

---

# El lago: entre el escenario del crimen, la transición moderna y el resurgir del género.

Palma Lombardo Buil

Profesor: Carlos Losilla

Los géneros en el cine contemporáneo, 3r trimestre, 2014

Facultat de Comunicació,  
Universitat Pompeu Fabra

---

**Resumen:** El presente trabajo trata de establecer de qué manera se prolongan los imaginarios del cine negro, partiendo de la simbología del lago y de la ocultación de la evidencia del crimen. Focalizado en el caso concreto de “El desconocido del Lago”, se recogerán las influencias del cine clásico y el cine experimental, para acabar analizando cómo se desenvuelve el cine contemporáneo, cómo arrastra tras de sí ese pozo de influencias.

**Palabras clave:** cine clásico, cine contemporáneo, cine experimental, cine negro, crimen, lago, representación.

**Abstract:** This work tries to stipulate the influence of noir cinema in contemporary films. Taking the “lake” as the main-focused theme that leads towards the hidden crime, classic and experimental cinema references will be collected in order to bring out new forms and imaginaries presented in “L’inconnu du Lac”.

**Keywords:** classic cinema, contemporary cinema, experimental cinema, noir cinema, crime, lake, representation.

## Introducción

Muchos podríamos formar una imagen precisa en nuestra cabeza, o un cúmulo de imágenes concretas, si nos pidieran que recreáramos una escenografía propia del cine negro. ¿Pero, es transportable esa atmósfera al cine contemporáneo? Si cogemos una película como *El desconocido del lago* y hurgamos en sus entrañas, seguramente recogeremos un poso empapado de referencias genéricas. No señalamos nada nuevo cuando advertimos algunos de los nombres que acechan en la sombra, como Alfred Hitchcock o Charles Laughton. Pese a la escasa irrupción en la dirección de este último, *La noche del cazador* se nos presenta como uno de los clásicos del thriller de los años 50, vínculo que admitiría el propio Alain Guiraudie(1). Sin embargo, si algo tiene de interesante la película de Guiraudie es que sabe utilizar ese lago, ese manto de agua liso e infinito, como lugar de emergencia de todas esas influencias, y a la vez como un fuera de campo que niega y oculta las imágenes clave del cine negro. El escenario del crimen se convierte entonces en un recipiente capaz de recibir y modificar las expectativas del espectador, y su familiaridad con el cine clásico. Sobre el largometraje planeará la presencia de un fantasma, de ese cine que ya fue, pero las olas del lago contra la roca nos lo devolverán plenamente transformado: nos enfrentamos a un cine contemporáneo, consciente del bagaje que arrastra tras de sí, pero aún más consciente de los retos representacionales que demanda la sociedad actual.

Creo que en esta última frase reside la clave para este ensayo. Mucho se ha divagado y teorizado sobre la deriva del cine contemporáneo, sobre la imposibilidad de situar el horizonte al que se dirige. Será difícil establecer unas conclusiones concisas en apenas un puñado de páginas, aunque sí me gustaría trazar una línea concreta. Teniendo en cuenta que el cine es un transmisor de formas, ¿Hacia qué otros puntos puede fugar el cine contemporáneo, más allá de la revisión del género o de un ejercicio auto-reflexivo? ¿Se le puede demandar un compromiso por incorporar nuevas subjetividades, por otorgarles una representación dentro de un medio que instaura imaginarios colectivos y genera debate público? Obviamente, *El desconocido del lago* no será la primera ni la última película que centre su trama en una relación homosexual, pero me parece que su forma de incorporarla al género, y el trato transparente que se le proporciona, cargan al espectador de nuevas herramientas discursivas, y crean espacios de visibilidad para figuras tradicionalmente ignoradas o incluso ridiculizadas en los dominios de la gran pantalla. Guiraudie no renuncia en ningún momento al lenguaje del *thriller*, poniendo en circulación elementos

---

1 ViewLondon. Alain Guiraudie Interview [en línea].s.f [Consulta:7 de junio de 2014]. Disponible en: <<http://www.viewlondon.co.uk/cinemas/alain-guiraudie-interview-feature-interview-4957.html>>

tan paradigmáticos como el asesino acechante, la tensión entre eros y thanatos, el policía como autoridad externa, o la mirada del protagonista como testigo del crimen. Y aún así, la potencia sexual del asesino no es menos agresiva, ni menos efectiva por estar dirigida hacia otro hombre. Ni será más fácil el dilema del protagonista. Estamos ante un tratamiento del género que no sólo se piensa a sí mismo- como veremos más adelante- sino que se carga de otras formas, renueva el peso de su memoria.

Así pues, en el transcurso del siguiente ensayo abordaremos diferentes puntos de partida que nos permitirán transitar hasta *El desconocido del lago*. Por un lado, pasaremos por su referente más próximo, el thriller del cine clásico de Hollywood, centrándonos exclusivamente en la ya citada película de *La noche del cazador*, y trazando algunos paralelismos en escenas concretas. Seguidamente, saltaremos a una etapa mucho más experimental del cine, y nos detendremos en *Wavelength* de Michael Snow. Si bien este es un salto muy personal, y aunque desconozco si existe alguna clase de nexo reconocido entre Snow y Guiraudie, creo conveniente defender que *Wavelength* forma parte de una etapa del cine crucial para lo que sería la vuelta de tuerca del género. El cine experimental, juntamente con el cine moderno, asentó las bases para un replanteamiento de los códigos del cine, y sus hallazgos han significado un punto de inflexión del que han bebido muchos cineastas contemporáneos. *Wavelength* se nos presenta como un vaciado absoluto de la escena del crimen, como un giro radical a la escenografía del cine negro, desde el que poder abrir conceptos interesantes que luego nos ayudarán a completar las diferentes piezas que componen *El desconocido del lago*.

Al fin y al cabo, como remarcábamos al principio, se trata de un lago profundo, bajo el que se amontonan toda una serie de sedimentos, significados que se aglutinan capa por capa, transformando lo que al principio percibíamos como una película de género. Ese lago es también el lugar del asesinato, el espacio que acoge el cuerpo de la víctima, y es en esas escenas donde podremos trazar los puntos en común, allí donde se unen las tres películas que nos ocupan. El tratamiento del lago, del escenario del crimen, abordado desde puntos de vista muy diferentes que, sin embargo, convergerán en la película de Guiraudie. Estamos pues, de momento, ante un “lago desconocido”, una imagen que esconde todo un abismo tras de sí.

### **El lago: entre el escenario del crimen, la transición moderna y el resurgir del género.**

Recordemos brevemente el argumento de la película de Charles Laughton. Harry Powell, un predicador de dudosa moral (interpretado por Robert Mitchum), llega a un pequeño pueblo con la intención de ganarse el afecto de una familia que acaba de perder al padre- al cual conoció en prisión, justo antes de morir-. Powell sabe que este hombre confió a sus hijos un suculento botín, quienes se niegan a revelar su paradero, y hará todo lo posible con el fin de recuperarlo.

Hasta aquí, la trama ya nos sitúa de lleno en una situación que acabará desencadenando la trama de misterio, crimen y acción. El hombre sin escrúpulos matará a la madre de los niños, y los perseguirá e increpará hasta el punto que éstos se verán forzados a huir río abajo, sin rumbo alguno. Situaremos nuestro análisis en ese espacio acuoso, casi pantanoso, pues es allí donde se desarrollan algunas de las partes más cruciales de la trama.



La escena que observamos más arriba, filmada con un componente estético intencionado, nos presenta el cuerpo inerte de la madre, que Powell ha hundido junto con el coche, convenciendo a todo el mundo que la mujer se ha dado a la fuga. Representa una de esas escenas que el clasicismo sabe tejer tan bien, la muerte y la pasión reunidas bajo un mismo abrazo(2).

Sabemos por escenas anteriores que el matrimonio de Powell con la madre de los niños es una farsa por parte de él; no hay amor y, sobretodo, no hay sexo. Pero eso no significa que sea un personaje exento de pulsiones sexuales. La escena en la que él se acerca a su cama y se abalanza a su cuello, cuchillo en mano, bien podría interpretarse como un acto vejatorio de carácter sexual. Su intención directa es matarla, pero de alguna manera, podemos leer la acción como una suerte de violación. El contraste de esa imagen con la del cuerpo flotando en el agua es realmente chocante. El agua le confiere a la mujer una imagen espectral y casi virginal, como si en cierto modo, el río viniera a redimir el pecado cometido contra ella, y como si el espectador pudiera aliviar la tensión del horror contemplando un instante de belleza.

---

2 BOU, Núria. *Deeses i tombes*. Barcelona: Edicions Prosa, 2004.

El agua deviene allí el elemento que une definitivamente la poderosa atracción entre eros y thanatos, cuyos lazos se fraguan durante el transcurso del metraje. Es capaz de acoger ese crimen horrible y suavizar su impacto en el espectador, nos ayuda a encontrar un resquicio de tranquilidad ante todo el dolor que todavía está por venir. Por otro lado, también acaba siendo un motivo canalizador que permitirá la huida de los niños, un lugar de acogida y refugio, donde encontrar momentáneos instantes de paz, antes del encuentro final con el cazador incansable.



El entorno donde se desarrolla la secuencia de la huida adopta de repente una atmósfera diferente, casi mágica, como de un espacio irreal, de texturas muy escenográficas. El escenario muda hacia una estética extraña, que transmite una sensación contradictoria, entre el confort y el aire siniestro. Hay algo que parece querer avisar de una calma aparente, de un mal que se desdibuja entre las ramas de los árboles. Estamos en un thriller y sabemos que, tarde o temprano, él reaparecerá, ya que se nos prepara para ese encuentro a través de la puesta en escena. En ese sentido, todos los elementos conjugan entre sí para preparar el terreno sin medias tintas, el mensaje emerge sin demasiadas ambigüedades. Es curioso observar que este tipo de aura también la veremos trasladada a *El desconocido del lago*, aunque utilizando para ello recursos muy distintos, mecanismos que se decantan más por el lenguaje del cine moderno.

Más adelante volveré a *La noche del cazador*, pero tiremos millas un momento y vayámonos hacia ese otro cine que surgiría años después, y del que me aventuraré a hablar tomando como punto de partida la película de Michael Snow. Un film de casi 45 minutos que, a priori, apenas podríamos considerarlo una revisión del cine negro en clave moderna.



Son las dos imágenes que marcan el inicio y el final de un mismo, constante y pausado movimiento hacia delante. *Wavelength* (1967), de Michael Snow, consiste en un zoom sin descanso (aunque no continuo, pues observamos algunas intermitencias). Comenzamos en una habitación cualquiera, finita, y la cámara nos obliga a observar siempre el mismo encuadre; no nos otorga otra elección, salvo que éste se torna cada vez más cerrado. Poco a poco, del interior clausurado pasamos a observar una superficie de agua; podría ser un lago, o un océano, del que tampoco podemos escapar. Pero ese lago que ahora ocupa la pantalla no es más que una foto que pende de una pared, una estampa que la cámara, con paciencia infinita, ha ido cercando. ¿Y que ha ocurrido en ese lapso de tiempo? Pues precisamente, un crimen, o al menos algo que se intuye como tal. En el minuto 16.55 irrumpe en escena una figura humana que, acto seguido, se desploma contra el suelo. El ruido sucio del fondo y la pasividad del encuadre que enmarca la escena impiden al espectador esclarecer las causas de su muerte. Se nos priva de toda información, como si nuestros ojos fueran realmente los de una cámara, un objeto frío e imparcial. De hecho, la cámara, a diferencia de lo que ocurría en *La noche del cazador*, no se detiene a homenajear el cuerpo de la víctima. Sigue su curso imparabile, siempre hacia delante, abandonando el cadáver a su paso y alargando hasta la saciedad un pitido ensordecedor, como si fuera el eterno crescendo de una banda sonora que siempre sostiene la misma nota aguda, que se agita perpetuamente en el clímax de la escena sin alcanzar su culminación.

Más adelante aparece otra figura, esta vez la de una mujer. Parece mirar el cuerpo y luego realiza una llamada telefónica, de la que apenas se extraen retazos de un diálogo confuso, ensombrecido por el sonido extradiagético. "...I think he's dead", acertamos oír. Pero la cámara tampoco se detiene ahí, y una vez más, destierra al sujeto de plano. Sigue su curso hasta llegar a la ya citada fotografía del lago, o del mar. Sólo allí se detendrá.

Así pues, ¿qué nos queda del cine negro entre todos estos elementos? tenemos un crimen, tenemos una víctima, incluso puede que tengamos algo parecido a una femme fatale. Pero el



curso narrativo, pese a seguir una línea recta en su movimiento, ha quedado totalmente desestructurado. Se nos ha privado de cualquier elemento narrativo clásico, y se nos ha obligado a observar como testigos totalmente estáticos e imposibilitados. La música nun-ca avisa del momento crucial, y los personajes escapan totalmente al control de nuestra mirada. Al final, el único elemento que resta ahí, el cordón umbilical que une *Wavelength* y *La noche del cazador* será, precisamente, la intriga, esa gran aliada del género thriller. Una intriga que, por supuesto, en el caso de la película de Snow ha sido dilatada y forzada hasta el límite. Un suspense que transmuta en tiempo, y que desemboca en un enigma que no nos arroja ninguna respuesta: la imagen del agua.

Allí donde Laughton ponía a flotar el cuerpo de la víctima y le regalaba un final apaciguador, Snow convierte una foto en un fuera de campo, en un interrogante que, como la pared que ha alcanzado su límite, ya no se puede atravesar. El agua se convierte en un muro que nos impedirá revelar la verdad. Es ese lugar infinito que cubre con su manto todas las imágenes posibles, que interroga nuestras miradas. Es el umbral más fino de atravesar, pero también el más inabarcable; es un pozo de misterios, de capas, de tensiones entre el campo y el fuera de campo, desde donde poder deslizarnos en cualquier dirección. Es una imagen plana llena de profundidad. Snow, finalmente, resuelve desenfoclarla, disolverla. La imagen convertida en una hipótesis todavía por descubrir, en un espacio - un género- que demanda ser transitado de nuevo.

¿Y acaso ese lago, ese límite de lo que no podemos conocer, no podría ser el lugar en que se desarrolla la trama de *El desconocido del lago*? En ese sentido, es notable el esfuerzo de Guiraudie por situar la trama en un espacio realmente ambiguo. Los escenarios de la película parecen formados sólo por dos identidades - el lago y el bosque- , pero no se le pueden situar los límites con precisión. Fuera de esos espacios podría no haber nada más, por mucho que sus protagonistas hagan mención de otros lugares por los que transitan sus vidas. Y es aquí donde quizá podemos situar esa intersección que cruza las tres películas. Al fin y al cabo, *El desconocido del lago* construye sus partes a partir de ambas influencias, el cine clásico y el cine moderno.

Por un lado tenemos una narrativa con un desarrollo claro, accedemos y conocemos a los personajes, intimamos con ellos, y algunos toman un rol muy marcado. Pero al mismo tiempo, son como marionetas encerradas en un espacio del que no pueden salir, o como mínimo, al que siempre están obligados a volver. Es un lugar que tapa y esconde muchas cosas, no sólo porque allí transcurran las relaciones íntimas entre ellos - el bosque es el recipiente de sus encuentros sexuales- , sino porque actúa de barrera para un género que lucha constantemente por emerger.

Junto con Franck, el protagonista, seremos testigos del asesinato cometido por Michel en el lago, por lo que podemos identificar un culpable, pero el cuerpo de la víctima será rápidamente engullido por las aguas cristalinas. Una desaparición que pronto se extenderá de forma tanto física como mental, pues con el paso de los días el rastro de su recuerdo irá cayendo en el olvido. Las únicas presencias que nos avisarán de esa figura que ha sido arrojada al abismo del lago serán un coche rojo solitario, abandonado por su fallecido ocupante, y el investigador afanado en



descubrir la verdad.



Esa huella que se borra y que a ratos emerge débilmente, es la autoconsciencia de un género que se ahoga en las profundidades de un lago lleno de imágenes pasadas - las imágenes de *La noche del cazador* y de *Wavelength*- . Así pues, ¿Por qué habría de mostrar Guiraudie lo que hay debajo, si ya conocemos las entrañas del género?

Sin embargo, volviendo a lo que comentaba en la introducción, todavía hay cosas que el cine contemporáneo puede trabajar sobre la superficie, y aquí es donde la película apuesta por redirigir las vías clásicas de la representación masculina. Los hombres que pueblan las inmediaciones del lago se aman sin tapujos, y la cámara se ocupa de filmarlo sin ningún tipo de censura. La homosexualidad del villano no es un impedimento para hacer de él un personaje tan ambiguo y contradictorio como en su momento lo fue Harry Powell. Las fuerzas opuestas tatuadas en las manos de éste último - love, hate-, se ven reflejadas en el personaje de Michel y su actitud tan pasional como destructora. Utilizan tácticas similares a la hora de desgarrar a sus presas- Henri, como la madre de los niños, acaba recibiendo un tajo en el cuello- y la noche les confiere la habilidad de un cazador nocturno, que en Michel toma la forma de un amante misterioso, que oculta su pasado, al igual que Powell.

Ahora bien, el personaje de Michel es un personaje mucho más consciente de sí mismo que el de Powell, pues solo existe en ese paraje extraño y aislado. Nada sabemos de él fuera de esas inmediaciones, no tenemos acceso a ninguna de sus motivaciones. Solo allí se pone en marcha su identidad de asesino, y su otra vida puede no ser más que la quimera de un personaje que se sabe atrapado en un un rol y en un escenario.

Franck, inevitablemente fascinado por él, es también un personaje complejo. John Harper, el hermano mayor en *La noche del cazador*, es el héroe indiscutible del film; sólo al final tambalea ligeramente su posición en el relato, cuando padece un momento de duda y regresión en la escena en que Powell es finalmente apresado, y acaba identificándolo con la figura paterna perdida. En cambio, Franck se desmarca ya desde el principio del halo del héroe y adopta la

postura del amante trágico, aunque un amante plenamente actual, que busca desesperadamente su posición en una película contemporánea. Son personajes que se deshacen rápidamente del rol al que los encasillaría el género clásico, y deambulan constantemente entre diferentes registros, dialogando con su condición de hombres que aman a otros hombres. Guiraudie se esfuerza por dotarlos de consistencia, sin negar su papel de personajes perdidos, que se saben navegando por aguas transitadas, pero que transportan a sus espaldas una carga renovada. Creo que es ahí cuando el género logra localizar una brecha, una oportunidad donde transformarse. En ese estado fronterizo entre la autoconsciencia y lo desconocido, entre mirar atrás y pisar un terreno todavía por conquistar.



La última escena de *El desconocido del lago* es muy significativa al respecto. Franck se esconde de Michel, entre la hierba, y la imagen cobra una tonalidad oscura, espesa, como un fundido a negro que duda si cernirse sobre un género que ya no sabe como terminar, que ha llegado a su límite. El reencuentro del hogar como final feliz, tan presente en *La noche del cazador*, no es una epifanía posible para los habitantes del lago. Su hogar, si es que tienen, se encuentra más allá de la imagen que se apaga cuando cae la noche. Es un hogar que se aprecia lejano y poco reconfortante para los propios personajes. Su hogar podría ser perfectamente el escenario de *Wavelength*, una habitación oscura y atemporal que contiene en sí misma el interior y el exterior. El lago vive dentro de esa habitación, y pasar al otro lado es solo cuestión de hacer avanzar la cámara, para desembocar en una superficie opaca, donde nunca podremos llorar el cuerpo de la víctima.

Como pasaba con esa fotografía, Guiraudie podría haber resuelto disolver a Franck entre la hierba, dejar la imagen en un estado de duda permanente. Sin embargo, Franck, finalmente se levanta y grita el nombre de Michel, reclama al asesino que vuelva. Pero también llama al amante, y también llama al género. Un género que germina de las profundidades del lago.

### **Bibliografía.**

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000

BOU, Núria. *Deeses i tombes*. Barcelona: Edicions Prosa, 2004.

WEINRICHTER, Antoni; et al. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Colección Punto de Vista, 2007

### **Webgrafía**

ViewLondon. *Alain Guiraudie Interview* [en línea].s.f [Consulta:7 de junio de 2014]. Disponible en:  
<<http://www.viewlondon.co.uk/cinemas/alain-guiraudie-interview-feature-interview-4957.html>>