

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Cléo de 5 a 7. La muerte y la doncella

Autor/es:

Ortiz, Áurea

Citar como:

Ortiz, Á. (2000). Cléo de 5 a 7. La muerte y la doncella. Banda aparte. (19):23-26.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42459>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





## CLÉO DE 5 A 7: LA MUERTE Y LA DONCELLA

Rodaje de *Cléo de 5 a 7*

Cléo es joven y bella y está triunfando como cantante, pero le acechan la enfermedad y la muerte. Tiene que recoger unos análisis que determinarán el grado de su enfermedad, cáncer. Desde las cinco, hora en la que sale de visitar a una bruja que le lee las cartas y le anuncia algo terrible, hasta las seis y media, cuando ve al médico, transcurre la acción de *Cléo de cinco a siete*. En un precioso ejercicio de elaboración del tiempo filmico, acompañamos a la protagonista en su necesidad de dejar pasar las horas, hasta que pueda salir de su incertidumbre. La hora y media de la vida de la protagonista es la hora y media que dura el filme..., pero ya se sabe que el tiempo es subjetivo. Dividida en pequeños fragmentos de duración variable, entre dos y quince minutos, cada uno de ellos demuestra que no es lo mismo medir el tiempo que vivirlo. La duración de cada segmento está perfectamente establecida en los subtítulos que los marcan, pero su percepción para Cléo y para el espectador no tiene nada que ver con los dígitos. Con un reloj en la mano podemos comprobar que Agnès Varda no nos engaña, que cada trozo de vida de Cléo dura lo que pone en el filme. Sin embargo, la medida real es subjetiva. Observando o siendo observada, sola o

acompañada, aburrida o angustiada, conversando o en silencio, en coche o andando, cada una de estas circunstancias otorga a los momentos dimensiones diferentes. Y no hace uso su directora de recursos como el montaje paralelo; de hecho la cámara sigue implacablemente a Cléo y no se despegaba de ella jamás. Es, naturalmente, una cuestión de mirada y de encuadre. El filme está hecho de tiempos muertos, esos que siempre son elididos en un filme clásico, justamente aquellos que revelan que no pasa nada y, por eso mismo, que un minuto puede ser eterno. El desplazamiento en coche con su amiga, o el que hace en el taxi conducido por una mujer, la elección del sombrero, son fragmentos donde, objetivamente hablando, no sucede nada; sin embargo, en *Cléo de 5 a 7* son esenciales por su propia irrelevancia.

El primer rostro humano que muestra el filme es el de la echadora de cartas preguntándole a Cléo si está enferma, tras los títulos de crédito. El contraplano está ocupado por el rostro de Cléo en primer plano mirando a cámara y contestando: sí. Así pues, sólo hay un acontecimiento esencial, el cáncer, y desde este afirmación por parte de la protagonista,



Rodaje de *Cléo de 5 a 7*

"estoy enferma", hasta el final, la enfermedad impregna cada plano y convierte todo lo que las imágenes muestran en sustancial, lo insignificante deviene significativo y los tiempos muertos de que antes hablábamos dejan de ser transiciones para convertirse en hitos que irán mostrando la transformación de Cléo. Y así sucesivamente, irá apareciendo una Cléo caprichosa y frívola, una Cléo preocupada y una Cléo profunda, capaz de despojarse de lo accesorio y mirarse tal cual es. La película está dividida claramente en dos partes y la cesura está situada exactamente en la mitad, en el minuto 45', cuando Cléo decide salir a la calle sola, sin la peluca con la que ha aparecido hasta el momento, un sencillo traje negro y el absurdo sombrero que compulsivamente ha comprado al principio. Un fundido en negro, justificado diegéticamente por la presencia de la cortina tras la que se viste Cléo, marcan esa transición. Tras salir a la calle se mirará en un escaparate y el sombrero desaparecerá, fuera máscaras, y con él, el último rastro de la Cléo frívola y preocupada que, adivinamos, era antes de enfrentarse a la muerte. También desaparecerán ya los espe-

jos y reflejos que constantemente rodeaban a Cléo en la primera mitad del filme. En ellos, Cléo ha contrastado su bella y saludable imagen con la enfermedad que la ataca; un ejercicio que el espectador se ve obligado a realizar durante toda la película, puesto que la apariencia de la protagonista desmiente la presencia de la afección. Parece que la belleza y la enfermedad no pueden ir juntas. Agnès Varda cuenta<sup>1</sup> que la historia está inspirada en los cuadros de Baldung Grien, cuadros que muestran a un esqueleto arrastrando a una bella muchacha, variaciones del tema de la muerte y la doncella. Es un tema de larga tradición en la pintura y en él está todo un discurso acerca de la fugacidad del tiempo y de la juventud, que es, obviamente, el tema de *Cléo de 5 a 7*.

Una vez desaparecidos los espejos y las máscaras, queda solo Cléo mirando la realidad. La segun-

1. *Varda par Agnès*, Cahiers du Cinéma, París, 1994, pp. 48-49

da parte de la película muestra a la protagonista mirando, empapándose de realidad, como si hubiera despertado sus sentidos y su mente y necesitara mirar y comprender. Le asaltan los rostros, sobre todo, de mujeres viejas y gastadas, constatación palpable de la fragilidad de la belleza y presagio de un futuro que no sabe si tendrá. La mirada de la directora es aquí documental, como en tantas de sus obras, y recuerda inmediatamente *L'opera mouffe*, con su galería de caras y gestos. La mezcla de realidad y ficción confiere a la película una cualidad inquietante. Están por una parte los letreros que inexorablemente dan cuenta del paso del tiempo y que son datos objetivos reales, tal secuencia dura tres minutos, ésta otra, cinco. Estos subtítulos tienen una doble función. Informan de la hora y con ello, del lapso de tiempo que le queda a Cléo hasta saber qué sucede con su dolencia, y al mismo tiempo, son signos macabros que nos recuerdan que el tiempo pasa y con ello la muerte está cada vez más cerca. Y llega un momento en que esa apreciación ya no depende de que Cléo esté o no al borde de la muerte. Es que, inevitablemente, el espectador sabe que, de vieja o de joven, va a morir. La muerte que impregna desde el primer plano el filme, apareciendo en las cartas del tarot (al ahorcado y la representación de la muerte como un esqueleto), acaba entrometiéndose en todos los planos y configurando nuestra mirada, y así, cada vez que aparece un letrero con la marca horaria, una siente ganas de decirle a Cléo "no lo pierdas más, haz algo". Además de los textos con la hora, hay más datos objetivos. El trayecto de la protagonista es real, es decir, corresponde a la disposición verdadera de las calles de París. Y así, por muy simbólico que sea el itinerario, se mantiene extrañamente apegado a la realidad. Durante el rodaje este apego a lo objetivo se mantuvo porque, de hecho, la película está rodada en el mismo orden de los acontecimientos. Y luego está la mirada documental. Las calles, los paisajes y sobre todo, los rostros, revelan una necesidad de plasmar la verdad y no mentir, por lo menos, no más de lo que la cámara miente. Junto a Cléo, que es la ficción, aparecen seres reales, de carne y hueso, a los que inevitablemente la protagonista les adhiere el discurso sobre la fugacidad de la belleza, el paso del tiempo y la muerte que arrastra consigo.

En la segunda parte, Cléo entra en un cine a saludar el novio de la amiga que va con ella, quien trabaja como proyectorista. Desde la cabina asiste a la proyección de un cortometraje mudo y cómico. En él, cineastas y actores franceses amigos de Varda que se prestaron al experimento (Jean-Luc Godard, Anna Karina, Eddie Constantine, Jean-Claude Brialy, el productor Georges de Beauregard, entre otros), ponen en pie una farsa que es al mismo tiempo homenaje al cine y reivindicación de la propia mirada. En él, construido como un *burlesque* de los tiempos del cine mudo, un hombre cree ver la realidad de una manera hasta que descubre que son las gafas de sol las que



Cléo de 5 a 7



Cléo de 5 a 7

le hacen ver lo que ve. Cuando se las quite, podrá ver la realidad e intervenir en ella, para salvar a su amada. En realidad, una puesta en escena casi exacta del viejo dicho de que todo es según el color del cristal con que se mira, lo que al fin y al cabo, es, en términos llanos, el *leit motiv* de la *Nouvelle vague* y del cine moderno, manifestación constante de una mirada subjetiva, en realidad, la única posible. Así pues, el *burlesque* inventado por Varda es un chiste y un juego, sí, pero también mucho más. Las gafas negras recuerdan *ipso facto* las que Cléo lleva en su deambular y bajo

las que se oculta de las miradas del mundo. Las gafas son para ver, pero las de sol, muy comúnmente, son para ocultarse. Cléo sufre la misma transformación que el cómico personaje interpretado por Jean-Luc Godard en la películita: tiene que aprender a ver y sólo así, podrá actuar. Liberada de máscaras y de afectación, se adentrará en sitios que no conoce, como el jardín en el que nunca había estado, y podrá ver a los otros, como el soldado que la acompañará y en el que la Cléo de antes jamás hubiera reparado. Sólo así puede enfrentarse a la muerte, hasta afirmar al concluir el filme "*creo que ya no tengo miedo*". Finalmente, en su deambular, se quedará sola en un jardín, donde va a encontrar un alma gemela, un soldado de la guerra de Argelia de permiso y que, como ella, también tiene las horas contadas puesto que tiene que partir al frente ese mismo día, a un futuro tan incierto como el de Cléo. Cuando le confiesa su miedo a morir el soldado le dirá "*Usted no podría estar en Argelia, allí todo el rato se siente miedo*". Sólo a este semejante le revelará Cléo su verdadero nombre, Florence, culminando un proceso de aceptación de sí misma y de autoconocimiento, que comienza en el saber mágico y supersensitivo del tarot de los títulos de crédito y acaba en la mirada esclarecida y segura de Cléo a los ojos de otro ser humano en el que se reconoce.

ÁUREA ORTIZ



Presentación de *Cléo de 5 a 7* en el festival de Cannes, 1962