



TRANSGRESIONES, SEGREGACIÓN, EXCESOS.



LA CASA DEL ECO (O EL MIEDO AL VACÍO)



HUGO CURLETTO

Director del film

"...el cine tiene el poder de describir cosas invisibles. Funciona como una ventana a través de la cual entras a un mundo diferente, algo parecido a un sueño..."
David Lynch.

H *error vacui*, expresión latina que se traduce como "miedo al vacío", fue acuñada por el crítico de arte italiano Mario Praz, y se refiere a la obsesión por no dejar ni un mínimo espacio de la obra sin ser rellenado con alguna imagen. Nuestros muros en *Facebook* o *Instagram*, parecen corroborar que el término trasciende al lenguaje del arte para decir algo de un sentir, que atraviesa las épocas, pero que hoy se ha convertido en el signo de un imperativo social en la búsqueda de la felicidad: llena tu vida de emociones, experiencias, y relaciones. No desperdicies un segundo. El "ser" está ligado a la idea de plenitud, un ser *full*, que de lo

contrario corre peligro de "no-ser".

Alejo (Gerardo Otero) —protagonista de *La casa del eco* (Curletto, 2018)— es un arquitecto que comienza a relacionarse con el entorno de una manera extraña, con la sospecha de que un hijo pueda llenar el profundo vacío que ha empezado a sentir. Un entorno que parece volverse hostil a cada paso, que lo perturba, y lo lleva a diseñar una casa singular: la casa del eco. Construcción indefinida, abierta, cueva, útero. Ocupa un espacio, y en un mismo movimiento deja al descubierto la oquedad.

Para Nanzer, "La casa comienza en el cuerpo, de su lucha eterna para refugiarse de la intemperie y del afuera, el lugar donde moran los otros, los siempre peligrosos y cautivantes otros".

¿Se puede representar el vacío en el cine?
¿Cómo hablar de ese espacio que deja marcas

en el cuerpo? ¿Dónde comienza el afuera?

Descubierta por los matemáticos August Ferdinand Mobius, y Johann Benedict Listing en 1858, la Banda de *Moebius* resulta una figura emblemática que subvierte la representación convencional del espacio. Una superficie en apariencia bifacial, pero que consta de un solo borde, una sola cara. Bajo una lógica de antinomias, verdad/apariencia; interno / externo, podrían entenderse como términos separados. Sin embargo el psicoanálisis aborda estas oposiciones binarias en función de esta topología, dejando de visualizar los términos como separados, para entenderlos como continuos.

En la ficción, Alejo padece un trastorno de sueño progresivo, que lo sumerge en un estado realidad/irrealidad. Una historia que se parte en dos, no necesariamente se convierte en dos historias. A partir de esta premisa, el relato se teje en otras oposiciones binarias como sueño/vigilia, amor/odio y urbano/rural, adoptando para su recorrido la forma de *Moebius*. Cuando trata de encontrar las palabras para describir su conflicto frente a una voz que lo interroga, el protagonista afirma: -imagine una moneda fallada, sin reverso, con dos caras iguales.

Después de la arquitectura, el cine sea tal vez el arte que más ha abordado la cuestión del espacio, su deconstrucción y su reconstrucción, ya sea desde un punto de vista plástico, como desde una perspectiva política, ideológica y filosófica. El plano, unidad mínima del lenguaje cinematográfico, constituye la porción de espacio representado, la cantidad de mundo que los directores elegimos contar. El plano no solo se constituye por lo que narra, sino

también por lo que elige dejar afuera, —fuera de campo—. Pero sobre todo un plano es, a partir de su “contraplano”, de esa confrontación que lo resignifica, lo transforma, lo completa. A lo largo de la historia, la técnica le ha dado al cine la posibilidad de recorrer el espacio de muchas formas posibles, cumpliendo hasta el paroxismo con el anhelo de los futuristas como Vertov¹. Carros, *dollys*, *steadycams*, estabilizadores, plumas, drones, han permitido describir, y transitar las distancias en tiempo real. Las cámaras han evolucionado en una carrera por independizarse del operador, en busca de alcanzar una mayor accesibilidad. No es extraño que hoy exista, por ejemplo, lo que se conoce como *Nanodrone*, que consiste en un dispositivo diminuto capaz de atravesar volando el espacio por debajo de una mesa, o pasar a través de las piernas abiertas de una persona. Parece así que el cine no escapa a la lógica del *horror vacui*, y apunta a no dejar lugar sin transitar, cavidad sin recorrer o resquicio sin mostrar, sin cubrir.

Escribí esta película a partir de un hecho de mi historia familiar. Puntualmente un sitio, un lugar en la montaña al que mi padre siempre afirmó que no se podía acceder fácilmente. Por negación o desidia, esa afirmación supuso siempre para mí un quedarse sin. Un lugar que solo podía advenir en la imaginación. La historia se presentó entonces como la posibilidad de narrar ese hipotético viaje. Llegar de esta manera a aquel lugar incierto, a ese espacio indefinido y vedado al que no se podía acceder. Acaso una manifestación de mi propio *horror vacui*.

1 Dziga Vertov, director de cine ruso, creador del Kino Pravda y de la teoría del Cine ojo