

Comunicación

Elsa; de la Pluma al Celuloide. Una Mirada Reflexiva sobre la Transposición de la Novela de Arthur Schnitzler, *La Señorita Elsa*, y *El Ángel Desnudo* de Carlos Hugo Christensen

Orfano, María Belén

mariabelenorfano.124a@fadu.uba.ar

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Diseño de Imagen y Sonido. Ex Cátedra Babino / Proyecto de investigación Avanzado "Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global (Parte III)" PIA HYC 24-002. Buenos Aires, Argentina.

Palabras clave

Transposición, Cine, Literatura, *La señorita Elsa*, *El ángel desnudo*.

Resumen

En *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Wolf (2001) se acuña el término de transposición para definir el traspaso de una obra a otro soporte que no es su original. "Es como olvidar recordando" (p. 77). Es la posibilidad de tomar una creación para aislarla, desarmarla y volverla a armar, pero de otra manera. Esto inaugura la inevitable dificultad que puede existir a la hora de hacer ese trasplante, además del dilema que puede ocasionar reflexionar sobre lo que importa en una obra. ¿Es únicamente su argumento? ¿O hay algo en las formas que también debe considerarse? Estas son algunas de las de las interrogantes que intenta de responder Wolf y que en este caso nos sirven como punto de partida para pensar dos obras que se relacionan

por su génesis pero que tienen resultados muy distintos: *Fräulen Else* de Arthur Schnitzler y *El ángel desnudo* de Carlos Hugo Christensen.

El aire es como champaña

Arthur Schnitzler es uno de los dramaturgos más célebres de Austria. En un primer momento estudió medicina para seguir el legado de su padre. Sin embargo, fue muy breve el tiempo que ejerció esa profesión debido a su indubitable inclinación hacia la escritura. Entre sus obras más célebres podremos encontrar *La Ronda*, una obra de teatro que fue duramente censurada en Alemania, hasta la prohibición de su representación teatral (Alonso, 2001:67). Fue demasiado escandalosa para el momento, pero llega como un gran clásico a nuestros días. Su obra comprende obras de teatro, novelas y *nouvelles*.

Fräulen Else, publicada en 1924, entra dentro de este último género literario. Y nos permite en pocas páginas atestiguar el sufrimiento de una joven cuyas imposiciones familiares la embeben en un devenir de circunstancias que no pueden terminar de otra manera que de forma trágica.

En la obra nos presentan a Elsa, una joven de entre diecinueve y veinte años, que se encuentra vacacionando con su tía y su primo en *San Martino di Castrozza*, una pequeña localidad turística de Italia. Los días corren entre partidos de tenis, paseos por el hotel y charlas intrascendentes; hasta que Elsa recibe una carta de su madre. En ella se le confiesa que su padre se ha endeudado gravemente, y que debe reponer ese dinero de inmediato o podría ser encarcelado. Si bien es un momento de mucha angustia para Elsa, no es algo sorprendente. Ya que como se menciona en el relato, no es la primera vez que su padre se ve en un embrollo de este estilo; sino que ya ha puesto en juego los bienes de la familia, solo que en este caso ha excedido el límite utilizando dinero “pupilar” que serviría para solventar los gastos educativos de sus hijos. En la carta, su madre, con quien Elsa es bastante cruel señalando su torpeza y falta de gracia en la escritura, le pide que hable con el señor Dorsay, un viejo amigo de su padre, quien también resulta ser increíblemente rico, para pedirle prestado treinta mil florines y poder saldar la deuda. Todo esto debe resolverse pronto, ya que, si no se envía el dinero al doctor Fiala en tres días, a su padre le espera lo peor.

Si bien duda de hacerlo, ya que entiende que los problemas monetarios de su padre no van a desaparecer para siempre, accede a hablar con el señor Dorsay. Ya había tenido alguna interacción con Elsa en la obra, pero fueron charlas menores que no se pueden comparar con la importancia de esta. Elsa

se encuentra lista para enfrentarlo, espera para tener un momento de privacidad con él y le pide el dinero. Es en este momento que se desencadena el conflicto real e interno que va a tener la protagonista, porque el señor Dorsay, quien es un famoso comprador y vendedor de arte, le pone una condición: “Sin embargo, por esta vez quiero ser modesto, como usted. Y por esta vez no quiero otra cosa, Elsa, que... verla.” (Schnitzler, 2019:34). Solo entregará el dinero si puede verla completamente desnuda, contemplar toda su belleza. Frente al inesperado pedido, Elsa se retira sin dar respuesta alguna.

El primer pensamiento que cruza la mente de Elsa es no hacerlo, ya que entiende que es un problema de su padre y que debería resolverlo él. Sin embargo, después de muchas idas y vueltas, se decide a hacerlo. Pero hay un nuevo problema en puerta, llega un telegrama expreso de su madre (lo que denotaba la urgencia del mensaje), la suma ya no son treinta mil florines, sino cincuenta mil. En la mente de Elsa, eso no es un problema. ¿Cuál sería la diferencia para Dorsay unos miles más? Simplemente, es otra mancha para el tigre. Pero sí teme que la condición del trato pueda variar. Por lo que decide dejar una carta en la habitación de Dorsay para que, luego de que ella cumpla con lo pactado, él encuentre la carta y se vea obligado a mandar esa suma de dinero.

Para este momento, los pensamientos de Elsa se tornan cada vez más oscuros; la presencia de veronal¹ en su cajón se convierte en una tentación para lograr salir de este embrollo. Pero se prepara para el momento que lo definirá todo:

Es necesario que con el abrigo puesto no se note nada. Sólo los pies, los pies... Me pondré los zapatos negros de charol; así creerán que son medias de color natural. Y atravesaré el *hall*, y a nadie se le podrá ocurrir que debajo del abrigo no hay nada que no sea yo, yo misma. Y luego, todavía estaré a tiempo para volver a subir... (Schnitzler, 2019:54)

Lejos de ser un acto íntimo o discreto, Elsa busca al señor Dorsay por todo el hotel para poder cumplir con su palabra. En un primer momento no lo encuentra a él, pero sí a su tía, quien nota que hay algo extraño en ella a partir de la ausencia de sus medias (nótese la frivolidad de los elementos que dan importancia los personajes). Haciendo caso omiso, Elsa sigue en la búsqueda hasta que oye una melodía que proviene del salón de música y la atrapa: *Carnaval* de Robert Schumann. Embebida en la melodía en un hotel donde la noche es como champagne, Elsa ve al Señor Dorsay. Sin dudarlo, abre su abrigo exhibiéndose completamente, y se desmaya. Por supuesto que, al

¹ El veronal es un derivado del ácido barbitúrico, que se utilizaba como tranquilizante y somnífero. Ingerido en grandes cantidades es peligroso pudiendo causar la muerte.

hacerlo frente a la mirada de todos, se genera una gran conmoción; su tía y su primo, Paul, atinan a cubrirla para llevarla a su habitación. Sin embargo, a la señora parece importarle mucho más la condena social que el estado de salud real de la joven.

Ya en la cama, aunque inconsciente, Elsa puede escuchar todo lo que dicen a su alrededor. Paul y su compañera Cissy, quienes están encargados de cuidarla en su reposo, despiertan en ella una gran incomodidad. Elsa tiene un amor platónico por su primo, por lo que su relación con Cissy es bastante apática, ya que entiende que ella es el interés amoroso de su primo. En este momento, Cissy intenta besar a Paul, acrecentando los celos de la joven y desentendiéndose que se encuentra inconsciente en esa misma habitación. La acción se ve interrumpida porque tocan la puerta. Aparece el señor Dorsay muy preocupado por el estado de salud de la paciente. Elsa aprovecha ese momento de distracción y toma los paquetes de veronal que tenía en su mesa de luz y los ingiere, cometiendo suicidio.

¡Están llamando, de tan lejos! ¿Qué quieren ustedes? No me despierten. Yo estoy durmiendo tan bien... Mañana. Mañana por la mañana. Ahora estoy soñando y volando. Estoy volando... volando... volando duermo y sueño... y vuelo... no despertar... mañana por la mañana...

«¡El...»

Estoy volando... soñando... durmiendo... estoy soñ... soñan... volan... (Schnitzler, 2019:67)

Un aspecto fundamental de la obra es que se narra como un monólogo interior. Por lo que todo lo que percibimos u oímos es a partir de Elsa. Leemos lo que piensa, solo nos vemos atados a los acontecimientos del relato cuando estos se inmiscuyen en forma de diálogo. Esta es la única manera que tenemos de acceso a la realidad de la diégesis por fuera de Elsa.

En ese sentido, Arthur Schnitzler fue muy celebrado por el uso de este tipo de recursos, ya que no es en la única obra en donde lo pone en práctica, y de forma tan maravillosa. De hecho, el autor tuvo estrechos vínculos con Sigmund Freud; lo que impactó en la construcción de sus personajes y en la utilización de estos recursos. Guillermo de Torre, en el prólogo de la *nouvelle*, nos dice sobre esto: "Por hoy sólo añadiré aquí que únicamente el monólogo interior puede darnos como ninguna otra técnica el verdadero reflejo del ser, su doble vertiente de luz y tinieblas, su mundo externo y su repliegue secreto." (2019:8)

La utilización de esta herramienta literaria nos permite un acercamiento con el personaje de Elsa, y la real comprensión de lo que sucede como protagonista. Mas allá que el conflicto sean las deudas de su padre y la proposición del señor Dorsay, toda la carga dramática de la obra recae en lo que suscitan estos elementos en Elsa. En un principio, es por la desidia del padre, que ni siquiera

es quien pide el favor, sino que hace que la carta la mande su esposa (hecho que Elsa condena). Esta acción relega toda la carga de la resolución de ese problema en ella, sin posibilidad de escapatoria. En un principio, para hacer la petición a Dorsay, pero luego con las condiciones establecidas. Si se niega a ejercerlas, ella es la culpable de todo lo malo que pueda sucederle a su padre. En ese sentido, ella expresa que no esperaba nada de su familia ya que sabía que ellos la veían simplemente como una niña bonita que podría sacar provecho de algún matrimonio con un hombre adinerado:

Y el año pasado habrían merecido perfectamente que yo me case con el director Wilomitzer, que ya frisa en los cincuenta. Sólo faltaba que trataran de persuadirme. En este sentido papá, con todo, sentía un poco de vergüenza. Pero mamá dejó escapar algunas insinuaciones bastantes claras. (Schnitzler, 2019:43)

Por lo que simplemente esta es la oportunidad para aprovechar ese factor. Si bien se podría suponer que el padre nunca pensó que esta condición se podría dar, es difícil de pensar esa posibilidad ya que la relación con Dorsay no era tan estrecha. Por lo que la pregunta sería: ¿Por qué alguien haría ese gesto benefactor a cambio de nada? La inocencia en el pedido de la madre queda muy nublada frente a un entorno que, lejos de ser una familia perfecta, esconde todos estos problemas subterráneos.

Ahora, el pedido de Dorsay genera otro dilema en Elsa que tiene que ver con el consentimiento y la libre elección de su cuerpo. Se caracteriza como un personaje bastante narcisista, sabe de su atractivo y lo reafirma siempre. De hecho, encuentra placentero el nudismo en solitario o con algún joven (reiteradamente habla de Fred y un *filou*). Pero es la obligación de hacerlo frente a un hombre que la mercantiliza para poder pagar una deuda, lo que separa al acto de ser algo agradable. Tanto el padre como Dorsay son dos hombres que ponen en aprietos a Elsa dejándola en un espacio de vulnerabilidad total. Arthur Schnitzler trabaja mucho con protagonistas femeninas evidenciando este desequilibrio del poder de las relaciones relacionándolo con cuestiones del género:

En su obra fue, de hecho, pionero a la hora de plasmar el sometimiento de la mujer por el hombre. Sus figuras femeninas dejaron de ser meras proyecciones masculinas y cobraron autonomía hasta el punto de que uno de los puntos fuertes de su obra son precisamente los retratos de mujeres. (Kovacsics, 2018).

Lo que plantea la obra es prácticamente una tragedia acercándola al personaje de Ifigenia en *La Orestíada* de Esquilo², donde una hija debe sacrificarse por el bien del padre. Elsa no tiene escapatoria; todas las salidas son terribles para ella. Si no ayuda a su padre, destroza a su familia; si se expone frente a Dorsay, pierde toda potestad sobre su cuerpo. Si bien se menciona que la idea del suicidio no era algo novedoso en la mente de Elsa, debido a todos los problemas familiares y su desazón con la vida que tiene, nunca fue algo realizable:

Pero desgraciadamente todo esto no es verdad; no estaré aletargada, ni muerta tampoco. Ciertamente no voy a suicidarme; yo soy demasiado cobarde. Aunque soy, por cierto, una alpinista valiente, soy cobarde a pesar de todo. Y tal vez ni siquiera me alcance la cantidad de veronal que tengo. (Schnitzler, 2019:43)

Sin embargo, en este caso, el destino es algo irrefutable. Elsa no va a poder convivir con la humillación del acto que ha cometido y tampoco sabe si vale la pena vivir para que esto continúe siendo así. ¿Cuántas veces deberá venderse para salvar a su padre? Ella prefiere que la respuesta sea una sola, y decide suicidarse.

Luz, cámara y Christensen

En 1946, la productora de cine nacional Lumiton estrena *El ángel desnudo*. Es una película dirigida por Carlos Hugo Christensen que se presenta como “basada” en el relato de Arthur Schnitzler. Esta no es la primera transposición de la *nouvelle*, ya que había sido llevada a la pantalla grande en 1929 en Alemania bajo el nombre de *Miss Else*. Producida por la Metro Goldwyn-Meyer y dirigida por Jacques Feider, Arthur Schnitzler había formado parte del proceso de realización.

Volviendo a la transposición nacional, el filme se realiza en un momento muy delicado para la productora Lumiton, la cual, tras varios conflictos con sus trabajadores, no estaba en su mejor momento. El proceso de realización de los filmes era muy arduo por las condiciones que imponía la productora: largas jornadas, poca paga, incluso hasta vivir en el estudio (Posadas, 1983). Christensen junto con Manuel Romero eran dos de sus directores más taquilleros. En el caso del primero, había logrado cosechar grandes éxitos de taquilla como *Safo*, *historia de una pasión* y *Dieciséis años*, distinguiéndose por la carga de contenido erótico en sus filmes.

² Para más información sobre el mito de Ifigenia se recomienda consultar el Diccionario de mitología de Grimal, P. (2005).

El filme de Christensen comienza con mar enardecido donde pasan consecutivamente los créditos. Este plano es importante debido a que Christensen suprime el monólogo interno de Elsa. Por lo que esa necesidad de exteriorizar lo que le sucede al personaje no será exclusivamente a partir de la palabra, sino que se anclará en las acciones y en la puesta en escena.

En la primera secuencia del filme vemos a Gaspar Las Heras (Eduardo Cuitiño) y a Mario (Carlos Cores) desesperados por dar con el paradero de un hombre cuya identidad aún no nos es revelada. Luego de tocar muchas puertas con respuestas totalmente negativas, un periódico da la noticia de que un célebre artista recibirá un premio en París, Francia. Gaspar viaja en su búsqueda, y en el preciso momento en que el artista está a punto de recibir un premio por la escultura de *El ángel desnudo*, Gaspar irrumpe en la sala y dispara contra él dejándolo sin vida. Luego de una pequeña elipsis, observamos a Gaspar siendo interrogado por la policía francesa; particularmente pidiendo explicaciones sobre una carta cuya falta de contexto la hace imposible de reconstruir.

A partir de este momento, todo lo que veremos será una reconstrucción de los sucesos a partir del testimonio de Gaspar. No es una mirada subjetiva sobre los hechos, de hecho, en el filme se nos muestran secuencias que él no habría tenido la posibilidad de presenciar. En ese sentido, es interesante pensar que si en la *nouvelle* de Arthur Schnitzler, el narrador está totalmente explicitado a partir del monólogo interior, en el caso del filme de Christensen no sucede lo mismo. Si tomamos la definición del punto de vista con relación a la narración esbozado por Eduardo Ruso en su *Diccionario de cine*, encontraremos que:

(...) se piensa en el lugar desde donde se asiste a la acción; desde qué personaje – cerca o incluso desde el interior de su misma mirada, como en el caso de la cámara subjetiva – asistimos a lo que ocurre en el fin. (Ruso, 1998)

Sin embargo, esta acepción no logra definir lo que sucede en el filme. Ya que los puntos de vista se dividen entre la narración no focalizada (de carácter omnisciente), la interna (que tiene que ver con los saberes de un personaje) y la externa (que no habilita al conocimiento interior de los personajes). Pero si retomamos lo que esbozan Francesco Casetti y Federico Di Chio en *Cómo analizar un film*, se puede entender mejor la lógica interna de la narrativa.

Francesco Casetti y Federico Di Chio, proponen guiar el análisis de un filme a partir de sus partes, entendiendo que en esa descomposición se priorizarán los elementos a analizar, para luego relacionarlos con otros elementos de la obra y así reflexionar sobre su completitud. Por lo que tiene un apartado específico para el análisis de la comunicación en un filme. El primer planteo que realizan

es la escisión entre el Autor implícito de una obra (quien es el emisor), el Espectador implícito (quien es el receptor) y el rol de Narrador y Narratorio. Estas últimas son una figuración de los sujetos que forman parte de la comunicación, que se encuentran creadas dentro de la diégesis. Nuestro narrador en el filme es Gaspar, no en el sentido que vemos una mirada subjetiva de los hechos de su parte, sino porque se convierte en una excusa para ser emisor en la diégesis, pero no exteriorizando lo sucedido, sino que repasando la situación en sus adentros. Si bien el desencadenante de este “relato” es la pregunta de un oficial de la policía, no es él quien va a oír/ver esa historia. En ese sentido, no hay un narratorio en la diégesis, hay un espectador implícito (el real) quien, a partir de un rol pasivo en la obra, observa lo que sucede como un devenir de acontecimientos. Por lo que el monólogo interno trabajado por Arthur Schnitzler es desplazado en la obra, no solo anticipándonos lo que sucederá en el final; sino que también amplía la narración a lo que sucede por fuera de Elsa y que la historia no termina en su suicidio; cosa que si sucede en la *nouvelle*.

Retomando el argumento del filme, en su recapitulación, Gaspar vuelve a donde comenzó todo: el cumpleaños de Elsa. La joven encarnada por una espléndida Olga Zubarry está cumpliendo diecisiete años y, entre todos los presentes con las que agasaja a su hija, Gaspar le obsequia un viaje a Rio de Janeiro para ella y su tía, Diana. Desde esta primera secuencia, entendemos que Gaspar es un padre que se desvive por su hija. No hace otra cosa que llenarla de halagos que, sin adentrarnos en conflictos que competen más a la psicología que a la cinefilia, demuestran un enamoramiento latente hacia su hija. Esta última también refuerza ese vínculo de cercanía, no en un sentido incestuoso, sino resaltando constante lo gran ser humano y padre que es. Muchas veces es nombrado como “el mejor padre del mundo” o “San Gaspar” (Christensen, 1946). Lo que Elsa no sabe es que la empresa de su padre está en bancarota y que la mejor manera que encuentra su padre para acarrear estos gastos es a partir de juegos de apuestas con un grupo de hombres de malas intenciones.

Este filme tiene de único que es la primera vez que una producción cinematográfica nacional se filma en el extranjero. Esto es evidente ya que todas las vacaciones son realmente filmadas en la ciudad brasilera. Elsa se muestra feliz jugando con su novio en la playa hasta que se topa con la figura de un hombre oscuro e intimidante como una tormenta que acecha. Este suceso ya plantea en el filme la idea de que algo va a ocurrir.

Esa misma noche, luego de la cena, Elsa recibe una carta de su padre donde le confiesa que su empresa quebró y debe cincuenta mil pesos (si bien no lo enuncia en la carta, los espectadores sabemos que ese dinero es el que le

estafaron los maleantes). Pasado el shock de semejante noticia, Elsa lee las instrucciones que deja su padre en búsqueda de su ayuda: debe pedirle prestado ese dinero al señor Guillermo Lagos Renard, un escultor muy rico a quien ayudó su padre en los comienzos de su carrera. Él les podrá prestar ese monto con el compromiso de que se le devuelva el dinero posteriormente. Elsa le comenta esta situación a su tía, quien se angustia rápidamente y acuerdan ir mañana mismo a ver a ese sujeto.

Sin embargo, por problemas en el corazón, Diana se ausenta del compromiso y Elsa se dirige sola en búsqueda de la salvación de su padre. Al llegar a una mansión que desentona por la oscuridad y frialdad en oposición a lo carnavalesco de Río de Janeiro, Elsa descubrirá que el señor Guillermo Lagos Renard es aquel hombre tenebroso que la observaba en la playa. Ella le comenta la situación de su padre y extiende el pedido de Gaspar, pero recibe una respuesta bastante hostil. La supuesta ayuda que menciona fue un fraude. Y encima de eso, Gaspar se logró casar con la mujer que él codiciaba, la difunta madre de Elsa, hecho que nunca perdonó. La escena irradia tensión; las angulaciones de cámara ayudan a construir este balancín de poder donde están Elsa y Lagos Renard. Ella toda inocente con la ingenuidad de una jovencita, mientras que él tiene otros planes para ese encuentro, enfatizando constantemente en el gran parecido de Elsa con su madre. A cambio de esa suma, solicita que ella pose completamente desnuda para ser esculpida: “Usted tiene que permitirme contemplar su belleza, contemplarla enteramente” (Christensen, 1946).

En este momento, se da comienzo al conflicto que Elsa decide atravesar de forma solitaria ya que no le dice a ninguno de sus allegados la condición que le impuso el artista. Sin embargo, estos personajes van a encargarse (de manera inconsciente debido a su incompreensión del asunto) de que acepte las condiciones que se le imponen sean las que sean. Porque la pregunta que le realizan y que ella misma se hace es: luego de todos los esfuerzos que ha hecho Gaspar como padre ¿Cómo no sacrificarse por él?

A medida que aumentan las amenazas a Gaspar, se acrecienta la carga dramática del filme y no adentramos cada vez más en lo que sucede con la joven. Luego de una cena con su tía, y una breve charla con su novio, Elsa en soledad solo puede ahogarse en sus pensamientos, acto del cual los espectadores somos testigos. Como desarrollábamos antes, esta es una de las razones por las que se pone en jaque el punto de vista de la película. La secuencia está conformada por tres planos en el siguiente orden: El mar furioso (que es muy similar al que vimos en el principio del filme), diversas esculturas y un eco de lo que le dijo Lagos Renard que se repite penetrando sus oídos. Esto nos permite comprender a partir del discurso audiovisual, lo que realmente le está sucediendo a Elsa. Más allá de la extraordinaria actuación de Olga Zubarry, Christensen abre la puerta para que sea la película con sus

propias formas, la que nos permita comprender esa problemática interior. Un mar turbulento, que azota las costas con la fuerza de un huracán, junto a figuras donde la belleza oculta lo frívolo de la exposición completa de un cuerpo para ser contemplado y la voz de un hombre que Elsa desprecia profundamente.

Otro recurso audiovisual donde podemos vislumbrar esta exteriorización de lo que le sucede a Elsa ocurre en el vestuario. Ella empieza usando distintos tonos claros, junto con conjuntos joviales, además de un crucifijo (que podríamos presumir de oro o plata), que rodea su cuello en todo el filme. Sin embargo, para el momento en que nos encontramos en la narración, Elsa utiliza por primera vez un vestido completamente negro con encaje, una tela mucho más pesada visualmente y cubierto hasta el cuello. Lugar donde ya no vemos la figura cristiana.

Elsa recibe una carta de Lagos Renard (la que tiene Gaspar al principio del filme), insistiéndole que acepte el intercambio; seguido de una llamada donde su padre pregunta por las condiciones propuestas, sospechando de alguna artimaña hecha por el artista. Pero Elsa evade la pregunta afirmando que ya está todo arreglado, mañana se realizará la transacción: “No tienes que agradecerme papá, ya sabes que no hay nada que no hiciese por ti” (Christensen, 1946). Elsa ya tomó su decisión, realizará lo que le pide Renard con tal de ayudar a su padre en esta difícil situación.

Al día siguiente, Elsa disfruta de Rio de Janeiro con su novio; y en el atardecer, cuando se acerca cada vez más la hora pautada para el fatídico encuentro, la pareja toma un paseo por la playa en la soledad de la bahía, donde tienen uno de los momentos más íntimos del filme. Mario se asombra de su belleza, y Elsa le responde: “Calla, soy tuya ¿Qué más deseas? Tuya en la vida y en la muerte” (Christensen, 1946). En este momento, Christensen utiliza otro famoso recurso del cine, el fuera de campo. Seguido a esa frase la pareja se besa en la playa, pero la cámara panea hasta un hombre que toca una guitarra y canta una melodía. Es fácil presuponer que en este momento la pareja tiene relaciones sexuales y que, frente a la inocencia de tales protagonistas, es imposible mostrar semejante hecho en cámara. A diferencia del acto vil que busca ejercer Renard, esta forma de desnudez para Elsa tiene que ver con el amor, con el consentimiento y la libertad sobre su propio cuerpo. Antes de ser de un hombre que no le interesa y que le exige que se desnude frente a él a cambio de dinero, ella va a entregar su cuerpo a uno que si la respeta y la ama más allá de su belleza superficial.

Esa misma noche, en la casa de Lagos Renard, Elsa entra vestida con un abrigo de piel negro que llega hasta sus gemelos y unos zapatos negros charolados. La cara de asombro de Lagos Renard demuestra su descreencia en que realmente iba a suceder el intercambio; mientras que la de Elsa es de total desagrado e incomodidad. En un plano donde tenemos a Elsa de espaldas a la izquierda del cuadro y a Lagos Renard de frente en el extremo derecho, se da el acto de exhibición. Ella se abre el abrigo, que nos permite

observar su espalda desnuda. El artista, sin poder controlar sus ansias de ese cuerpo, se acerca a ella para tocarla. A lo que le responde un sonido impactante, un disparo. No vemos el arma, por un momento no sabemos realmente quién recibió el disparo, Christensen vuelve a utilizar el fuera de campo como elemento dramático narrativo. Son unos instantes hasta que vemos la mano de Elsa caer mientras se desliza la pistola con la que se disparó. Rápidamente observamos a Lagos Renard, descartando el cuerpo de Elsa en una playa vacía en plena noche oscura.

Posteriormente a esto, volvemos al punto cero del filme y nos encontramos a Gaspar sin responder la pregunta al policía. Dar una respuesta a esa interrogante sería hacerse cargo de todos los errores que él también cometió en este embrollo. La responsabilidad del suicidio de Elsa no es únicamente de Lagos Renard (aunque sí lo es en gran medida) porque son todas las circunstancias paralelas, las frases dichas, la puesta en duda de su cariño, toda esa carga en los hombros de una joven que pesan tanto que no lo puede tolerar. En ese sentido, Christensen retoma lo que ya podíamos ver en la novela Schnitzler, culpabilizando al entorno de la joven por lo que está sucediendo; como una puesta en jaque a la concepción de una clase burguesa vienesa que veía flaquear sus valores morales. Aun así, Christensen critica más a lo familiar como institución y a un sentido del deber hacia las figuras parentales.

Un elemento que destaca sobre esta última secuencia es que este es uno de los primeros desnudos en el cine nacional. Si bien, en entrevistas, Olga Zubarry desmintió que estuviera realmente sin ropa, sino que tenía puesta una malla color carne, Christensen se encargó (un tanto por la publicidad) de contradecir ese relato y decir que realmente se encontraba desnuda. Esto es algo anecdótico, pero que también se relaciona con la concepción del filme. Porque en ese acto de desnudarse frente a Lagos Renard, Elsa también se está desnudando frente a nosotros espectadores que cumplimos el rol de espectador implícito. En ese sentido es interesante retomar lo que plantea Laura Mulvey sobre el rol femenino en una industria cinematográfica con una mirada hegemónica que se arraiga a lo masculino:

Tradicionalmente, la mujer expuesta ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes dentro de la historia de la pantalla, y como objeto erótico para el espectador dentro del auditorio, con una tensión entre las miradas a ambos lados de la pantalla. (Mulvey: 1976)

Somos igual de voyeristas que el personaje del escultor. Y que la desnudez de la actriz protagonista se haya cuestionado por su significancia para la obra, habla de que todos los juicios de valor que podemos ejercer hacia Renard nos interpelan a nosotros mismos. Christensen es consciente de ello al no mostrarnos la completitud del acto (ya que solo vemos la espalda de Olga Zubarry), pero sí de hacernos partícipes cómplices como voyeristas.

El dilema de Elsa

En el caso de la *nouvelle* de Arthur Schnitzler, el problema de Elsa no es denudarse en sí. De hecho, ella admira su cuerpo y desea mostrarlo a sus amantes. Fuera de ser un problema netamente interno, es un problema externo. Su principal miedo es a la pobreza que puede generar las deudas de su padre, y a ser relegada al rol de una trabajadora sexual que mercantiliza su cuerpo a cambio de dinero. Recordemos que, para la época en la que fue escrita, la caída del imperio austro húngaro era muy latente y devenía un nuevo tiempo de decadencia con respecto a los valores morales, tradiciones y tabúes que se profesaban previamente. En ese sentido, la *nouvelle* presenta un punto de vista crítico sobre el deber ser, y más particularmente sobre el parecer ser. Si Elsa no ayuda a su padre, no tendrá más dinero; pero si lo hace, perderá su reputación. Ambas salidas son una condena social demasiado grande con la cual no podría vivir. Entonces el problema no es la desnudez en sí, sino la condena que puede provenir de estigmas sociales al respecto de la decisión sobre su cuerpo. Desnudarse la convierte en la próxima comidilla de los chismes desplazándola al rol de una mujerzuela, la imposibilita a casarse con un hombre que cuide de ella, y la hace perder cualquier potestad sobre lo único que realmente le pertenece, su cuerpo.

En cambio, en la transposición cinematográfica, el problema de Elsa parte desde otro lado. Porque, a diferencia de la obra de Schnitzler, ella sí respeta a su padre, lo ama y entiende que hace todo por ella. Pero también es presentada como una joven correcta, educada, que respeta valores morales correspondientes a instituciones tradicionalistas como la familia y la iglesia. La pregunta es si está realmente dispuesta a olvidar toda esa tradición por el amor a su padre. En ese sentido es fundamental uno de los últimos actos en vida, el encuentro sexual que tiene con su novio. Prefiere “pertenecer” a ese hombre (dejando de lado los debates de género que se podrían hacer al respecto), que de un hombre tan vil como Renard.

La protagonista de EL ÁNGEL DESNUDO (1946) elige el sacrificio. Este personaje se distingue por ser plenamente consciente del drama que la tiene como figura central. Tras un corto lapso de rebeldía, Elsa asume su rol, es decir su pasión, y se entrega sensualmente a su martirio (García: 1993, 57)

La *nouvelle* nos presenta personajes más sórdidos, donde todo ya se demuestra corrompido. La única razón por la que los padres le hablan a Elsa es para que se hagan cargo de las responsabilidades que evidentemente ellos no pueden tener. De alguna forma la *nouvelle* presenta a los personajes más frívolos, todos actúan para mantener las apariencias. Lo importante es aquello que se diga, sin importar la diferencia de lo que está bien de lo que está mal. En el filme se muestra más polarizada esta maldad, el malvado es Renard por querer sacar ventaja de esa muchacha. Esto se ve claramente simbolizado en las figuras del ángel (que se condice con Elsa), contra el demonio, encarnado por el artista (García: 1995, 57)

Sin embargo, es fundamental la diferencia en el final de las obras. En la *nouvelle* Elsa muere y Dorsay no carga con ninguna culpa al respecto, tampoco

sabemos si realmente mandó el dinero a su padre. Mientras que, en el caso del filme, todo el prólogo que adiciona Christensen nos permite tener una continuación de lo sucedido luego del sacrificio de Elsa. Como mencionábamos anteriormente, Gaspar no puede acudir a la justicia, porque es demostrar su propia culpabilidad en los hechos, por lo que prefiere hacer justicia por mano propia (reminiscencia de la ya nombrada Orestíada y el asesinato ejercido por Orestes), para poder darle un cierre a la historia. Es una justicia a medias, porque nunca se hace saber el real sacrificio de Elsa.

Me hallo en deber de congratular al artista que plasmó El ángel desnudo. El último gran premio del salón de los independientes. El arte no puede revelar nunca su último secreto, dale al hombre una máscara y te dirá la verdad, afirmó Wilde. Gracias a esa máscara pienso que solo una virgen maravillosa, pudo transmitir la verdad de su drama al artista y nuestro huésped logro así realizar su obra suprema. La que está en los límites inaccesibles de la belleza y la muerte. Esa prodigiosa interpretación de la pureza. Por el artista inmortal. (Christensen, 1946)

Estas son algunas palabras que se mencionan al principio del filme sobre la escultura realizada por Renard, en base al cuerpo de Elsa. Si el artista es inmortal, aunque queda probado que físicamente no lo es, el sacrificio de Elsa también debería serlo. Como así la condena real hacia Renard por intentar sacar provecho de ella. Pero eso no se logra por la búsqueda por encubrir la realidad de los hechos tanto por el artista, al intentar desvincularse de la muerte de la joven, como por el padre de Elsa, que no puede explicitar lo sucedido. Nunca se sabrá la historia detrás de la escultura de *El ángel desnudo*.

Conclusión

A ambas obras las aúna el sentimiento de rebeldía. En la novela, los rasgos de la decadencia de una sociedad que vienen a rechazar todas las tradiciones culturales preexistentes. Mientras que el filme de Carlos Hugo Christensen es realizado en la época de cine de oro argentino, con una impronta más melodramática y conflictiva que la mayoría de las películas del momento que viraban hacia un cine de comedia ligera. Por lo que ambas se presentan como obras críticas, adecuando los recursos formales y narrativos a los formatos de realización, teniendo en cuenta la expectación.

Lejos de ser un juego de diferencias, esta búsqueda parte de dos obras que al ser transpuestas han pasado por un proceso de trabajo de desmontaje y reconstrucción, nunca de analogías de traspaso. (Wolf: 2001,45). Es más complejo que simplemente marcar las diferencias, porque tras ello se encuentra la búsqueda de un proceso de comunicación. Tanto la *nouvelle*, como el filme nos narran una historia, pero adecuándose a sus soportes de realización, a las tradiciones y corrientes de pensamiento del momento, los contextos de producción y la búsqueda de una creación propia por parte de los autores. Christensen no hace la misma historia que Schnitzler, no solo porque ya cuenta con un estilo como director/autor, sino porque es imposible plantearse hacer la misma obra. En ese sentido, es interesante el planteo que

hace, porque es a partir de los elementos que se esbozaron previamente que logra resignificar esa narrativa a su propio decir, en otro aquí y ahora. Presenciar ambas obras no es contemplar lo mismo, sino que es ver el resultado de un proceso de diseño que infirió decisiones, análisis e interrogante sobre el mismo hacer audiovisual. Poder reflexionar a partir de estas obras permite cuestionarnos no solo nuestro rol como espectador, sino también la constitución de una narrativa en cada soporte.

Filmografía

Christensen, C. H. (1946) *El Ángel desnudo*. Lumiton.

Bibliografía

Alonso, G. (2001). *Arthur Schnitzler, a setenta años de su muerte*. Casa del tiempo, pp. 66-79.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós

De Torre, G. (2019). Prólogo en *La señorita Elsa & Huida a las tinieblas* (pp. 5-10). (D. J. Vogelmann, trad.) Titivillus (Obra original publicada en 1931).

García, C. (1995). *Carlos H. Christensen: revelación del melodrama*. En: Wolf, S. (Compilador, 1992) *Cine argentino. La otra historia* (pp. 41-64). Buenos Aires: Letra buena.

Kovacsics, A. (2018). *Arthur Schnitzler, una soledad irreductible*. Eterna Cadencia. Recuperado el 29/06/2024 de: <https://eternacadencia.com.ar/nota/arthur-schnitzler-una-soledad-irreductible/1857>

Mulvey, L. (1976). *Placer visual y cine narrativo*. Screen 16, 3, pp. 6-18.

Posadas, A. (1983) *Lumiton: los doctores quieren cine*. Taipei. Recuperado el 01/07/2024: <https://taipeirevista.com/index.php/2021/03/25/lumiton-los-doctores-quieren-cine-abel-posadas/>

Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós

Schnitzler, A. (2019). *La señorita Elsa & Huida a las tinieblas*. (D. J. Vogelmann, trad.) Titivillus (Obra original publicada en 1931).

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.