

Destrozo y destreza

LUISA MORENO CARDENAL

Havoc and dexterity

Abstract

The aim of this concise textual analysis is to assess the symbolic efficacy of dance in connection with construction of gender difference in the classic cinema. With this purpose in mind, we have chosen the film *Follow the Fleet* by Mark Sandrich (1936). For purposes of contrast, we address the disruption of dancing and its relationship to deconstruction of gender difference within the postclassical cinema, for which we look at the film *They Shoot Horses, Don't They?* by Sydney Pollack (1969). By reading both texts in parallel, one can observe how feasibility of sexual relations are differently established in these two films.

Key words: Hollywood, musicals, partner dance, gender difference.

En la década de los treinta, el baile de pareja gozaba de gran popularidad en las sociedades occidentales, cobrando una especial trascendencia como espectáculo en dos escenarios muy diferentes: por un lado, en Hollywood, donde se hacían películas con tramas articuladas en gran medida a través de bailes y canciones. Por otro lado, en los maratones de baile¹, donde los participantes podían ganar dinero o conseguir trabajo al demostrar sus capacidades. Ambos hechos paralelos, con el baile como nexo, son nuestro objeto de estudio.

Abordaremos el análisis de dos películas que son muestra de los dos tipos de espectáculo mencionados: *They Shoot Horses, Don't They?* (Danzad, Danzad, Malditos. Sydney Pollack, 1969), drama realista sobre la peripécia de una pareja que concursa en un maratón; y *Follow the Fleet* (Sigamos la flota. Mark Sandrich, 1936), musical clásico de la serie Astaire-Rogers² que narra los encuentros y desencuentros de una pareja en clave de comedia. Estas películas, de muy distintos géneros y épocas, comparan el contexto histórico de sus tramas (la Gran Depresión) y la circunstancia que centra nuestro interés: el hecho de que sus protagonistas bailen en pareja.

¹ "La Depresión tuvo una influencia poco afortunada en el baile: se creó el maratón de la danza, una prueba de resistencia en la que participaban las parejas con un único objetivo: ganar dinero (...) Existía un total contraste entre el sueño de Hollywood y la dura realidad de la Depresión económica que se dejaba sentir en los salones de baile estadounidenses: Si los personajes de Astaire y Rogers bailaban por amor, miles de hombres y mujeres en EEUU bailaban por dinero.(...) Récord: un maratón que duró 24 semanas y 5 días y al que las autoridades locales pusieron fin. Había espectadores, patrocinadores, el acontecimiento se seguía como un culebrón y tenía una clara naturaleza de explotación: el coste era escaso y el sufrimiento inmenso, llegando a costar la vida incluso en algún caso. En 1933 llegaron a ser oficialmente ilegales". DRIVER, Ian. *Un Siglo de Baile*. Editorial Blume, Barcelona (2001). p. 134.

2 La pareja Astaire y Rogers protagonizó ocho películas a lo largo de la década de los años treinta alcanzando con ellas históricos éxitos de taquilla, situándose en primer lugar *Top Hat* (*Sombrero de Copa*, Mark Sandrich, 1935) y en segundo *Follow the Fleet*, según datos de los Annual Top Money Making Films [Fuente: Faulstich, Werner y Korte, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13. RITZEL, Fred: *La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: Follow the Fleet* (1936). p.269.]

3 *Let's Face the Music and Dance* es una canción escrita en 1936 por Irving Berlin para la película *Follow the Fleet* (*Sigamos la flota*, Mark Sandrich). Nos hacemos eco aquí del valor al que convoca la expresión inglesa "*Let's face it*": enfrentémonos a ello, plantémosle cara. El imperativo de enfrentarse a la crisis, para "seguir a flote", está presente en otras canciones populares de la época, como *I Got Rhythm* (Gershwin, 1930; de la obra *Girl Crazy*), *Don't Let It Bother You* (Revel y Gordon, 1934, de la banda sonora de *The Gay Divorcee*), o *Let Yourself Go* (Berlin, 1936, también de la banda sonora de *Follow the Fleet*). *Let's face the music and dance* pasó de inmediato a engrosar el repertorio clásico de canciones americanas versionadas por los principales *crooners*.

4 Jesús González Requena define el *punto de ignición* como el punto donde el texto *quema*, hacia donde el relato apunta. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor*. En: *El análisis cinematográfico*. Jesús González Requena (Comp.) Editorial Complutense. Madrid, 1995. p. 16.

5 Si bien la trama de *They Shoot...* tiene un contexto de juego por tratarse de una competición en la que habrá unos ganadores, la pequeña trama del número musical *Let's Face...* comienza en el interior de un casino, un lugar de juego donde también existe la posibilidad de ganar o perder.

Prestaremos especial atención a la última secuencia de cada film: en *Follow...*, el enredo planteado se resuelve a través del número musical *Let's Face the Music and Dance*³. En *They Shoot...*, el desenlace de la trama llega con la muerte de uno de los protagonistas. En cada una de las secuencias a estudio localizamos el punto de ignición⁴ de sus respectivas tramas, unas tramas que, en el análisis intertextual que sigue, nos permiten comparar la deconstrucción del baile de pareja puesta en escena por Pollack, con la construcción simbólica que, a través del baile, pone en escena Sandrich. Una serie de elementos comunes dan pie al análisis comparativo: además de ser ambas secuencias la resolución de los relatos a los que pertenecen, las dos están protagonizadas por un hombre y una mujer en crisis; en ambos casos la acción tiene lugar en un espacio físico de transición entre un interior *lúdico*⁵ y un exterior *vertiginoso*, una terraza al borde del mar. Repararemos también en ciertos objetos que aparecen como operadores textuales tanto en una secuencia como en otra. El fin de este breve ejercicio de análisis textual es, en última instancia, valorar la eficacia simbólica del baile en relación con la construcción de la diferencia sexual en el texto clásico, en oposición al desbaratamiento del baile y su relación con la deconstrucción de la diferencia sexual en el texto posclásico, observando cómo se establece, en el campo de la representación cinematográfica, la posibilidad de que exista o no la relación sexual.

Antes de centrarnos en las secuencias mencionadas, veamos algunas parejas de imágenes que conectan a través de sus diferencias:



F1



F2



F3



F4

El título de la obra de Pollack (F1) se sitúa sobre un espacio abierto, donde un caballo corre campo a través poniendo de manifiesto su vitalidad, su energía volcada en un trotar libre, salvaje, pero marcado por esa pregunta que se posa sobre la imagen anunciando su aniquilación (*Disparan a los caballos, ¿no?*). El interrogante se resuelve de inmediato cuando el caballo muere sacrificado tras una caída. El título de la obra de Sandrich (F2) aparece sobre las siluetas de unos barcos de guerra, marcados por un imperativo que requiere movimiento (*Sigamos la Flota*), y también, de manera arquetípica, valor para enfrentarse, pues se trata de barcos de guerra, utilizados, eso sí, metafóricamente, ya que no estamos ante una película bélica, sino ante una comedia romántica. La llamada a moverse y a enfrentarse cobrará especial densidad en el terreno del romance en la secuencia a estudio.

Veamos cómo aparecen los nombres de cada cineasta: El nombre de Pollack (F3) se posa sobre el caballo sacrificado; un primer plano del animal inmóvil ha sustituido al plano general del animal en movimiento (F1). Bajo el nombre de Sandrich (F4) vemos que los barcos de guerra han avanzado hacia el horizonte. Un plano general muestra el efecto de la movilidad de eso que veíamos en primer plano en F2, algo que tenía un horizonte al que dirigirse y hacia donde ha puesto rumbo en F4.

La tercera pareja de imágenes nos sumerge de lleno en las secuencias a estudio, las que suponen la resolución de los conflictos emocionales planteados en sendas tramas. Tanto en F5 como en F6 vemos a un hombre y a una mujer momentos antes de que tenga lugar la resolución de la crisis. En ambos casos la mujer está situada a la izquierda del plano, con la mirada abatida, perdida, y un gesto de desesperanza. A la derecha está el hombre, un hombre que en F6 mira el rostro de la mujer; el eje de la mirada del hombre hacia la mujer localiza el objeto de deseo, nos indica que ahí un deseo apunta. En F5, sin embargo, el hombre mira al infinito, a un mar que queda en contracampo, presentado como abismo frente a la pareja. El hecho de que en ese momento clave de abatimiento la mujer no sea mirada por el hombre nos indica que ahí el deseo no encuentra lugar.

Las parejas de baile

Robert (Michael Sarrazin) y Gloria (Jane Fonda) son los protagonistas de *They Shoot... En la secuencia a la que pertenece F5, se nos muestran estáticos, tras haber bailado juntos durante cuarenta días. Este hecho les ha llevado a establecer un vínculo de intimidad suficiente para avivar el*



F5. Gloria y Robert



F6. Sherry y Bake

deseo de los espectadores de presenciar un romance: tanto de los espectadores diegéticos, el público del maratón, como de los extradiegéticos, quienes les vemos en la pantalla. Pero nosotros, los espectadores de la película, hemos entrado en la intimidad de esos personajes en primer plano y sabemos que es difícil que entre Robert y Gloria pueda haber romance. El hermetismo de Gloria, su resentimiento y desconfianza, parecen ingobernables para Robert. Ella es pura pulsión (¿como el caballo de los títulos de crédito?), y él parece no tener suficiente pulso, estar desarmado frente a ella, fascinado. La indeterminación que reina en el terreno de la relación sexual de esta pareja de bailarines amateurs encontrará una alternativa siniestra: la de ser sustituida por una determinación de índole destructiva. Les aguarda un acto aniquilador, y no amoroso, en un escenario ya sin música ni pautas armónicas que seguir.

Bake (Fred Astaire) y Sherry (Ginger Rogers) son los protagonistas de la trama de *Follow...*, pero en la secuencia a estudio interpretan a unos personajes anónimos que nos son presentados esquemáticamente sobre un escenario para interpretar *Let's Face the Music and Dance*. No obstante, cuando este número llega, sí estamos familiarizados con la indeterminada y azarosa relación sentimental de la pareja Bake-Sherry. La aparición repentina de un número de carácter solemne en la resolución de una comedia nos lleva a preguntarnos en qué punto conecta una representación de tonos dramáticos con el tono ligero de la informal relación mantenida entre Bake y Sherry a lo largo de la trama. A través de la canción y de los pasos de baile, el hombre y la mujer interpretados por Bake y Sherry van a superar una crisis; una crisis de indeterminación. Es ahí donde conecta el número ceremonial con la comedia de enredo, en la determinación, pues tras la representación de *Let's Face the Music and Dance*, los *inmaduros* Bake y Sherry madurarán al tomar por fin una decisión que les incumbe a ambos: la de comprometerse. Por tanto aquí un acto amoroso, y no aniquilador, pondrá fin al conflicto emocional.

La condición del baile de pareja

Antes de continuar, parémonos brevemente para hablar del baile de pareja. Observando las maneras tradicionales de ejecutar los bailes de pareja, y sirviéndonos de la oportunidad extraordinaria que nos brinda el cine musical para recrearnos en ello, comprobamos algo: que en su desarrollo el hombre lleva a la mujer, y la mujer se deja llevar por el hombre. Así que, podemos considerar que existe una condición para bailar en pareja que se podría enunciar así: El hombre ha de (saber) llevar a la mujer, y la mujer ha de (saber) dejarse llevar por el hombre.

Entonces, lo que en principio podría verse simplemente como una manera intrascendente de deleite dentro del folklore y el ámbito de la fiesta, se perfila como una forma codificada de acercamiento entre el hombre y la mujer. Además de conllevar un sentir desenfadado (sentir la música, su armonía, sentir el cuerpo en movimiento -el propio y el del otro-), la desenvoltura arropada por las pautas coreográficas que ha de seguir una pareja de baile adquiere un sentido con cierta trascendencia: tender puentes entre el hombre y la mujer en los prolegómenos de la relación sexual, terreno éste donde el desenfado se torna en rubor ante eso que no está codificado: lo real del cuerpo a cuerpo.

Películas donde se baila en pareja

They Shoot... no suele aparecer mencionada en las antologías sobre el género musical⁶, pero para nosotros tendrá esa categoría, la de película musical, pues en ella el baile es determinante; a través de su desarrollo se nos plantea el problema que afecta a los protagonistas: la posibilidad o imposibilidad de romance entre ellos. Durante el maratón, cada una de las parejas que concursan ha de aguantar el máximo tiempo posible en movimiento para no ser eliminada. Si desfallece sólo un miembro de la pareja, el que queda desparejado tiene la oportunidad de bailar en solitario durante un tiempo, esperando tener la suerte de que la pareja de otro desfallezca para crear así una nueva pareja y poder continuar. El devenir de la historia nos pone en la pista de un final ya anunciado metafóricamente en los títulos de presentación: la aniquilación como única manera de resolver. El puente de encuentro entre lo masculino y lo femenino que podría tender el baile de pareja es aquí progresivamente resquebrajado en su estructura; el destinador⁷ de los sujetos de este relato (el animador del show) tiene como misión penalizar al que flaquea y orquestar la aniquilación mutua en la pista de baile, una pista que, en lugar de configurarse como un escenario de deseo (como ocurre en los musicales clásicos), se va a configurar como escenario de un *espectáculo de lo real*⁸ alimentado con carne humana expuesta al desgaste. Tal es el desgaste, que parece pertinente que Robert y Gloria ya no bailen en la secuencia final; el estatismo sustituye de manera tajante al movimiento, suscribiendo lo planteado en los títulos de crédito.

En *Follow...* (este sí musical ortodoxo, recogido en todas las antologías del género), la relación que mantienen los protagonistas está matizada en gran medida por los números que Bake y Sherry cantan y bailan, por separado o en pareja, a lo largo de la trama, unos números de carácter desenfadado, impregnados de la alegría que suelen poner en escena las

⁶ Anotamos aquí la definición de lo que podría considerarse "género musical ortodoxo" que hace Joan Munsó Cabús: *Películas específicamente musicales: aquellas en que la música, las canciones y/o los bailes desempeñan un papel decisivo, o preponderante en lo que atañe a forma de expresión o simplemente en cuanto a espectáculo*. MUNSÓ CABÚS, Joan: *El Cine Musical. Vol. 1. Hollywood (1927-1944)*. Editorial Royal Books S.L. Barcelona (1996) en Nota del Autor. A pesar de esta definición, Munsó Cabús no incluye *They Shoot Horses, Don't They?* en su extenso corpus de estudio.

⁷ Al hablar de *Destinador* hacemos uso de la terminología establecida por GREIMAS, A.J. y COURTES, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.

⁸ El formato *reality show* ha encontrado su nombre en el medio televisivo. No obstante no podemos dejar de considerar que antes de que este formato comenzase a ser explotado en la televisión existieron espectáculos de similar naturaleza, como el que aquí señalamos, o yendo un poco más lejos, algunos de los más populares en el ocio del Imperio Romano... Sobre el *reality* televisivo, es interesante consultar CASTELLÓ, Enrique: "A continuación les ofrecemos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad...Televisión, o el umbral del goce". *Trama y Fondo*, nº 2. Abril de 1997. pp 77-92.

9 Freud establece las estructuras psíquicas de la sexualidad a través de su experiencia clínica; en ella, estas estructuras aparecen vinculadas a la diferencia sexual anatómica y a la trama edípica; el sujeto-hombre adoptará normalmente un papel activo en relación a la sujeto-mujer, quien adoptará normalmente un papel pasivo en relación con aquel (en el terreno de la sexualidad y, en el caso que nos ocupa, de sus simbolizaciones).

10 Jesús González Requena desarrolla una teoría sobre la relación sexual en "Del soberano Bien". *Trama y Fondo*, nº 15. Segundo semestre 2003. pp. 31-52. Tanto en este artículo como en otros trabajos del autor, se desarrollan los enunciados referentes a las posturas activa y pasiva vinculadas a la sujeción del goce por parte del hombre y el abandono al mismo por parte de la mujer.



F7



F8

comedias musicales clásicas. Pero, como en todo texto clásico, aguarda el momento de la verdad, momento en el que lo lúdico (donde estaría incluido el juego del cortejo, que entre *Bake* y *Sherry* no acaba de concretarse) da paso al encuentro con algo que se escapa del juego, algo *que quema*, y que en los musicales suele aparecer simbolizado con un número de baile romántico, una suerte de estilización del encuentro sexual. En *Follow...*, como en todo relato clásico, no se elude el encuentro sexual, sino que se articula de manera simbólica. La articulación simbólica basa su estructura en las pautas que cada miembro de la pareja asume para ocupar su lugar en dialéctica con el sexo opuesto, pautas especialmente plásticas en el género que nos ocupa, donde el encuentro de hombre y mujer se rige por la coreografía, el vestuario, la escenografía y los ejes de la mirada que participan de la puesta en escena; es allí, en escena, donde hombre y mujer asumen la condición ya esbozada del baile de pareja, una condición que consideramos íntimamente ligada a las estructuras psíquicas de la sexualidad y que marca una barrera entre lo masculino y(/) lo femenino⁹:

El hombre ha de (saber) llevar a la mujer, por tanto, hacerse cargo de una postura activa¹⁰, sujetar firmemente a la mujer en el desfallecimiento, en el abandono al goce.

La mujer ha de (saber) dejarse llevar por el hombre, por tanto hacerse cargo de una postura pasiva, dejarse sujetar, confiando en la firmeza de aquel que marca los movimientos, abandonarse al goce.

Lo masculino y lo femenino. Operadores textuales

Para identificar cómo se construye la diferencia sexual en una puesta en escena ya hemos mencionado una serie de elementos determinantes: el vestuario, la escenografía, y en los musicales, de manera especialmente plástica, las posturas y movimientos que componen la coreografía de un baile. A todo ello añadimos la presencia de objetos que actúan como operadores textuales.

Los elementos que marcarían la diferencia sexual en *They Shoot...* se van desdibujando según avanza la trama. El vestuario de los protagonistas marca claras diferencias sexuales al comienzo de la película (los hombres visten pantalones, las mujeres vestidos y faldas -F7-) pero acaba siendo muy similar, pues va cobrando protagonismo en el atuendo de unos y otras los jerseys unisex proporcionados por los distintos patrocinadores de las parejas concursantes, poco a poco convertidas en mercancías (F8).

Aun tratándose de un concurso cuyos participantes son parejas, la postura que ocupa cada miembro en la ejecución de los bailes está determinada por el abatimiento, circunstancia que provocará que unas veces sujete el hombre a la mujer, y otras la mujer al hombre, alterando así la condición que localizamos en el baile de pareja. El desplazamiento desde el centro de la pista hacia la ubicación final en la terraza, límite del espacio que Robert y Gloria habitan juntos durante el concurso, descentra a la pareja del lugar nuclear del baile, lugar que no se ha podido configurar como escenario de deseo, sino como espacio para la especulación económica.

En *Follow...* observamos una evolución del vestuario muy diferente. A lo largo de la trama, los eternos enamorados e indecisos Bake y Sherry actúan como unos niños en cuya relación se suceden despropósitos, enfados y juegos de espejo que tendrán su rima en ciertos atuendos (F9-F10). Pero cuando Bake y Sherry se embarcan en la puesta en escena de un baile romántico, aparecen ante nosotros transformados en un hombre y una mujer arquetípicos, ya no tan sólo por los atuendos ortodoxos que visten -Astaire a la manera clásica de otros musicales de la RKO, por fin con chaqué¹¹; Rogers con vestido largo, tacones y pelo recogido (F.11)- sino también por la densidad de sus gestos: la tristeza, el abatimiento y la vulnerabilidad con la que inicialmente aparece cada uno en el escenario que comparten, se torna en valor y fuerza para ocupar cada uno la postura que condiciona el baile de pareja.

¹¹ El atuendo de Astaire durante toda la película es de marinero raso. Que apareciera así vestido fue una decisión del estudio con la intención de acercar más el personaje de Astaire al público; así lo afirma Fred Ritzel en: FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (compiladores): *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Vol. 2: 1925-1944. El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13. RITZEL, Fred: "La espontaneidad como confección - producción musical del decenio de 1930: *Follow the Fleet* [Siga a la Flota] (1936)". p.261.



F9



F10



F11

Con los primeros pasos, el hombre "hipnotiza" a la mujer¹² conduciéndola al centro de una pista recorrida por rayas en haz que apuntan a ese centro - F14-, de manera similar a los escenarios de otros números románticos de la serie Astaire-Rogers, como *Nighth and Day*, *The Gay Divorcee* (F12), *Cheek to Cheek* o *Top Hat* (F13). El centro se convierte así en un punto de encuentro en el que lo masculino y lo femenino interactúan, transformando la pulsión en deseo y posibilitando la relación sexual.

¹² Podemos ver también el tema del "hipnotismo" como recurso coreográfico en el número romántico central interpretado por Astaire y Rogers en *Carefree* (*Amanada*. Mark Sandrich, 1938).

F12 *The Gay Divorcee*F13 *Top Hat*F14 *Follow the Fleet*

13 Fred Astaire planeaba los bailes en estrecha colaboración con el coreógrafo Hermes Pan: Astaire estaba sumamente interesado en supervisar personalmente la edición de sus danzas; le importaba no perturbar la continuidad del decurso de la danza y posibilitar una percepción de todas las actividades del lenguaje corporal. La cámara no debía arrogarse un primer plano. En principio quería filmar sus bailes en una única toma; cada pequeño movimiento estaba planeado, calculado [era imprescindible verlo todo sin interrupción y el cuerpo del bailarín completo]. Este principio impera también en *Follow the Fleet*, aunque también hay números montados con más de 20 tomas (por gags, partes vocales iniciadas por distintos personajes, etc...)(...) *Let's Face the Music and Dance* está filmado solo en una toma: la danza se presenta de manera sumamente intensa y francamente ritual. RITZEL, Fred: *op.cit.* p. 265.

El baile de *Let's face...* está rodado en un solo plano general corto en el que la cámara acompaña los movimientos de los bailarines¹³, y la coreografía marca alternativamente los acercamientos y distanciamientos entre el hombre y la mujer que anteceden al abrazo final. En paralelo a la coreografía, la puesta en escena gestual, los ejes de las miradas, dan prueba de que ahí se juega una tarea difícil, dramática, pero reglada y, según avanzan los movimientos, gozada. *Let's Face...*, a diferencia de otros números musicales interpretados por Astaire y Rogers, escenifica con especial plasticidad la *soledad* de cada miembro de la pareja, pero también el milagro del encuentro entre ambas soledades, encuentro que transforma la dualidad inicial del *todo/nada*, fuente de frustración, en la posibilidad de *algo*, fuente de esperanza; *algo* que tiene que ver con un tiempo concreto, el presente del que habla la canción (la transcribimos más adelante); y una proyección de futuro, el que marca la salida de escena de la pareja, sujetándose el uno al otro al hacer mutis, con una postura inusual en las coreografías de Astaire y Rogers, y en general atípica en los bailes de pareja— F15.

La pistola y el velo



F15

En la última secuencia de *They Shoot...* descubrimos que Gloria lleva una pistola en su bolso. Tanto en F16 como en F17 se nos muestra, en plano subjetivo de Gloria, el lugar desde donde ella misma se apunta. En F17 vemos una imagen alegórica del sexo femenino, unas manos unidas por las puntas de los dedos formando un triángulo que encierra un espacio vacío, en este caso ocupado por una pistola, operador textual ligado simbólicamente al sexo masculino¹⁴. Gloria, incapaz de utilizar el arma, pide ayuda a Robert entregándosela (F18); él se hace cargo, así, del arma, del instrumento con el que va a poder llevar a cabo el único acto eficaz que parece posible entre ese hombre y esa mujer ya desdibujados, y que sustituirá a la relación sexual. La coincidencia de elementos alusivos a ambos sexos que vemos en F17, tiene su rima en F19, un fundido de tran-



F16



F17



F18



F19

sición hacia el acto que nos ofrece el rostro masculino y el femenino superpuestos: el rostro de Robert preparado para disparar, mirando el perfil de Gloria, que aguarda el disparo con los ojos cerrados. La potencia que demanda Gloria a Robert con su petición de ayuda sólo puede manifestarse con el uso de la pistola y a través de un acto, ya no sexual, sino aniquilador (F20-F22).



F20



F21



F22

En *Follow...* también encontramos una pistola, pero en este caso es el hombre quien la porta, e impide a la mujer que pueda cogerla, deshaciéndose finalmente del arma (F23 – F25). Si bien hemos considerado que es la pistola el operador textual a través del cual el hombre toma posiciones en *They Shoot...*, en *Follow...* lo masculino se construirá en dialéctica, no con la pistola, sino con la mujer, quien también parte provista de un operador textual convencionalmente ligado al sexo femenino: un pañuelo, un velo¹⁵, sujetado con las manos a la altura de sus caderas (F26), y del

14 El sueño posee para los genitales masculinos un gran número de representaciones que podemos considerar como simbólicas, y en las cuales el factor común de la comparación es casi siempre evidente. (...) La parte principal y la más interesante para los dos sexos del aparato genital del hombre, esto es, el pene, halla en primer lugar sus sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como bastones, paraguas, tallos, árboles, etc., y después en objetos que tienen, como él, la facultad de poder penetrar en el interior de un cuerpo y causar heridas: armas puntiagudas de toda clase, cuchillos, puñales, lanzas, sables, o también armas de fuego, tales como fusiles o pistolas, y más particularmente aquella que por su forma se presta con especialidad a esta comparación, o sea el revólver. FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. Freud total 1.0. Ediciones Nueva Héliade (1995).



F23



F24



F25

15 *Velo*: *Cualquier cosa delgada, ligera y más o menos transparente que oculta la vista de otra*. CASARES, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona (2001). En el desarrollo de la explicación del término que recoge Casares, esta prenda aparece vinculada a la mujer, pero también, a la vergüenza, al pudor. Encontramos otra acepción interesante de su simbolismo en el diccionario de símbolos de Cirlot: el velo significa la ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona (1991).

16 La negación de la relación sexual es una idea formulada por Lacan que se convierte en una aseveración adoptada en gran medida por los discursos de la deconstrucción. Lacan dice: El discurso analítico no se sostiene sino con el enunciado de que no hay relación sexual, de que es imposible formularla. LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. Aún 1972-1973 (Texto establecido por Jacques-Alain Miller) Ed. Paidós. Argentina (1992), p.17.

que también se deshará en los primeros pasos de baile; el velo, en paralelo a la potencia metonímica de la pistola en el hombre (F27), actúa como descriptor del sexo femenino, en tanto carente de objeto que simbolizar.



F26



F27

¿Qué elemento equivaldría en *They Shoot...al* velo de la mujer en *Follow...?*. Para localizarlo es conveniente hacer un alto en la secuencia anterior a la que nos ocupa, la antesala del desenlace; allí se pone en dramática relación al hombre con una prenda femenina. La situación es la siguiente: Gloria ha perdido una media de seda y Robert la encuentra, pero al querer entregársela la rompe accidentalmente. El desgarro de esa delicada prenda, última posesión valiosa del vestuario de Gloria, distintivo de su feminidad, desencadena las lágrimas de la mujer, que condensa en esa reacción toda su desesperación. La vulnerabilidad de Gloria y el acto fallido de Robert puestos en relación ahí, subrayan la imperiosa necesidad de que por fin tenga lugar un acto eficaz de Robert, un acto con el que ese hombre pueda responder de manera contundente a la demanda de la mujer, sin error. Por eso, cuando Gloria pide ayuda a Robert entregándole la pistola, hay una oportunidad para él de acertar, de no fallar; ahí el blanco está localizado en Gloria, en su sien; y por fin en Robert la potencia está localizada: en la pistola. Se pone así en escena una acción incontestable de ese hombre que repercute en la mujer, una respuesta concreta a la demanda aparentemente concreta de Gloria, confirmando la imposibilidad de una relación sexual entre ellos¹⁶.

La terraza y el mar

En la secuencia a estudio de *They Shoot...* los personajes están apoyados en la barandilla de una terraza, y en contracampo está el mar (F28). La cámara, por tanto se sitúa en un abismo (el oscuro mar). Ese abismo, ese mar, está presente fuera de campo en otras secuencias de *They Shoot...*; su presencia sonora se hace notar en los cortos descansos de los concursantes, cuando llega el abatimiento, pues el espacio en el que están sus camastros está suspendido sobre la orilla, donde golpea la marea. El mar en esta película es por tanto un espacio oscuro, ajeno, y vinculado al abatimiento.



F28

Ya hemos visto cómo, según avanza el número musical *Let's face...*, los personajes se acercan al centro del espacio donde se mueven, el punto más alejado de sus límites y de ese mar que se adivina en los contornos, que para la mujer se presenta en un principio también como abismo, un abismo al que arrojarle del que es alejada por el hombre (F29). A lo largo de la trama de *Follow...* el mar está presente de manera constante. Los protagonistas masculinos son marineros y el ritmo narrativo está determinado por sus embarques y desembarques. Así, el mar aquí representa un contexto que, pudiendo haber resultado abismal, es controlado por quien lo conoce. Bake es marinero, no contempla el mar, lo navega, se desplaza por él, se instruye en él, por él se aleja de la mujer, y por él se acerca a ella, y será en la cubierta de un barco, sobre el mar, donde tenga lugar el encuentro amoroso. Sin embargo para Robert el mar es sólo objeto de fascinación y más tarde punto de fuga para la mirada en los momentos previos al acto.



F29

Vida o muerte

Tanto en *They Shoot...* como en *Follow...* se plantea el suicidio como solución a la crisis. En las secuencias analizadas la crisis viene motivada, en ambos casos, por el hecho de haber perdido dinero o la oportunidad de ganarlo. En *They Shoot...* Gloria es la que determina quitarse la vida, para lo cual pide ayuda a Robert, quien también anulará su propia vida en tanto que no opone resistencia al ser detenido tras disparar a Gloria. El trauma reprimido de Robert (ser testigo del sacrificio del caballo) se suscita allí, ante una mujer desesperada vista como animal herido cuyo único paliativo puede ser la muerte. En *Follow...* la crisis se plantea de manera esquemática, menos realista, estilizada a través del lenguaje corporal y los gestos de cada personaje. Aquí son ambos, hombre y mujer, quienes tienen la intención de suicidarse: él con una pistola, ella lanzán-

dose al vacío. Pero aquí el hombre, al más puro estilo del amor cortés, sin conocer de antemano a la dama, deja de hacer lo que está haciendo (apuntarse con la pistola) para evitar que la mujer caiga al vacío, suscitando después un cambio de actitud activado por la canción de él y el baile de ambos. Haciendo uso de la palabra y del movimiento.

Las palabras

Para ver cómo se hace uso de las palabras en cada uno de los textos que estamos analizando, comenzamos transcribiendo la conversación que mantienen Robert y Gloria en la secuencia a estudio de *They Shoot...;* en torno a ella anotaremos nuestro comentario:

La pareja está apoyada en la barandilla de la terraza de la sala de baile, frente al mar:

Robert: *Me encantaba mirar el mar. Pasear cerca de él, sentarme y escucharlo. Ya no me importa volver a verlo* [Robert habla de la fascinación que sentía frente a eso que es inabarcable, bello y profundo. El carácter contemplativo de Robert queda establecido, y también el nihilismo fruto de la experiencia vivida en el maratón, donde el esfuerzo no ha cobrado ningún sentido]

Gloria: *Ni eso ni nada* [Gloria radicaliza el nihilismo de Robert introduciendo la palabra nada: ya no importa el mar ni nada]

Robert: *¿Qué vas a hacer ahora? ¿Volver a probar suerte en el cine?* [Robert hace preguntas a Gloria sobre el futuro, creyendo ingenuamente que la mujer aún tiene fuerzas para hacer planes, pero subrayando en todo caso la soledad en la que deja a la que ha sido su compañera de baile: ¿Qué vas a hacer (Tú) ahora?. Ajeno a la complicidad que les ha unido, Robert no se incluye en esa proyección de futuro con Gloria, se queda al margen evitando formular otra pregunta: ¿Qué vamos a hacer (nosotros) ahora? Además incluye una posible respuesta, una especie de plan inviable en el abatimiento: Volver a probar suerte. No parece que Gloria pueda confiar en la suerte en esas circunstancias, por lo que la pregunta de Robert suena vacía].

Gloria: *No. Nunca lo conseguiría. Y puede que diera igual si lo consiguiera. Puede que este maldito mundo sea como la central de reparto, y que todo estuviera amañado antes de que llegáramos* [Al negar la posibilidad de poder volver a trabajar, por ver en el trabajo una especie de boicot generalizado, se niega también la posibilidad de canalizar de alguna manera su energía].

Robert: *Sé qué quieres decir. Te entiendo perfectamente* [Este atisbo de complicidad por parte de Robert parecería dar paso a una conversación¹⁷, a un lugar donde converger con Gloria]

Gloria: *¿En serio?* [Gloria se hace eco de estas palabras cómplices, dirigiéndose a Robert con una mirada que parece querer sujetarse a ese entendimiento repentino y esperanzador]

Robert: *¿Qué vas a hacer?* [Robert huye de la complicidad con una pregunta que establece de nuevo una distancia entre ambos ¿Qué vas a hacer (Tú, sola)?]

¹⁷ Una de las acepciones de *conversación* es: reunión, compañía. Casares, Julio. Diccionario ideológico de la lengua española. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona (2001).

Gloria: *Bajarme de este ti vivo. ¡Estoy tan harta de esta cosa tan asquerosa!* [Gloria, sin poder converger con Robert, responde con violencia apartando la mirada]

Robert: *¿De qué cosa?* [De nuevo Robert resulta ingenuo; parece que no quiere saber de qué se está hablando]

Gloria: *De la vida. Y no me des sermones primaverales* [Gloria sigue contestando violentamente y con claridad, aunque no deja de demandar palabras de consuelo a Robert de manera indirecta, pues, lo que le está pidiendo ¿no son precisamente sermones, palabras a las que agarrarse?]

Robert: *No iba a hacerlo* [Robert mantiene su actitud esquivada]

Gloria: *Entonces ¿por qué me mirabas así?* [Pero Gloria no cesa en la demanda de implicación por parte de Robert]

Robert: *No era por eso. Sólo intentaba verte la cara* [Robert sólo contempla, llevado por la fascinación que siente por Gloria, pero su mirada hacia el rostro de lo que le interroga –la mujer– no va acompañada de ningún amago de acción, de algún acto para sostener lo que se viene abajo; Robert mantiene una actitud pasiva]

Gloria: *Pues sigue mirando* [Gloria responde con cierta decepción e ironía ante la inactividad de Robert] *No te pierdas el final* (la mujer saca la pistola de su bolso, se apunta con ella, mira hacia arriba y luego le mira a él) *¡Ayúdame!* [esta petición de ayuda ¿no está abierta a otras posibilidades más allá del tiro?] *¡Por favor! ¡Por favor!* [momento de máxima vulnerabilidad de Gloria] (Le ofrece la pistola a Robert)

Robert: (coge la pistola) *Dime cuándo* [Robert por fin tiene la determinación de hacer algo]

Gloria: *Estoy lista* [Gloria cierra los ojos; se abandona a la acción de Robert]

Robert: (pone la pistola en la sien de ella) *¿Ahora?* [Robert observa a Gloria, aún fascinado]

Gloria: *Ahora*

Robert: (deja de mirar a la mujer y dispara)

Que este acto aniquilador tenga lugar se justifica narrativamente, en parte, por el trauma de Robert: caballo herido = Gloria / sacrificador – sanador = Robert. Pero hay que ir más allá del trauma que le causó a Robert ser testigo siendo niño de la muerte del caballo. El Robert adulto no sabe cómo hacerse cargo de la herida de la mujer, de la falta desvelada en ella. Cuando Gloria le pide ayuda demanda en él un acto potente. Pero Gloria no es un caballo herido, es una mujer, y su pulsión podría tornarse en deseo, podría simbolizarse. En la conversación transcrita, vemos cómo Gloria demanda a Robert, de maneras directas e indirectas, palabras y gestos de sujeción y atención. Pero el mecanismo del vínculo amoroso capaz de transformar la pulsión de muerte en deseo no se pone en funcionamiento. Robert no dice “*Let’s face it*”, y mucho menos “*Let’s dance*”, propuesta que parecería ya inviable, puesto que el baile, en tanto construcción simbólica de acercamiento, está ya deconstruido.

En la secuencia a estudio de *Follow...*, la palabra viene del hombre a través de una canción cuyo título, *Let’s face the music and dance*, tendría

una difícil traducción al castellano: la expresión “*Let’s face the music*” es la suma de la expresión inglesa “*let’s face it*”, *plantémosle cara, enfrentémonos*, y el término “*music*”, que aporta un punto de armonía al hecho de plantar cara a algo problemático, algo que requiere valor. Los responsables de los subtítulos en castellano de la versión en DVD que manejamos (Manga films), traducen el título de esta canción como “*Sigamos la música y bailemos*”, pero en esta traducción se pierde el matiz de la expresión inglesa que apunta a un impulso en el ánimo, a un deseo de insuflar valor y determinación. Veamos cómo se podría traducir la letra de esta canción:

There may be trouble ahead - Puede que se avecinen problemas
But while there’s music and moonlight, - Pero mientras haya música y luz de luna
And love and romance - y amor y romance
Let’s face the music and dance - Sigamos la música (plantémosle cara) y bailemos
Before the fiddlers have fled - Antes de que los violinistas hayan huído
Before they ask us to pay the bill - Antes de que nos pidan que paguemos la cuenta
And while we still have that chance - y mientras tengamos la oportunidad
Let’s face the music and dance - Sigamos la música y bailemos
Soon, we’ll be without the moon - Pronto estaremos sin luna
Humming a different tune, and then - Tarareando una melodía diferente, y entonces,
There may be teardrops to shed - puede que haya lágrimas que derramar
So while there’s music and moonlight - así que mientras haya música y luz de luna
And love and romance - y amor y romance
Let’s face the music and dance, dance! - Sigamos la música y bailemos, bailemos!
Let’s face the music and dance - Sigamos la música y bailemos



F30



F31

La música, las palabras y el baile, transforman la pulsión en deseo; la energía desbordada que produce angustia se ancla con un vínculo amoroso construido con la palabra y el movimiento.

El momento de la verdad: el acto

Hemos visto cómo en las secuencias analizadas tiene lugar un acto aniquilador entre Gloria y Robert, cuyo efecto nos es mostrado (F30), y un acto de amor entre Bake y Sherry cuyo efecto nos es ocultado (F31).

Mostrar y ocultar caracterizarían respectivamente los órdenes de representación¹⁸ a los que pertenece cada texto abordado: Posclásico uno,

clásico el otro. Subrayemos otros datos que definirían estos órdenes: En *They Shoot...* el futuro de la pareja protagonista se niega. Nada ni nadie sujeta el devenir. En *Follow...*, sin embargo, hay una posibilidad de futuro, una oportunidad. Cuando Robert dispara a Gloria tiene lugar cierta celebración del fracaso de la vida, mientras que en *Follow...* lo que se representa es un ritual de cortejo, y lo que se celebra es el logro de seguir viviendo. Unas palabras invocan el romance como razón para seguir, y unos movimientos la reunión de dos personajes antes abocados a la soledad. Se plantea entonces, respectivamente, en cada secuencia analizada, la imposibilidad o la posibilidad de religarse a la vida.

Matrimonio

Follow... es una comedia romántica clásica, donde el enredo se resuelve con la promesa de matrimonio de los protagonistas. El número *Let's face...* articula la inmediata celebración, no de una boda, sino de dos: la de Bake y Sherry, la pareja protagonista, y la de Bilge y Connie, la pareja secundaria. *Let's face...* es por tanto un número bisagra, un acto que tiende un puente hacia el futuro. En *They Shoot...* no va a haber matrimonio entre Robert y Gloria, aunque los organizadores del concurso les señalan como la pareja favorita del público y les proponen que se casen en escena para dar gusto a una audiencia ávida de emociones. Robert y Gloria no pierden el concurso, sino que lo abandonan tras esta propuesta. Robert queda impasible frente a la propuesta de impostar un matrimonio, mientras que Gloria se niega con contundencia, descubriendo, en la discusión que se origina con el organizador, que el premio que prometen a los ganadores es también una impostura. La situación de los protagonistas se ve así contaminada por una mentira tras otra. Pero algo nos llama la atención: curiosamente, en las últimas imágenes de *They Shoot...* tras la muerte de Gloria y la detención de Robert, Pollack nos lleva de vuelta a la pista de baile, donde aún quedan parejas en movimiento y el animador alienta a esas parejas a seguir luchando por ganar. Una de las parejas secundarias que han convivido con Robert y Gloria durante los cuarenta días, un hombre y su frágil mujer en avanzado estado de gestación (F32), permanecen en el centro de la pista perfilándose claramente como los ganadores potenciales por su posición nuclear en escena. Quizá Pollack tuvo la intención de poner el punto y final con una imagen lo suficientemente "pregnante" para alimentar el patetismo, pero cabe pensar que quizá, inconscientemente, el cineasta deseó finalizar este duro relato con una puerta abierta al futuro: un futuro encarnado en ese matrimonio que espera un bebé y saca fuerzas para seguir bailando.

18 El concepto de Orden de Representación que manejamos parte de la clasificación establecida por Jesús González Requena en "Clásico, Manierista, Posclásico". Revista *Área5*. UCM. Madrid (1996).



F32

Catarsis. El destrozo y la destreza

En el musical clásico de Hollywood, el baile aparece, no sólo como una parte fundamental del espectáculo que ofrece el género, sino también como una manera de derrochar energía, de canalizar el excedente pulsional. Bailes como canalizadores de energía, pero no sólo para los personajes que hay en escena, sino también, de manera catárquica, para los espectadores. La pareja Astaire-Rogers fue modelo de baile y de romance. Las tramas de todas sus películas se parecen, como se parecen las de todos los relatos de un determinado conjunto mitológico. El plantel de actores se repite, y sus estructuras narrativas se asemejan, al igual que la frecuencia de los bailes dentro de las tramas y los tipos de coreografías. Pero no hay hastío por parte de los espectadores, sino deleite en la repetición¹⁹. No rebaja el interés saber que, por muy complejo que sea el enredo planteado, aguarda un baile en pareja y un final feliz. Frente al orden de representación clásico, los textos deconstructivos, como *They Shoot...*, preparan al espectador para un final impactante, inesperadamente crudo. Focalizan la herida queriendo desvelar una especie de verdad irrefutable que presenta al ser humano desprovisto de destreza para afrontar la frustración, expuesto al desgaste y al destrozo sin remisión. Al desmontar las piezas que configuran las construcciones simbólicas, o mejor, al no hacerlas encajar, lo real emerge entonces desimbolizado, identificándose como *la cruda realidad*. Frente a esa realidad en crudo, toda construcción simbólica se vería como una mascarada, un cuento para niños. Sin embargo, aquí creemos que se olvida algo fundamental: que los textos simbólicos, como *Follow...*, lejos de obviar la dificultad que implica vivir, señalan la necesidad de poner en marcha capacidades humanas como la destreza, el valor, la creatividad, el afán de transformación y el de superación, y cómo no, el amor al arte. Quizá el problema recaiga en que para mover todos estos motores es imprescindible tener una impronta de sentido guiado por una promesa de futuro, una promesa que hace que el esfuerzo merezca la pena. Y en el caso que nos ocupa, el baile de pareja, se añaden otras condiciones imprescindibles: que suene la música, el saber agarrarse bien y el no tener miedo a tropezar, ni retraimiento, mientras se aprende la coreografía, y después.

¹⁹ González Requena hace una revisión del concepto de relato simbólico deteniéndose en los cuentos de hadas en su obra inédita *Pensar el Cine Clásico* (op. cit): (...) la tragedia griega clásica y los cuentos infantiles (...). Sus públicos, adultos en un caso e infantiles en otro, experimentan aún una mayor implicación emocional –es decir: participan más intensamente de sus mecanismos de suspense– cada vez que retornan a ellos. De manera que resulta obligado constatar no sólo que el suspense narrativo nada tiene que ver con la incertidumbre, sino que, por el contrario, es precisamente la certidumbre lo que más intensifica su eficacia.