



La destrucción y construcción de identidad en *El aviador* de Martin Scorsese

Destruction and Construction of Identity in *The Aviator* by Martin Scorsese

Katya Mandoki-Winkler 

Resumen

En este trabajo se examinará brevemente la representación que hace Martin Scorsese de la construcción de identidad de Howard Hughes por medio de estrategias estéticas. En una secuencia de la película *El aviador* se analizarán los matices que distinguen la individualidad, la identidad y el rol en el personaje.

Palabras clave: identidad, individualidad, rol, subjetividad, intersubjetividad, estrategias estéticas.

Abstract

This paper will briefly examine the filmical representation made by Martin Scorsese of the construction of self identity of Howard Hughes. Aesthetic strategies will be used in order to analyse the tones which distinguish individuality, identity and the role played by the character in a sequence of the movie “The Aviator”

Key words: identity, individuality, role, subjectivity, intersubjectivity, aesthetics strategies.

 Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
Correo electrónico de contacto: mandoki@correo.xoc.uam.mx

Ficha técnica

Título: *The Aviator* (*El aviador*)

Año: 2004

Duración: 169 minutos

Director: Martin Scorsese

Productora: *Miramax Films-Buena Vista Distribution-Warner Bros*

País: Estados Unidos

.....

En la vida cotidiana construimos identidades desde los códigos proporcionados por las diferentes matrices culturales. No se trata de identidades puramente psicológicas, como en las novelas de Dostoievsky o el teatro de Ibsen, sino expuestas ante los demás de manera más o menos deliberada. Lo que percibimos de las identidades son sus objetivaciones en cuatro registros: gestos y lenguaje corporal en el registro somático, tonos de voz y entonación, volúmenes y ritmo en la voz en el registro acústico, y que podría decirse que son indicadores de la emotividad del personaje. Hay también estilos de hablar y enunciados en el registro léxico, y una imagen visual de nuestra apariencia, vestuario, accesorios, escenografía y utilería en el registro escópico.

En un filme es posible identificar, al menos, las siguientes estrategias de construcción de identidad:

- a) En primer lugar, está la del personaje construido por el escritor en la novela original. Ahí nace, ante una hoja en blanco en la imaginación del autor, sea calcado de algún encuentro en una mesa o en una cama. El escritor construye a su personaje con recursos narrativos como:

Alexei Fyodorovitch Karamazov era el tercer hijo de Fyodor Pavlovitch Karamazov, un terrateniente muy bien conocido en su época, y aún recordado entre nosotros debido a su muerte triste y trágica, que ocurrió hace trece años, y que voy a describir en su momento (Dostoievski, ed. de 1980: 9).

- b) La segunda estrategia de construcción es la que pone en juego el guionista en su adaptación cinematográfica. Aquí no sólo

describe al personaje, sino que se lo presenta al espectador en varios registros: no solamente la vista en la lectura o el oído en la narración oral, sino como red multisemiótica con la apariencia, vestuario, gestualidad, tono de voz, modo de hablar. La modalidad dominante para elaborar tal estrategia, como ocurre en los encuentros en la vida cotidiana, suele ser la proxémica a través del acercamiento paulatino, por ejemplo: Julius y Philip Epstein y Koch, guionistas de *Casablanca*, adaptaron la obra *Everybody goes to Rick's* de Burneo y Alison a la obra cinematográfica, y presentan al personaje principal por medio de la creación de expectación a través de una proxémica gradual de la distancia a la cercanía:

- el letrero en neón *Rick's Café Americain*, denota el status de un americano en Marruecos;
- el oficial Renault quien declara que el asesino de los mensajeros con los salvoconductos estará esa noche en el café de Rick y repite la frase del título de la obra: “Todos llegan al café de Rick”;
- el oficial alemán Strasser dice: “Yo he oído hablar de ese café y del Sr. Rick mismo”;
- aparece la toma exterior nocturna del café y el letrero;
- entramos al *nightclub* caro y sofisticado, indicador del poder económico de Rick;
- y ahí una guapa mujer comenta que desea invitar a Rick a comer, índice de su virilidad;
- Carl comenta que a Rick no le impresionaría el hecho de que alguien controle sólo el segundo banco más importante de Amsterdam, índice de su capital social, y finalmente
- aparece Rick en persona, jugando solitario, con un rostro imperturbable.

En *El aviador*, John Logan presenta a Howard Hughes de espaldas en *full shot* discutiendo con otro personaje y diciéndole: “No me digas que no puedo hacerlo, no me digas que no se puede hacer”. En esta presentación, del personaje se enfatiza su obstinación y decisión, así como su carácter hiperquinético y su expulsividad.



- c) El tercer tipo de construcción de identidad filmica se realiza por la acústica del compositor o musicalizador, al adherir al personaje alguna melodía particular que lo caracterice; por ejemplo, la melodía con la que se identifica a *Amelie*, compuesta por Yann Tiersen o el *Icarus* de Howard Shore para caracterizar a Hughes.
- d) El vestuarista concebirá a cada personaje con un atuendo que indique no sólo la época y clase social (los cuales ya expresan la identidad epocal y social del personaje), sino también en tonos oscuros o claros, sobrecargados o relativamente sencillos, que manifiesten un aspecto expresivo de la personalidad. “El aviador” aparece impecablemente vestido con una elegante chamarra de cuero y unos pantalones (proyectados del traje hípico inglés al aeronáutico de los años veinte del siglo pasado).
- e) Por su parte, los escenógrafos y directores de arte construirán la identidad del personaje por el *setting* (en términos dramaturgicos de Goffman) en que es presentado al público. Recordemos la clásica proxémica paulatina con que Orson Wells nos presenta al ciudadano Kane, que va desde la inmensa toma de horizonte de Xanadu, la ventana, el cuarto, la enorme cama, y finalmente, hasta la mano que deja caer la bola transparente de nieve artificial. Hughes aparece en una toma exterior del desierto en California durante la filmación de su *Hell's Angels*. La aridez de la escenografía y el movimiento vertiginoso de la cámara y la acción en escena son metafóricos de la identidad del personaje.
- f) Muy importante es el *casting*, donde se elige un rostro específico para el personaje. ¿Podríamos imaginar a un Rick que no sea Humphrey Bogart o a un Charles Foster Kane que no fuese Orson Wells?
- g) Queda la construcción del personaje por el actor; tanto en el registro acústico por la entonación, el ritmo y estilo de hablar, como en el somático por su lenguaje corporal. Meryl Streep es la maestra de los acentos y Di Caprio utiliza una voz nerviosamente aguda en su personaje para expresar su carácter sanguíneo.
- h) Está la versión del fotógrafo quien construye a los personajes eligiendo la iluminación, el ángulo de la toma y el ritmo de la cámara. En *El aviador*, Hughes aparece en las dos primeras escenas de espaldas, para luego dar el frente. La espalda es una metáfora fotográfica (proxémica somática larga) de la soledad de Hughes.
- i) El director, a su vez, construye la identidad de sus personajes por la conjunción de todos estos aspectos al tomar el lugar del espectador ideal, *il spectator in fabula*, como diría Umberto Eco, en la butaca.
- j) Finalmente, es el espectador quien construye al personaje a partir de lo que ofrece el filme en relación con su experiencia personal.

Esta impresionante conjunción de al menos 10 participantes subyace en la construcción estética de las identidades en el cine. Pero no sólo hay identidades. También hay individualidades y roles.

En este punto quisiera proponer brevemente una distinción metodológica entre las 3 instancias de la subjetividad:

Subjetividad	Intersubjetiva	Nodo de las tres fases
Individualidad	Intrapersonal	Singularidad, unicidad
Identidad	Interpersonal	Objetivación de subjetividad
Rol	Impersonal	Anónimo y circunstancial

Fuente: Elaboración propia

- La *individualidad* que es, por decirlo así, biológica, donde radica el brío y el temperamento, el potencial físico y energético de la persona, su coraje;
- la *identidad* que es institucional (como la religión, la cultura, la educación, la familia o la profesión) y finalmente
- el *rol* que es circunstancial.

La película trata en primer lugar de la identidad de Hughes, desde que se desarrolla en la matriz familiar. En la primera escena el personaje apa-

rece desnudo en un fondo oscuro semejando una figurita de porcelana, connotando fragilidad. La cámara capta en *close up* las manos de la madre, al tomar cuidadosamente jabón desinfectante, en un tétrico ritual de seducción e infección afectiva, al tiempo que deletrean sensualmente la palabra *quarantine*, cuarentena. El personaje de la Sra. Hughes despliega ante el pequeño la imagen de un mundo lleno de peligros, como el cólera y tifus, para culminar con la frase “no estás a salvo” (*you are not safe*). De esta manera se presenta al personaje con una identidad familiar a ras de piel en su individualidad, por lo que en lugar de protegerla como una coraza, la penetra, al sentirse amenazado en su supervivencia misma. Todo esto ocurre desde una intensa ambigüedad entre deseo y temor, erotismo y muerte, seducción y culpa. En este contexto, el guión construye al personaje de Hughes audaz (aunque no se explique que su seguridad financiera se la debe a la fortuna de su padre en la industria petrolera), a la vez que quebradizo, con tendencias paranoides y un síndrome obsesivo compulsivo con la limpieza, tendencias que habrán de desencadenarse más ferozmente en su momento de crisis.

Este personaje presenta su identidad con inclinación a los excesos, ostentándose en escena como propietario del aeropuerto privado más grande del mundo, quien diseña y conduce el aeroplano más monumental que ha existido hasta entonces, “El Hércules”. Como cineasta, Hughes es igualmente excesivo, busca al productor Louis B. Mayer para que le preste dos cámaras, pues arguye que no le alcanzan las 24 que tiene. Para 1927 es pionero en la filmación de exteriores, elabora la escena más exorbitante de su tiempo con varios biplanos al vuelo, y que termina por costarles la vida a tres pilotos. Este excesivo, obsesivo y compulsivo personaje se obceca con filmar nubes “como pechos gigantesos llenos de leche”, para resaltar el movimiento. Pierde 25,000 dólares diarios, gastando 4 millones de dólares, lo que la convirtió en la película más cara de su época. Todo ello desde la fina tactilidad del cuero, el acero y la seda.

En la cúspide de la tecnología y el arte de su época, este personaje verdaderamente *da vinciano* logra por fin filmar la escena sublime de la tecnología en acción con un fondo musical de brillo casi haendeliano.

Justo en la sala de proyección, se inicia su obsesión con la suciedad: el filme nos lo presenta otra vez de espaldas para expresar su

alejamiento, pues la locura es eso, una enorme distancia de los otros, enfatizada por su imagen a contraluz en contraste con la pantalla. Hay varias escenas *in crescendo* que expresan ese terror al contagio (el infinito asco de Hughes cuando Errol Flynn toma un chicharo de su plato o la escena del baño con la cajita de jabón desinfectante) al agravarse su desorden obsesivo compulsivo, empeora hasta que no puede ya tocar los objetos.

El personaje de *El aviador* se muestra particularmente inepto para manejar la tercera fase de la subjetividad, es decir, el rol, pues le exige someterse a las condiciones de su circunstancia. Con el ritual de iniciación por la alfombra roja, el *flash* de las cámaras, los aplausos y entrevistas, el rol de *celebrity* Hollywoodense le sienta muy mal a Hughes, quien padece de gran nerviosismo, profunda molestia y timidez. El personaje suda profusamente y le aprieta la mano a Jean Harlow quien lo acompaña durante el estreno. La atinada dirección de Scorsese lo exhibe desde la cámara subjetiva para enfatizar el impacto de luces, fotografías encimándose sobre él y la sobre exposición fotográfica.

Otras escenas de construcción de identidad representan al personaje en su relación con Katherine Hepburn. De hecho, toda seducción es antes que nada, una construcción de identidad ante el otro. En el encuentro Hepburn-Hughes, su identidad seductora de género masculino se construye cuando él “acuatiza”, perfectamente vestido, encantador e insólito, en la playa del *set* en que ella filma y la invita a jugar golf. Ella, simulando indiferencia a su espectacular arribo, acepta y presenta a su vez su identidad como una persona ingeniosa e independiente, con sentido de humor, quien traza un círculo imaginario alrededor de ambos cuando declara: *I sweat and you are deaf, what a nice pair of misfits*. Al pretender a una dama, no es suficiente con impresionarla a ella: hay que conquistar a su familia con otra puesta en identidad bastante poco agradable. Al momento de presentar su identidad ante los Hepburn, Hughes se siente incómodo hasta que ella lo presenta como diseñador de aviones, efímero instante de gloria que aprovecha para describir su nuevo diseño de turbinas, pero que es casi inmediatamente interrumpido por la madre, quien dice que el ex-marido construyó una casa de pájaros, trivializando el papel de Hughes. La familia *snob* de Hepburn habla de libros, pinturas y su desprecio por el dinero, cuando



es inesperadamente cuestionada por Hughes en otro juego agonístico de identidades, en que le replica a la Sra. Hepburn que si no le interesa el dinero es simplemente porque ya lo tiene.

Varias escenas más tarde, llega la antítesis, el momento de la destrucción de la identidad, cuando al ser abandonado, Hughes le dice a Hepburn que no es más que una estrella de cine: *You are a movie star, nothing more* (seguido por el ritual de quemar toda la ropa que ella tocó, en una escena que recuerda a la primera por su imagen desnuda por atrás, en penumbra, con un fuego ardiendo). Ante ese golpe a la identidad, ella queda muda.

Otra escena brevísima de conquista es la que personifica a Spencer Tracy, presentando su identidad por el gesto súbito de lanzarle una manzana a la Sra. Hepburn, quien demuestra excelentes reflejos al atraparla en lo que será una relación amorosa de toda la vida. Ella lo encuentra encantador, y lo manifiesta por la somática de una sonrisa elocuente.

La continua amenaza de destrucción de identidad, esa orilla del abismo en que se encuentra el personaje siempre a punto de traicionar su identidad social, de revelar su absoluta fragilidad tras la fachada de poderío, es la temática prevalente de la historia. Su lucha entre identidad e individualidad se exagera en la escena en que se enfrenta fríamente al senador, quien se autodenota como representante del gobierno de EU (que acaba de derrotar a Japón y Alemania), e interpela a Hughes con la frase *Who the hell are you?* El personaje se desmorona secretamente al salir de esa entrevista.

En la total desintegración de su subjetividad, Hughes se apodera tínicamente de todas sus identidades posibles, y expresa su temor a la contaminación mediante la repetición involuntaria de frases por el síndrome que padece. En esta condición, todo gira alrededor de sus procesos biológicos de nutrirse y orinar, de defenderse de infecciones en su *germ free zone*. Así, totalmente indefenso y vulnerable, lo encuentra el personaje de Ava Gardner, quien con enorme ternura y respeto se propone reconstruir su identidad, para que pueda enfrentar un juicio, precisamente tras haber “perdido el juicio”. En un conmovedor ritual de limpieza, exactamente inverso al que realizó su madre en la

primera escena, igualmente sensual pero no incestuoso y en este caso constructivo, ella intenta fortalecer la identidad masculina de Hughes. Porque lo que en realidad está en cuestionamiento, en ese juicio contra Hughes, es su identidad, y su credibilidad; es decir, se pone en discusión si él es corrupto, inepto, loco y ladrón. Los músculos de su pierna lo traicionan al temblar bajo la mesa, pero su brío se sobrepone y su identidad vence. Al final del film, Dietrich tiene que proteger la identidad de Hughes escondiéndolo inmediatamente de la mirada de los demás tras otro ataque de repetición compulsiva con *the way of the future*, que simbólicamente expresa, para el guionista, la perfecta metáfora de Hughes.

En conclusión, hay varios procesos de construcción de identidad en el cine. Elegí *El aviador* porque ejemplifica típicamente no sólo la construcción diegética de los personajes en su interacción al interior del filme, por ejemplo en la escena de la conquista Hughes-Hepburn, sino su elaboración extradiegética en los diez procesos que mencioné, hasta la construcción de la identidad de los participantes (Scorsese como fenomenal director, Di Caprio como versátil actor) e incluso del cine hollywoodense como la gran épica tecnológica artística que de algún modo, se simboliza en Hughes. La biografía del director de una película monumental como *Hell's Angels*, hace eco de la del director de otras películas monumentales como la *Ultima Tentación de Cristo*, *Taxi Driver* y *Aviador*: Martin Scorsese. En ambos casos, autor y personaje, expresan la visión épica del soñador americano, apostándolo todo al juego millonario de hacer cine. El film concluye cuando el gran arquetipo de esta “americanada” inicia la onerosa odisea psicológica que será su vida desde que se prometió a sí mismo *When I grow up I will make the fastest airplanes ever, make the biggest movies and be the richest man in the world*. Lo cumplió, y ¡a qué precio!

Bibliografía

- Dostoievski, Fedor (ed. de 1988) *Los hermanos Karamázov*, Editorial Planeta, México.
- Mandoki, Katya (2006) *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*, Siglo XXI/CONACULTA, México.