

Easy Living. La comedia clásica y el punto de ignición

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

Debido a que *Easy Living*¹ probablemente no sea una película conocida por muchos lectores haremos primero una breve sinopsis del argumento de la misma, con el objeto de que el análisis posterior pueda ser abordado con la mayor claridad.

Mr. John Ball, uno de los mayores banqueros de la ciudad, tiene problemas familiares. Por una parte su hijo, Johnnie decide abandonar el hogar paterno harto de los reproches de su padre, con la intención de buscar trabajo y vivir su propia vida. Por otra parte la esposa de Ball derrocha grandes cantidades de dinero en abrigos, vestidos, joyas, etc. lo que provoca una discusión en la pareja, en el transcurso de la cual Mr. Ball arroja la última compra de su mujer (un abrigo de pieles) desde el ático de la vivienda a la calle.

Dicho abrigo cae sobre una joven, Mary Smith, que intenta devolverlo; pero Mr. Ball le insta a que se quede con él, y además le compra un sombrero a juego. El propietario de la sombrerería hace correr la maledicencia, comunicando a algunos amigos que es posible que Mr. Ball tenga una amante.

Mary pierde su empleo, ya que sus jefes creen que el abrigo ha sido conseguido de alguna forma «indecente». La joven

1. *Easy Living* (*Una chica afortunada*, 1937). Director: Mitchell Leisen; Guión: Preston Surges; Intérpretes: Jean Arthur (Mary Smith), Ray Millan (John Ball Jr.), Edward Arnold (John B. Ball).

que tiene grandes problemas económicos, recibe la llamada del propietario de un gran hotel que le ofrece su mejor suite, pensando así chantajear a Ball, con el que tiene importantes deudas. Mary acepta, ajena a las intenciones del propietario del hotel. Pero tiene que cenar, y prácticamente no tiene dinero. Casualmente, acude a un restaurante auto-servicio donde el hijo de Mr. Ball ha conseguido trabajo. El joven ayuda a la muchacha a conseguir comida al ver sus problemas económicos, pero es descubierto y despedido. Ella, al comprobar que Johnnie carece de sitio para pasar la noche, le ofrece compartir la suite del hotel.

A partir de aquí todo se convierte en un enredo en donde la principal confusión se resume en el hecho de que muchos personajes creerán que quien pasa la noche en el hotel con la joven es Mr. Ball padre, equívoco que se refuerza al tener ambos el mismo nombre propio. Debido a este malentendido una frase de Mary ante unos corredores de bolsa se toma por información de primera mano, lo que provoca involuntariamente la caída de las acciones de Ball en el mercado. Pero el joven Ball, al percatarse de la confusión, resuelve el problema con habilidad, lo que le vale el reconocimiento de su padre que le ofrece un puesto de relevancia en el banco. Los dos jóvenes a su vez quedan prometidos en matrimonio.

Quizás sea la comedia el género cinematográfico clásico del que menos se ha ocupado hasta ahora el método de análisis que se hace cargo del texto filmico, a pesar del indudable interés que dicho género tiene y de la gran cantidad de interrogantes que desde ella se nos plantean, dada la peculiaridad del motivo a donde dirige sus esfuerzos: la risa.

En principio, y haciendo una muy breve síntesis, podemos afirmar que si de algo se ocupa este género es de la relación entre hombre y mujer, del deseo que surge entre ellos, de esa primera fase imaginaria en la que nos reconocemos en el otro, en la que nuestro yo puramente narcisista se ve reflejado en la otra persona, teniendo este proceso como consecuencia la anulación de ese otro que se constituye en objeto de deseo, siendo sustituido por una imagen especular del propio yo narcisista. Y, por supuesto, como género clásico que es, se ocupará también de la articulación de este deseo en un marco simbólico, que no puede ser otro que

el de la palabra que lo hará duradero, regenerador.

En la comedia clásica se juega, precisamente, el recorrido que va desde el equívoco que todo enamoramiento tiende a producir en aquellos que lo sienten hasta la concluyente inmersión de la pareja en un universo simbólico que suele ser representado por el compromiso matrimonial. Nos es fácil recordar la gran cantidad de comedias clásicas que bien de forma no explícita sino sólo sugerida, bien de manera manifiesta finalizan con una boda.

Por tanto, la comedia fija su atención en esos momentos que en la relación entre hombre y mujer van desde el mutuo reconocimiento como objeto de deseo, incluido aquel instante en que puede hacerse presente lo real de la relación sexual, hasta el momento final en que esa relación consigue articularse, salir adelante por medio de la cesión de esa palabra simbólica.

Mientras el hecho del enamoramiento es vivido de forma confusa por los protagonistas, el mundo que les rodea sufre también transformaciones, una especie de desorden que deviene directamente del encuentro entre los dos sexos, provocando el gag, ese momento en que la risa surge. Maniobra que podría parecer complicada si hemos comprendido la magnitud de lo que en la comedia se está jugando, pues ese proceso imaginario concluye siempre con la aparición de ese algo de lo real de lo que el cine clásico no renuncia a saber. Pero esta aparición de lo real sufre una especie de descarga en diversos elementos de la puesta en escena que la hacen menos dramática que, por poner un ejemplo, en el melodrama. Veremos una prueba de ello en el posterior análisis.

Por tanto creemos que lo que Jesús González Requena ha definido como punto de ignición, eso que polariza el tejido semiótico-imaginario de la realidad en el cine clásico, también puede ser encontrado en la comedia, y desde ese punto un campo simbólico puede ser configurado. Allí donde las miradas deseantes del hombre y la mujer convergen, en el filo del plano contraplano, allí algo de lo real se encuentra².

Elegimos *Easy Living* por la ejemplar puesta en escena de todo el proceso en una corta y genial secuencia. A todo ello se viene a añadir una curiosa semejanza formal con los esquemas gráficos con los que González Requena recrea esa realidad imaginaria, poblada de potenciales

2. Jesús GONZÁLEZ REQUENA: «Frente al texto filmico: el análisis, la lectura (*El manantial*, King Vidor)», en VV.AA.: *El análisis cinematográfico*, Editorial Complutense, 1995.

objetos de deseo, antes y después de la aparición de un punto de ignición.

La escena, que puede ser considerada una película en miniatura dentro de la propia película (debido a su autonomía narrativa), empieza con un gran título en forma de cartel de neón, donde se deja leer parte de la palabra AUTOMÁTICO (F. 1), que se refiere a la modalidad de restaurante auto-servicio en el que se desarrolla la escena. Pero esta palabra, además, constituye un comentario en profundidad del encuentro de los protagonistas y de la aparición del deseo, rápida, sin más resorte que el instantáneo reconocimiento. De hecho, el deseo masculino en Johnnie, surge automáticamente, al sentirse nuestro protagonista atraído por un abrigo de piel que en realidad pertenecía a su madre y que por una serie de insólitas vicisitudes ha ido a parar al cuerpo de esta joven mujer (Mary).

Para comprender mejor todo el equívoco en que la escena se sustenta, debemos incidir en el hecho de que Mary (Jean Arthur), aunque viste ese lujoso abrigo de martas, se encuentra sin empleo y prácticamente sin dinero, mientras que nuestro hombre, Johnnie (Ray Milland), a pesar de su trabajo de camarero es hijo de uno de los grandes banqueros de la ciudad.

Un fundido encadenado nos conduce desde el gran título de neón hasta la mano de Mary recogiendo las pocas fichas a las que su escaso dinero le da opción, fichas que introducidas en diferentes ranuras permiten obtener los diversos platos. Desde este momento la gran estrategia que juega la secuencia es la de desplazar el deseo femenino hacia un objeto menos dramático que el cuerpo masculino. De modo que algo más denso que el mero apetito parece manifestarse tras la comida de la que el restaurante rebosa y que Mary desea, pero a la que no puede acceder debido a sus penurias económicas. Hasta que, finalmente, el hombre y los alimentos terminarán confundándose en un mismo plano, confirmando en su totalidad esta identificación.

Sustitución metafórica, por tanto, entre los alimentos y el cuerpo masculino. O mejor dicho, de este cuerpo masculino concreto, el de Johnnie, pues enseguida se advierte que todos los clientes del local son por su aspecto y, sobre todo, por su edad, poco deseables para una mujer tan joven como Mary. De manera que ella sólo puede fijar su mirada en la comida y no en el hombre inmenso que está devorando la suya más que comiendo (F. 2). En este primer cliente, en el que la cámara se detiene al inicio de la secuencia, llaman la atención las dos servilletas que usa: una

a modo de grotesca corbata, otra en el enorme estómago, allí donde los alimentos se dirigen, anticipando de esta forma la importancia que en la escena tendrá lo que Bajtin³ llama lo bajo-material: la comida, el estómago, el suelo, jugarán un papel de gran importancia en el desarrollo de la secuencia, que tendrá su apoteosis en el carácter acentuadamente carnavalesco de su conclusión.

Mary dirige ahora su mirada, cada vez más llena de desco, a los receptáculos rectangulares de donde se extrae la comida, siempre previo depósito de las fichas correspondientes. A través de ellos se puede entrever a los camareros trabajando (F. 3), en un espacio que se encuentra aislado por completo del resto del local; separación que deja de ese otro lado a los únicos hombres jóvenes que hay en el restaurante: los camareros, que sólo salen al espacio donde Mary se encuentra para limpiar y recoger las mesas.

El primer acercamiento entre Johnnie y Mary se produce precisamente cuando el caminar alucinado de ella, observando la comida que el hombre gordo devora, la hace llegar hasta una zona dominada por un letrero donde se leen las palabras: «Hot Dishes». Es decir, «platos calientes» (F. 4). Desde este mismo momento se intuye que algo del orden de lo caliente, de lo que puede llegar a abrasar aguarda en esta parte del restaurante. A ello se añade que ambos protagonistas ocupan los márgenes laterales del encuadre, mientras que todo el resto del plano se encuentra vacío, bajo el letrero ya mencionado. Entre ambos, por tanto, ese fondo que desde ahora se constituye como un espacio de encuentro, esperando ser ocupado por las figuras masculina y femenina. Algo se va a jugar en esa zona del restaurante no sólo en el orden de la comida, sino también en el del deseo de ambos personajes, pues allí debemos situar el lugar donde un punto de ignición va a aparecer, como el letrero parece anunciar con esa referencia a lo caliente, identificándose desde este momento ese calor al que hace referencia el letrero y el definitivo encuentro hombre - mujer.

Inmediatamente después, Johnnie es aislado en un plano que lo focaliza a él solo, tratamiento que únicamente ambos protagonistas merecen en toda la escena (F. 5), ya que la mujer había sido igualmente aislada del abundante entorno humano en (F. 3), siendo así definitivamente diferenciados los protagonistas de esa masa informe de hombres maduros que

3. Mijail BAJTIN: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universal, 1987.

llenar el restaurante. Es entonces, después de que ambos han sido, de alguna forma, distinguidos entre la masa de gente que puebla el restaurante, cuando el reconocimiento mutuo puede tener lugar.

De nuevo el siguiente plano está presidido por el cartel que localiza la zona de los platos calientes, siendo en el preciso momento en que Mary traspasa un cierto límite que los bordes del letrero indican, cuando Johnnie repara en el espectacular abrigo que ella lleva puesto (F. 6). Hasta entonces, ambos se habían mantenido en el límite de esa frontera que los bordes del letrero marcaban, pero al ser traspasada dicha frontera por Mary, Johnnie siente una especie de llamada y su mirada es impulsada a seguir el movimiento de la mujer, encajando un cierto impacto que toma forma de interrogación (F. 7), como si percibiese que en ese abrigo y en la mujer que lo viste hay un algo más que le atrae. Quizás una llamada lejana que procede de la madre (rastros de la figura que fue) a quien el abrigo pertenece, pero ante todo porque el abrigo es una de las formas de construcción en lo imaginario a las que las mujeres se entregan en la película, sobre todo la propia madre. Vestidos, maquillajes, espejos forman parte del universo femenino y es a partir de que la joven comienza ese proceso de construcción de la propia imagen cuando se comienza a constituir en objeto de deseo para la mirada del hombre. En el desarrollo de la película, hasta este momento, se ha podido advertir el hecho significativo de que Mary no se maquilla, ni se pinta, su tocador está vacío. Sólo parece tener ese traje para, involuntariamente, construir una imagen a partir de él. En consecuencia, es precisamente este abrigo lo primero que atrae la mirada de Johnnie.

Un proceso de construcción de la imagen femenina que también se advierte en ciertos espacios, ya que, por ejemplo, la casa del protagonista se revela desde el comienzo de la película como un espacio en exceso materno y femenino que abrumba constantemente al padre de Johnnie, de modo que en todo momento la casa está siendo aseada, sin aparente motivo para ello, por unos sirvientes que, en cambio, tienden a ridiculizar la figura paterna. ¿De dónde puede surgir esa necesidad de limpiar continuamente los lugares que identificamos como femeninos? La respuesta podemos obtenerla en esta misma escena que intentamos analizar. La consecución por parte de Mary de su objeto de deseo (el plato de comida caliente, no lo olvidemos), dará lugar a una serie de acontecimientos que terminarán dejando el restaurante repleto de suciedad. Por tanto, esa consecución del objeto de deseo femenino se llega a identificar con una

cierta mancha que hace que la figura femenina deba reconstruirse de nuevo en lo imaginario, al igual que imaginamos que el local tendrá que ser profundamente aseado tras el alboroto con el que la escena concluye.

Pero volvamos al momento de la secuencia en que detuvimos nuestro análisis. Ahora, Mary dirige su mirada a los receptáculos de la comida, Mientras Johnnie detrás de ella la observa (F. 8). Debido a estos rectángulos, ocupados por los distintos platos, potenciales objetos de deseo en cierta manera al esquema, anteriormente citado, que González Requena establece para ilustrar lo que él define como la realidad imaginizada⁴.

Un mundo poblado de objetos contruidos para ser deseados, pero a la vez a salvo del roce, de lo doloroso, de toda la dificultad que el verdadero contacto con lo real del objeto conlleva. Un contacto que cuando se produce abrasa, devasta todo este mundo imaginario. Eso que el cine clásico ha sabido poner magistralmente en escena a través de las miradas del hombre y la mujer que se desean, instaurando a su vez un campo simbólico en donde sea posible vivir esta experiencia de lo real del sexo, que es lo que verdaderamente se juega en todo este proceso. Pero ahora de lo que se trata es de la comedia, y este devastamiento de lo imaginario debe tomar otras formas, que sin renunciar a saber de ese fondo que espera en la relación sexual, consigue liberar a todo lo anterior de su indudable carga dramática, gracias a una serie de construcciones metafóricas que los espectadores logramos percibir como cómicas.

Recapitulando podremos decir que Mary está hambrienta, pero su deseo es frenado por la falta de dinero. El dinero no deja de ser un puro significante elevado aquí al rango de valedor de una cierta ley normativa que opera en el establecimiento. Así que cuando Mary muestra las pocas fichas que ha podido comprar (F. 9), Johnnie responde con un claro gesto que da pruebas de su insuficiencia (F. 10). Falta de significante que hace a la figura femenina más atractiva en lo imaginario, como podemos comprobar en la actitud que desde ahora Johnnie tendrá hacia Mary, tratando de cubrir esa falta por todos los medios, aunque la consecuencia de estos sea una violación de la ley que rige en el local.

Un cambio de registro se ha producido, pues desde el momento en que esa falta de significante es percibida por Johnnie, algo surge en el orden de lo imaginario. Una primera identificación que hace que el hambre de Mary se convierta en el principal motor de la actitud de Johnnie.

4. Jesús GONZÁLEZ REQUENA: op.cit., pág. 1.

Todo lo que este haga irá encaminado a satisfacer el deseo de Mary, cubriendo su falta. Y es justo en este preciso instante, en el que esta identificación se produce, cuando comienzan a sucederse los equívocos. Así sucede en el diálogo entre los dos personajes, pues ambos se toman por aquello que no son. Ya que basándose en la pura imagen del otro, Mary toma por un simple camarero al hijo de un poderoso banquero, y Johnnie, viendo el abrigo, cree que Mary pertenece a una clase social más elevada que la que en realidad le corresponde. Pero no sólo en el diálogo tiende a establecerse la confusión, sino que también en el mundo que les rodea algo empieza a no funcionar como debiera. Comienzan a apreciarse situaciones que se descabalan, que pierden su sentido ordenado (F. 11 y 12), y todo ello sin más motivo aparente que el hecho de que ambos protagonistas se han reconocido como objetos de deseo.

La solución que Johnnie idea para satisfacer el deseo, en forma de hambre, de Mary, pasa necesariamente por una violación de la ley impuesta en el establecimiento: dinero = fichas = alimento. Johnnie propone proporcionar algún plato a Mary activando, desde la parte posterior reservada a los camareros, el mecanismo que levanta el cristal que protege el interior de los receptáculos. Propuesta que se pone en escena, de nuevo, mostrando el letrero de platos calientes en el fondo del encuadre y a la cajera encargada de realizar el cambio de dinero por fichas, que aparece junto a ellos. Esta cajera es puesta en escena como una figura resguardada por cristales del resto del espacio del local, jugando así un papel de garante de esa ley que no deja de operar en el local, ley que todo lo regula y que, sobre todo, es capaz de verlo todo desde ese kiosco transparente donde su agente se ubica. Instancia que al tiempo que no entra en verdadero contacto con la realidad del local, sin embargo la ordena. Y que como toda ley, algo alcanzamos a saber sobre ella, pero hay en ella algo que, en cierto nivel de nuestra consciencia, nos es definitivamente incomprensible. Pero ante todo, desde esos cristales la ley que la cámara ejemplifica funciona como una mirada, ignorante aun de la violación de esa norma fundamental que la pareja está tramando, pues todavía no se dirige hacia ellos. La ley, puesta en escena como mirada, es algo que funciona en toda la escena y que los espectadores percibimos claramente, colocándonos de este modo en una situación de privilegio respecto de los personajes.

La propuesta de Johnnie va más allá de lo que manifiestamente aparenta, pues convoca a la mujer a que la infracción no sólo sea cometida

en contra del dictado de la ley normativa del local, sino además a que sea llevada a cabo en el departamento de platos calientes. Aquel que desde un principio se ha hecho presente en la escena como el lugar que preside todo el encuentro, allí donde algo que quema espera. Por supuesto la propuesta de Johnnie causa en Mary serias dudas, llegando a parecer que ella sabe algo acerca de la fuerza metafórica que la palabra «caliente» contiene.

De hecho, al hilo del diálogo que los personajes mantienen en este momento, y si convenimos con Lacan⁵ en que el orden normal de la comunicación humana es el malentendido, podremos también admitir que lo que en la comedia llamamos enredo no es sino una correcta comprensión del mensaje. Sólo cuando el malentendido se restablece todo vuelve a la normalidad. De manera que Mary lo que hace es comprender correctamente lo que le es ofrecido bajo el adjetivo de caliente, la metáfora de un contacto efectivo con el otro sexo, pero esto desde nuestra perspectiva de espectadores es percibido como un simple malentendido. Por eso la respuesta de ella: «¿Te pasa algo?», cuando escucha de labios de Johnnie la palabra «caliente», es la mejor interpretación que se puede hacer de lo que este ha querido comunicar. Pues si hay algo evidente en este punto de la secuencia es que desde su comienzo algo se ha transformado en Johnnie, transformación que le ha llevado hasta el extremo de estar dispuesto a arriesgar su empleo en la tarea de intentar satisfacer el deseo de Mary.

Las reticencias de Mary ante el citado plan son finalmente vencidas por una nueva visión de la comida, que otra vez un hombre maduro pone ante sus ojos. Mirada la suya que se carga de deseo de una forma explícita. Por tanto, la identificación de objeto de deseo y comida se confirma; pero nosotros como espectadores sabemos más, sabemos que algo de otro orden se está jugando en la escena. Identificación metafórica del objeto que, de distintas formas, es siempre utilizada por la comedia clásica, (baste recordar el hueso de dinosaurio en *La fiera de mi niña*) en un juego que el inconsciente del espectador reconoce, y que en *Easy Living* nos parece funcionar a la perfección.

Una vez que la violación de cierto orden legal ha sido pactada por la pareja, siempre a instancias del hombre, la situación dentro del encuadre de ambos va a cambiar de forma radical, pues el hombre aparecerá a par-

5. Jacques LACAN: *El seminario 3. Las psicosis*, Ed. Paidós, 1995.

tir de ahora siempre al otro lado de los receptáculos, de forma que se establecen dos tipos de relación. En primer lugar una relación especular, con la que se consigue acentuar la seducción imaginaria (F. 13), de forma que no sólo las miradas se encuentran a través de los pequeños rectángulos sino que, incluso, la posición de ambos cuerpos parece idéntica. Por otra parte, a partir de este preciso instante la escena se estructurará apoyándose en sucesivos planos semisubjetivos de la mirada de la mujer, lo que tiene como consecuencia una identificación aún mayor entre el objeto de deseo-comida y el objeto de deseo-hombre, pues la línea de la mirada de Mary pasa en primer lugar por los alimentos y termina necesariamente en el rostro de Johnnie. En este primer momento aún nada de lo que hacen parece tener un carácter ilegal; de hecho Johnnie llega a proporcionar un plato de comida a Mary y nada sucede, pero es que aún no hemos llegado a aquella zona donde el hombre parece querer llegar, a la sección de platos calientes, a lo que abrasa, allí donde un cierto goce aguarda, y donde podremos advertir que se hace más intensa la vigilancia de la ley.

Es en el preciso instante en que la pareja se dirige hacia esa zona del restaurante, donde esperamos que algo en el orden del relato suceda, cuando una primera emergencia de la ley se manifiesta. Sin nada que en principio pueda justificarlo, la cámara abandona los encuadres semisubjetivos, los planos de mirada de Mary, y se independiza por completo del espacio que ocupan los dos personajes que hasta ahora habían sido su único campo de atención dentro del restaurante, iniciando un travelling (F. 14,15,16), que en su camino nos llevará a la puesta en evidencia de otra mirada que hasta ahora había sido ignorada y que se enfrentará de forma radical a nosotros como espectadores. La mirada de la ley, materializada en una cámara de televisión de circuito cerrado que vigila todo el establecimiento y que seguirá en su desplazamiento a Mary. Encaminándonos, de esta manera, hacia la sección que sabemos que importa, allí donde el pacto transgresor entre la pareja va a tener lugar, de forma que el deseo de Mary va a ser satisfecho, a costa de no respetar una ley que ahora sabemos que vigila. Pero en el recorrido de este ojo vigilante, de derecha a izquierda, hay un momento muy preciso donde esa cámara «mira a cámara» (F. 15), y por lo tanto, nuestra propia mirada es interpe-lada. Ese ojo automático introduce una densidad nueva en nuestra situación de espectadores, ya que nos descubrimos no sólo mirando, sino también cargados de deseo, anhelando que eso que los platos calientes contienen nos sea revelado a través del encuentro de la pareja, aunque en

este trayecto cierta ley quede maltrecha⁶.

De esta manera llegamos prevenidos, al espacio donde el encuentro masculino - femenino se va a producir. Pero ya no lo hacemos de la mano de la pareja y su deseo, sino a través de una instancia que es representación de la ley que va a ser violada. Descubrimos gracias a ese ojo que nos interroga (F. 15), de esta cámara que se ha enfrentado directamente a nuestra comodidad de espectadores, todo lo que de ilícito tiene nuestra mirada. En cierta manera hemos sido descubiertos, y esto nos sitúa en una posición nueva respecto al relato, y que nos hace comprender que todo este proceso adolece de algo, ese algo que damos en llamar lo simbólico. Podemos advertir ahora que en ese pacto transgresor que ambos protagonistas han establecido no sólo falta el significante «dinero», falta la palabra que comprometa en ese tan problemático después que sigue a la obtención del objeto de deseo.

Es decir, la mirada automática en su movimiento vigilante, sigue a Mary a la sección de platos calientes. Pero nosotros ya no llegamos a este lugar fundamental en compañía de los personajes y su deseo, sino de la mano de aquel aparato que vigila el cumplimiento de la ley que ellos se aprestan a infringir.

Una vez aquí hay algo en el tono de la escena que cambia, todo parece hacerse más áspero, difícil, espeso, cobrando una nueva dimensión. Así lo que antes eran planos «semisubjetivos» a partir de la mirada de Mary, ahora se convierten en planos totalmente «subjetivos» de esa mirada femenina. Lo que antes eran planos medios de Johnnie, en los que su figura se adivinaba detrás, en la zona de trabajo de los camareros; ahora se transforman en un primer plano, casi plano detalle, del rostro del hombre, visto a través de uno de esos receptáculos, con el plato humeante entre él y Mary. Plano este (F. 17), en donde el rostro de Johnnie es reencuadrado por el mismo receptáculo que él se va a encargar de abrir. Se trata de sucesivos reencuadres que son construidos desde la mirada de Mary, que parece no tener mas opción que abismarse a través de ellos hasta el rostro de Johnnie, que, insistimos, vemos en primerísimo primer plano.

6. Llegados a este punto debemos aclarar los dos conceptos distintos de ley que manejamos. Por una parte, la ley que opera en el local, ley semiótica, puramente normativa, código establecido que sostiene la realidad del local, y que nada quiere saber de lo real. Por otra parte, la Ley simbólica que remite al pacto que se produce en el encuentro en lo real entre los sexos. En la comedia clásica, la ley semiótica debe ser transgredida para que un encuentro gozoso pueda producirse entre los sexos, y a partir de este encuentro o punto de ignición, conseguir articular la relación entre ambos sexos por medio de esa otra Ley simbólica que sí sabe de lo real.

Por tanto, la mirada al espejo se realiza ahora desde el ángulo perfecto, hombre y objeto de deseo en forma de comida casi sobreimpresionados, terminan por confundirse. Todo parece conducir a un punto de ignición en el que el deseo de Mary va a ser, al fin, satisfecho. Johnnie activa el mecanismo para abrir la ventana tras la cual aguarda el plato caliente. Mary recibe este gesto con sobresalto (F. 18), a pesar de que todas estas acciones ya se habían realizado antes en otra zona del restaurante, y nada alarmante había sucedido. Ahora, en cambio, todo el proceso adquiere una dimensión distinta. La ventanilla se levanta, casi golpeando el rostro de la mujer y, al fin, ésta accede a eso que allí dentro ha estado esperando durante el transcurso de toda la escena, algo que quema, que cubre parte del cuerpo femenino con el humo que desprende, algo que definitivamente causa un cierto goce que se refleja en el rostro de la mujer (F. 19).

En este preciso instante, en que Mary accede al objeto de deseo, todo el aparato que en el orden imaginario la secuencia había creado, desaparece. Se abrasa en el mismo calor que define la sección del restaurante donde nos encontramos. Los encuadres abandonan la subjetividad que sobre la mirada de Mary se había creado, y lo hacen justo desde el momento en que su mirada se enfrenta de manera absoluta con el rostro de Johnnie reencuadrado en ese primer plano en el que sólo se interpone el plato humeante. De manera que cuando Mary alarga su mano para alcanzar el plato, la cámara abandona la posición subjetiva respecto de su mirada y todo el armazón especular que había tenido la situación se pierde por completo con la aprehensión del objeto deseado. A la vez que un cierto goce aparece en el rostro de Mary. Por último y para culminar este devastamiento de lo imaginario Mary se vuelve, da la espalda a un Johnnie que parece repentinamente ignorado por la mujer, concentrada sólo en el probable placer que la comida le va a proporcionar. Se podría decir, entonces, que el contacto con lo real, con el calor del objeto, hace que toda la estructura imaginaria que la escena había puesto en escena se desvanezca.

Pero no olvidemos que estamos hablando de cine clásico. Todo goce, toda unión entre hombre y mujer precisa de un marco simbólico en forma de palabra entregada. De modo que la mujer se aleja con ese algo que quema entre sus manos, perdida su mirada en ese placer que la posesión del objeto de deseo ha desatado, ajena ahora a la figura masculina que le ha facilitado esta experiencia. Johnnie, en cambio, no puede apartar la mirada de ese goce que en Mary se reconoce. Hasta que algo consigue

atraer su atención desde el exterior de todo este sistema de reencuadres que sus miradas habían construido (F. 20). Un fuera de campo demasiado poderoso parece llamarle, un fuera de campo que no es otro que aquel que ya fue introducido por ese ojo automático que vigilaba y que ahora toma otra forma: la estrella de sheriff (F. 21), es decir, la expresión metonímica de la ley más habitual en el cine clásico americano, prendida en el inmenso pecho de un hombre, curiosamente de la misma edad que el resto de clientes del restaurante.

Agente de esa ley, de esa norma, que gobierna en el local y que, como ya se advirtió, tiene en el dinero su principal significante. Pero también anticipación, en tanto que expresión metafórica de aquella otra Ley, de aquella otra palabra, que puede crear un marco simbólico en la relación que entre hombre y mujer se acaba de iniciar. Por tanto, alguien que toma para sí la tarea de restaurar la realidad, la barrera significativa que separa las instancias femenina y masculina. Barrera que ya tenía forma en la pared que se interponía entre la pareja, pared que, sin embargo, tenía esos pequeños huecos por donde lo imaginario conseguía construirse, agujeros por donde el deseo en forma de mirada penetraba. Para reforzar la realidad semiótica surge el agente de la Ley, que asume también la función de instituirse como tercero (en tanto que anuncia la Ley simbólica), haciendo que entre en juego el valor de la palabra, aunque ahora sólo sea ese significante, un tanto inane, que sostiene el buen funcionamiento del restaurante. Ya que no se puede olvidar que desde que la pareja inicia su actividad delictiva, o más bien, desde que lo imaginario se ha ido construyendo, conduciendo hasta la obtención del objeto deseado, ninguna palabra ha sido pronunciada, pues esos momentos han estado vacíos de todo diálogo. Este tercero, que el sheriff parece representar, reclamará esa palabra de Johnnie, en forma de explicación de lo sucedido.

Comprobamos por tanto cómo el conflicto entre Johnnie y la Ley viene dado por una nueva ausencia de significante. Ausencia del significante dinero en el caso de la ley, con minúsculas, que opera en el local. Pero ausencia además, en este momento del filme, de esa palabra entregada, que sea capaz de crear un compromiso, un vínculo simbólico en la relación entre hombre y mujer. De manera que entre el representante de la ley y Johnnie comienza una lucha que Mary parece ser la única que, en primera instancia, percibe (F. 22 y 23). Pelea que será la última resistencia de Johnnie respecto al mundo paterno del que intenta huir desde el inicio de la película, hasta que finalmente esa asfixiante figura paterna

acepta ese papel de tercero, bendiciendo el compromiso nupcial entre Johnnie y Mary con el que la película concluye.

Volviendo a nuestra escena, un encuentro entre lo masculino y femenino se ha producido. De este reconocimiento entre hombre y mujer como objetos de deseo, surge en la comedia clásica la risa. Algo del universo que rodea a los protagonistas tiende a variar, no ya a pequeña escala como en un principio (F. 11 y 12), sino de forma espectacular. Las cosas comienzan a no funcionar como debieran y sobreviene el gag. La pelea entre Johnnie y el representante de la ley provoca el fallo de todo el sistema, una palanca es accionada involuntariamente en medio de la refriega y todas las ventanas, tras de las cuales se encuentra la comida, se abren (F. 24). Al grito de uno de los clientes de «¡comida gratis!», se sucederán unos segundos donde el caos se apodera de la situación. Los golpes y caídas se suceden en situaciones claramente deudoras del slapstick que caracterizó tantas películas cómicas del cine mudo americano (F. 25), directamente relacionadas con el género burlesco americano. El mundo se ha transformado de manera radical dentro del local, no parece hecho para ser vivido con normalidad. Todos los signos ordenadores de la realidad fracasan. La tensión del momento se descarga de nuevo en el gag, en la risa que los golpes provocan y la escena se llena de un sentido de la abundancia, de la alegría, del banquete, de un cierta tendencia al igualitarismo social. De manera que no podemos sino evocar aquel carnaval que Bajtin se ocupó de analizar en su obra⁷.

En la escena se ha apelado desde el comienzo a lo que este autor llama lo bajo-material, una de las características del antiguo carnaval, donde el hombre consigue romper las barreras estrechas a las que el universo cotidiano le somete (barreras que en este caso son de orden puramente semiótico: el dinero), y puede acceder por unos momentos, siempre limitados, a un cierto estado de abundancia y alegría generalizada⁸. Incluso la figura final del representante de la ley, magullado y golpeado tiene sentido sólo desde esta perspectiva, pues una vez finalizada la escena toda la película se encaminará hacia el acceso de la pareja a ese orden simbólico que la Ley representa. Por lo que esta imagen de la ley malparada se ciñe únicamente a esta tan carnalesca conclusión de esta secuencia en concreto.

Por supuesto, no queremos decir que la comedia americana sea ejem-

7. Mijail BAJTIN: op. cit.

plo de lo que Bajtin entiende por carnavalesco, pero si existe algún género en donde sobrevive una cierta rememoración de las formas de risa más antiguas y populares es en el género burlesco americano, y la solución caótica de la escena apunta hacia este género con su ejemplar puesta en escena, plagada de caídas, tropiezos y resbalones espectaculares.

Por tanto, es evidente que se ha producido un punto de ignición que ha afectado a la realidad del local y a nuestros protagonistas. Mary casi ha conseguido satisfacer su apetito (la pelea se lo ha impedido), y Johnnie sufre las consecuencias de manera dolorosa por los golpes recibidos, pero al mismo tiempo, divertida. Todo el universo del restaurante ha sufrido una mutación general. El deseo surgido entre ambos protagonistas y el intento desesperado de satisfacerle, ha convertido el terreno en resbaladizo, imposible de transitar, las caídas se suceden sin tregua. El espacio donde todo esto ha sucedido tendrá que ser de nuevo aseado, maquillado, reconstruido en lo imaginario.

Mientras todo el restaurante parece haberse venido abajo, Johnnie consigue llegar hasta Mary y escapar, dando paso a nuevas caídas y golpes y un fundido en negro con el que concluye la escena. Fundido que contribuye a transmitir al segmento ese carácter de independencia que ya habíamos comprobado desde aquella especie de título inicial en el que la palabra «Automático» parecía querer dar nombre a esta secuencia en concreto.

Incluso podemos apreciar en la secuencia un cierto canon áureo, planteamiento-nudo-desenlace. Este último no del todo satisfactorio dentro del clasicismo en el que queremos incluir la obra de Mitchell Leisen, ya que el vínculo simbólico que debe unir a la pareja no ha sido resuelto. Un punto de ignición ha aparecido como momento de inflexión del desarrollo del relato, pues todo el resto de la película se encaminará hacia el establecimiento final de ese marco simbólico necesario que en la escena queda sin resolver. Un cierto desorden, un cierto equívoco continuará presidiendo el universo del film, hasta que este lazo simbólico, en forma de matrimonio metaforizado, es puesto en escena mediante la palabra entregada por nuestro joven protagonista, y la aceptación del papel de tercero por parte de su padre. Lo que provoca que finalmente los nombres, es decir las posiciones en la estructura simbólica de padre e hijo se des-

8. *Ibid.*: «La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de alegría popular [...] es propia de los pleitos, luchas y golpes, son elementos que hacen caer, tiran al suelo, pisotean».

cubran como diferentes, ya que esa confusión entre el nombre paterno y el de su propio hijo ha sido otro de los grandes malentendidos que funcionan durante toda la película.

Vínculo simbólico en forma de palabra prometida, que por supuesto y recordando la secuencia analizada, no puede sino recurrir a la comida, a lo bajo- material, pero ya de forma definitivamente organizada para resolver esa cesión de la palabra y que se resume en el siguiente diálogo:

Mary.—«¡Tienes empleo!»

Johnnie.—«Y tú también»

Mary.—«¿Cuál?»

Johnnie.—«Prepararme el desayuno todas las mañanas»

Diálogo que no creemos deba ser tomado, más allá de su necesaria contextualización sociológica, como un rasgo de machismo, como algunos querrán ver, sino como la resolución más lógica de un film en el que se ha apelado continuamente al alimento como sustituto del objeto de deseo, y que comenzó con la marcha del hogar familiar de Johnnie tras una discusión con su padre durante, precisamente, el desayuno, que por lo demás le parecía insatisfactorio.

Por tanto y resumiendo, hemos podido ver cómo la comedia clásica trata básicamente del enamoramiento, de ese encuentro crítico entre hombre y mujer y de todo lo que en él se juega, provocando el equívoco, incluso el caos que deviene finalmente en risa. Hemos comprobado también cómo el deseo es descargado en cierta medida de su componente dramático, al sustituir la puesta en escena el cuerpo de los protagonistas por otros objetos que se cargan de un valor metafórico que ya no apunta a lo real del cuerpo. Fenómeno de desplazamiento que el mismo Freud ya catalogaba como una de las técnicas del chiste⁹. Todo ello sin renunciar

9. Sigmund FREUD: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, 1969.

Creemos que motivo de análisis podría ser también la búsqueda en la comedia clásica de las categorías que Freud llega a establecer en esta obra: el chiste y lo cómico, pero esto excedería con mucho el ámbito de este breve artículo. Tan sólo señalar que creemos que mientras que el gag visual, directamente relacionado con el slapstick, podría moverse en el terreno de lo cómico pues nada parece introducirse ahí en el terreno del inconsciente, mientras que fenómenos como el desplazamiento del objeto deseado (en este caso en la comida) estarían más cercanos a la categoría de chiste, pues no parece que no puede sino tener su «fuente de placer» en lo inconsciente.

Por cierto que a los fenómenos a los que se atribuye la aparición de lo cómico, fenómenos que aparecen en el preconsciente de la persona que observa la situación cómica, Freud les da el nombre de «automáticos».

en ningún caso a poner en escena lo que con Requena hemos llamado «punto de ignición», como sucede en otros géneros del cine clásico.

También hemos observado cómo todo el escenario donde este proceso deseante hace aparición remite, como es lógico, a una puesta en escena de lo imaginario, incluso de lo especular, narcisista, y cómo precisamente ese punto de ignición, que hemos intentado situar en un momento muy concreto de la escena, destruye esa relación imaginaria por la abrupta aparición de algo de lo real: el plato de comida caliente.

Pero por otro lado, como espectadores, hemos vivido una cierta experiencia, pues en nuestra identificación imaginaria con la situación puesta en escena nos hemos visto obligados a construir nuestra propia cifra, situada en un principio allí donde el deseo de la pareja podía ser satisfecho, y nos hemos visto radicalmente descubiertos en esa especie de «fuera de la Ley» por una mirada mecánica que interpelaba directamente nuestra mirada, que nos vigilaba a nosotros al mismo tiempo que a los protagonistas, descubiertos, en fin, en nuestro propio deseo. Ahora bien, más allá de esa experiencia transgresora y gozosa que la secuencia analizada permite, el resto del filme, en tanto que Texto Clásico, nos confronta con una cierta verdad: Todo deseo tiene la necesidad de convertirse en algo más productivo, no aniquilador, por medio de un lazo simbólico que lo administre. Algo del sujeto del inconsciente resuena ahí, en la trama, tan transparente, y a la vez tan llena de interrogantes, de eso que llamamos comedia clásica.



F. 1



F. 2



F. 9



F. 10



F. 3



F. 4



F. 11



F. 12



F. 5



F. 6



F. 13



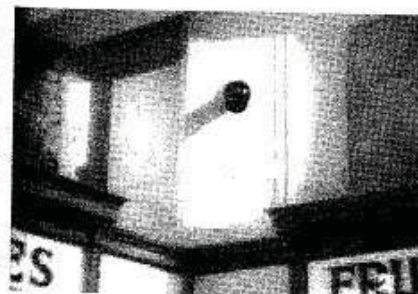
F. 14



F. 7



F. 8



F. 15



F. 16



F. 17



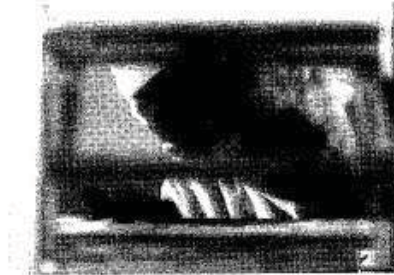
F. 18



F. 25



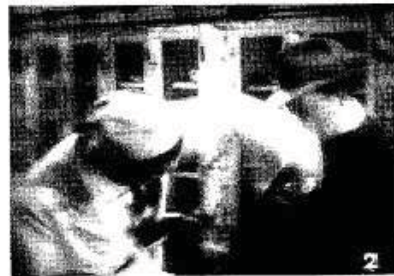
F. 19



F. 20



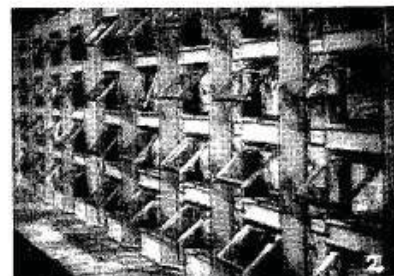
F. 21



F. 22



F. 23



F. 24