurado en la diégesis, el puente sirve de lazo entre la vida y la muerte. Porque, según comenta el novelista, el músico que vive « ensimismado en [sus] recuerdos », utiliza su « pasado de Puente de Varsovia de mierda para alimentar su narcisismo ». Y poco después, su vida ha ido al traste en un bosque en llamas. Por el mismísimo Puente de Varsovia, se fue en el más allá la vida de una mujer en el más absoluto anonimato. Pero, a lo mejor, aquellos últimos viajes representan una salvación para los protagonistas que abandonan el mundo físico y sus dolencias para entrar en el espacio de la felicidad. Pues, de acuerdo con la fe judeocristiana, la vida no se acaba en la tierra porque nos espera otro mundo sobrenatural en el más allá. Para corroborar lo dicho acerca de la simbología del Puente, nos apoyamos en Luc Benoist afirma que :

Le pont joint deux espaces et facilite le passage d'un monde sensible au monde surnaturel. [...] Le passage sur un pont symbolise aussi les épreuves de l'initiation libératrice [...] tel que décrit en Islam le pont Sirat qui permet l'accès au paradis.⁹

Lo que también conviene notar, por fin, es que el concepto Puente de Varsovia tiene otra función dramática relevante en la construcción de unos espacios desjuntados de la

⁸ Concepto desarrollado por Ana María Dotras en *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, p.22. Según lo define, se produce una autoreferencia cuando una obra puede referirse principalmente a sí misma. Pero puede también referirse a otras obras.

⁹ Luc Benoist, *Signes, Symboles et Mythes*, Que Sais-je, Paris, PUF, 1998, p.58.

diégesis. Se trata, en efecto, de su carácter enigmático cuya manifestación se nota en la función onírica del Puente.

LA FUNCIÓN ONÍRICA DEL PUENTE

A raíz de lo mencionado arriba, bien es cierto que en la película de Portabella no existe un lugar equis que lleva ese nombre. Todo lo relacionado con el Puente de Varsovia es más evocado que figurado. Esa evocación nos remite a unos espacios oníricos, como si los protagonistas soñasen con otros mundos. La prueba es que el Puente de Varsovia es algo deseado pero difícil de alcanzar. Así que el protagonista-músico lo guarda como un secreto de corazón. Es un lugar secreto lleno de recuerdos cada vez más difíciles de compartir. El siguiente monólogo del músico lo ilustra muy bien:

El paso del tiempo va modificando mi capacidad de evocación. Introduce un nuevo sistema de selección de recuerdos. Poco a poco se desdibujan los que podría compartir con otras personas y se me imponen los que no puedo compartir con nadie. (...) Son una especie de fotos fijas que suelen surgir en ciertos momentos de emoción difusa. Cogía el ferrocarril urbano y pasaba por el Puente de Varsovia. Desde la estación, veía un paisaje de vías de tren, vagones detenidos en vías muertas, (...). Al fondo de aquel espacio, un puente, el Puente de Varsovia, gris sobre un cielo idéntico. Durante años, aquel panorama me producía una sacudida emocional y siempre me propuse acercarme un día hasta el puente para cruzarlo de uno al otro extremo. Nunca lo hice.

Cabe notar que la voz enunciativa del músico, en este monólogo fuera de campo, permite que se alimente mejor el punto de vista cognoscitivo o sea perceptivo del espectador. Pero, mientras tanto, se nota, en el transcurso del discurso, que los demás protagonistas (el novelista y la docente) de la película nada pueden percibir. Porque se trata de recuerdos, de deseos hasta sueños íntimos y no expresados del músico. Esta forma de doble polarización¹⁰ participa de la funcionalidad de lo verbal dentro de un mundo diegético. A este respecto, Gardies afirma que: « L'iconique se charge de la structuration et la construction de l'espace. Le verbal aurait plutôt pour tâche de le signifier et de créer une double scène propre au cinéma parlant¹¹ ». Esa doble polarización se caracteriza también por la presencia de dos aspectos del punto de vista perceptivo: la auricularización (la voz enunciativa del músico) y la ocularización (la escenificación).¹² Del uso de ambos puntos de vista estéticos deducimos que lo verbal, que alude esencialmente a los recuerdos en la diégesis, lleva más función mostrativa

¹⁰ Se trata de una polarización-personaje cuando seguimos el punto de vista del protagonista y una polarización del espectador cuando somos los únicos quienes lo comprenden todo sobre el mundo diegético. Cf. A. Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, M. Klincksieck, 1993, p.202.

¹¹ *Ibid.*, p.55.

¹² J. Terrasa explicita bien esos aspectos del punto de vista en el apartado « Instancias narrativas y puntos de vista » dentro de su obra, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Nathan, 2004, p.236-237.

que lo icónico. Por eso es por lo que la representación de aquellos recuerdos oníricos rige el argumento.

Por otra parte, este monólogo matiza el carácter casi obsesivo de la relación que el músico mantiene con el puente de Varsovia y su entorno. Algo que le empuja o le habita, hasta producir en él sensaciones peculiares tales como emociones sacudidas. Aquí el Puente es personificado. Por lo tanto, el casi gran afecto del músico por el Puente se puede leer como si fuese una relación amorosa, pero que permanece platónica por residir únicamente en la mente y los sueños del protagonista. Eso se nota bien cuando su voz emocionada evoca, fuera de campo, sus recuerdos-sueños con el Puente durante dos minutos, mientras que en el campo, en un plano de conjunto, se dibujan dos personas desnudas (el propio músico paradójicamente, y la docente), muy enrolladas en sábanas suaves. Hacen el amor lánguidamente. Así, sin lugar a dudas, se puede relacionar ese gozo sexual con la sacudida emocional que le proporciona el Puente. Se trata de una implícita comparación entre la lánguida cópula de la pareja y la relación algo carnal del músico con su Puente de Varsovia. Esta comparación, por no ser concreta, se inscribe en lo onírico. De allí que se siguiese alimentando lo imaginario.

A modo de conclusión, digamos que del examen de la tripartición del espacio diegético de la película, se deduce que Puente de Varsovia es un metaterritorio doblemente imaginario. Por una parte, nos remite a una fábrica, fuera de campo, que nada tiene que ver con la capital de Polonia. Por otra, engloba numerosos lugares, figurados o no, en una metaestructura difícil de aprehender. De hecho, la representación ficticia del territorio enunciado no es nada más que equívoca, más bien imaginaria.

Además, conviene notar que el concepto Puente de Varsovia que acuñó el argumento de la película epónima, fue creado en la mente del director Portabella. Y como cualquier producto de construcción mental, habrá que flirtear el Puente de Varsovia con los límites de la realidad, siendo obra del sueño, del deseo o del capricho estético del creador. Y como lo pensaba el filósofo galo Proust, el deseo y cualquier sentimiento parecido discrepan siempre con la realidad porque se alimentan de lo imaginario. Es decir que en cine, siempre y cuando el director pueda dar riendas sueltas a la subjetividad, lo imaginario seguirá colocándose cada vez mejor en los argumentos.

BIBLIOGRAFÍA

Diccionario

GRAWITZ, Madeleine, *Lexique des Sciences Sociales*, Paris, Dalloz, 2004, 422p.
VOX *Ilustrado De La Lengua Española*, nueva edición, 1292 p

Obras

BENOIST, Luc, *Signes, Symboles et Mythes*, Que Sais-je, Paris, PUF, 1998, 128p.
DOTRAS, Ana María, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.
GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, M. Klincksieck, 1993, 224p.
JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, 128p.
RAMBAUD, Charles, *Regardez voir! Pour apprendre à lire un film*, Bouère, Dominique Martin Morin, 1998, 176p.
TERRASA Jacques, *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Nathan, 2004, 256p.

Artículo

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, "Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la Transición política (1975-1982)", en *Réel, Virtuel et Vérité, Culture Hispanique, Hispanística XX*, 19, 2002, p.419-431.