

JOHNNIE FARRAGUT Y LA DAMA DEL DRAGÓN

Antonio Máiquez Asunción

Nos ocupa ahora el dar sentido a la presencia de Juana Durango.

Para ello comenzamos estableciendo que pudiera existir algún tipo de vínculo, si quieren de momento meramente formal, entre los dos siguientes frames totalmente correlativos en Corazón Salvaje.

Donde los elementos cromáticos y compositivos parecen actuar como agentes que las parean.

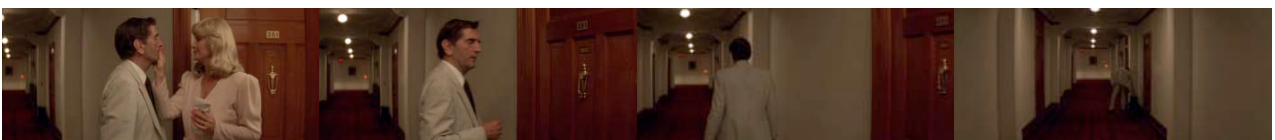


Teniendo el color rosa de las uñas de Marietta, así como su lugar compositivo, su correspondiente en la boca de Juana, y de este modo también el dorado del cabello de la primera en el de la segunda. Diríamos incluso, siguiendo esta correspondencia compositiva y cromática, que el arco que dibujan las uñas de Marietta en sus manos prefigura los labios rosados de Juana, en la medida también que éstas pudieran ser descritas como voraces -al dar presa a las de Santos-, como la boca amenazante de Juana.

De esta forma vemos como de momento los elementos formales van estableciendo una suerte de ligación entre estos dos personajes.

Porque habrá más elementos que continúen estrechándola. Y no es ya en clave de mera correlación de planos la forma en la que se suscitara la cuestión, sino a través de una operación de álgebra.

A un lado del signo igual esta escena.



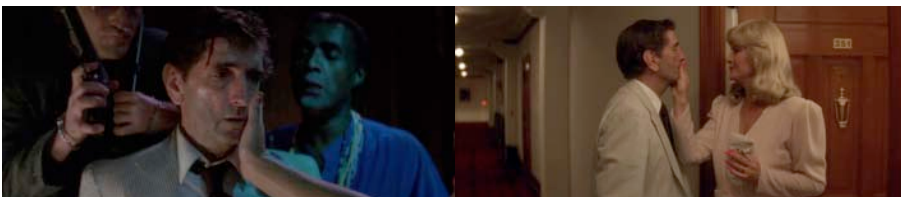


Y al otro.



Dos escenas que formalmente igualan la ecuación que conforman.

Al poseer ambas una exacta duración de metraje de treinta y seis segundos, desde el momento que la mano derecha de ambas mujeres hace contacto con la mejilla izquierda de Johnnie.



Hasta el cambio de plano que nos impide contemplar el desenlace de la acción que se está llevando a cabo sobre Johnnie.

Por un lado la del rapto.



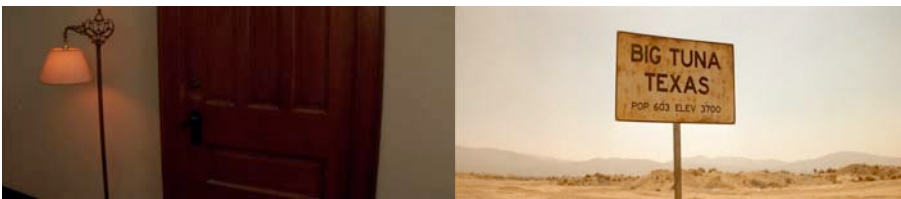
A través de un montaje interno se simultánea un plano americano de persona con un plano medio de puerta.

Y por otro la del asesinato.



A través de un montaje externo donde un plano medio contrapicado de persona sucede a un plano medio contrapicado de un cartel.

Ambos resultados aun así son válidos para seguir manteniendo el signo igual que regía la ecuación de ambas escenas. Dado que si el montaje interno se resuelve con una puerta real que delimita un espacio interior, el montaje externo lo hará con delimitación de un espacio exterior



Ambas delimitaciones hallarán tras su umbral elementos equivalentes: los secuaces a cargo de las hermanas Durango.

Dropshadow de Juana Durango, tras la puerta interior.



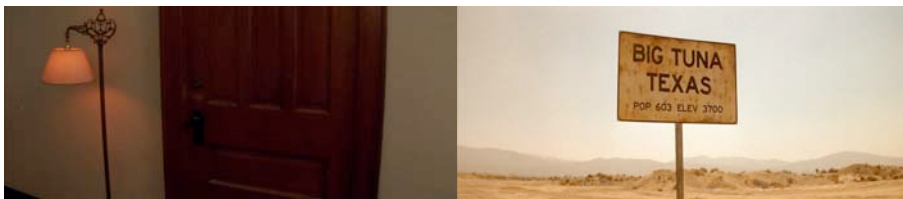
No menos significativo será el reflejo de esta acción en la otra escena, justo en la mitad de la duración de la misma; a los exactos dieciocho segundos de comenzar, Dropshadow desaparecerá nuevamente por una puerta.



Y más allá de la puerta exterior, pronto advertiremos que habita “un pez gordo”, también sirvo de las Durango: Bobby Peru. Es esta delimitación la advertencia densamente articulada de un peligro real. Y por cierto, tanto Drop Shadow como Bobby Peru son exmarines.



Una puerta en la pareciera retumbar la intensidad misma de la muerte de Johnnie y que, decimos, advierte del peligro real que hay más allá de su límite. Tenemos por lo tanto dos elementos dentro de la ecuación que participan en una escalada de intensidad, de dolor si sabe, que escapa de la lógica algebraica y que sitúa a la segunda puerta dentro del registro de lo simbólico



Pero aun hay más elementos a ambos lados de la ecuación, siendo regidos principalmente por el sonido.

Y es que nada más ser tocado por Marietta, oirá el sonido del golpeador de su puerta que se cierra frente suya.



Al igual que nada más es tocado por Juana, se aterrorizará al escuchar el sonido que emite el gatillo de la pistola que porta Dropshadow.



Un sonido que estará inscrito en un timbre muy limitar al del golpeador de la puerta en la anterior escena. Como si el percutir de la puerta cerrada de Marieta precipitara su rapto el percutir de la pistola que le dará muerte.

Más aun si, siguiendo con el sonido, la última verbalización de Johnnie en ambas escenas será la referencia de Marieta . Tanto en la escena de rapto.



Como en la de asesinato.



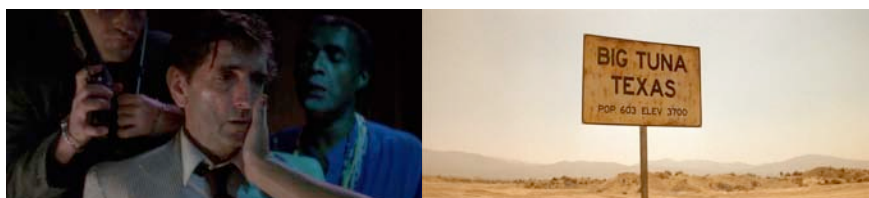
Referencia ésta que, bajo la lectura que llevamos haciendo de los elementos de las secuencias como entidades que encuentran su referente más allá del signo igual dentro una ecuación algebraica, podemos establecer que: en la medida que la primera referencia es a una Marietta presente físicamente frente a Johnnie, la segunda referencia del mismo modo habría de serlo también; a consecuencia de que Marietta y Juana son los elementos nucleares en los que se asienta la consecución de la igualdad de dicha ecuación.

Tenemos por tanto un eje nuclear que iguala ambas escenas en la ecuación.



Donde todos los elementos quedan igualados de principio a fin.





Pero este eje no será flanqueado dentro de la ecuación únicamente por la igualdad hacia su derecha.



Donde la acción que precediera a la de la mano que da muerte es la de un recordatorio.



Un enunciado en el que insta a recordar el número diez. Ahora bien, aunque Juana le hable a Johnnie, éste no será el único sujeto destinatario del mismo. En todo enunciado lo será también siempre el espectador.

Y es a él precisamente a quien le compete recordar.



Para asociar. Siendo ahora ésta precisamente la acción que precediera a la de la mano que da raptó.

Ambas acciones que se recuerdan entre sí y que están vinculadas en este eje algebraico de igualdad sobre el que estamos operando.



Siendo las únicas escenas que en la totalidad del film unas manos son desprovistas de esa pintura de uñas, dándose a palma abierta. Y de la mano de ellas vendrá una escalada casi exponencial de violencia, al mostrarse la mano que recuerda el comienzo del rapto, desarmada, y su homónima, la que cronometra la ejecución final de Johnnie, amenazante e hiriente.

Y se comportarán de manera fluida si las encardinamos en nuestro eje de igualdad que, recordemos, queda comprendido por Marietta y Juana.



En la medida que la vestimenta en clave rosa de la mujer que recuerda el número diez queda vinculada por la de Marietta quien sí lleva las uñas pintadas de rosa y que, como hemos establecido antes, serán las protagonistas de esa transfusión de color hacia la boca de Juana.



Tenemos ahora sí por fin delimitados en síntesis los signos más determinantes que tienen lugar en esta ecuación totalmente igualada.



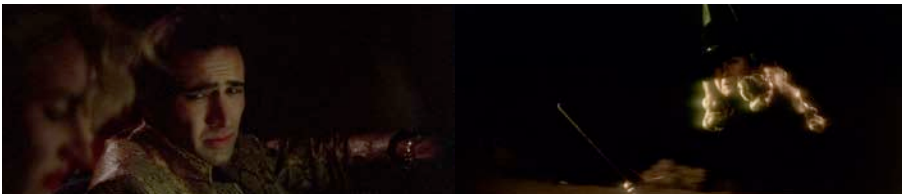
Articulada en un ejercicio de análisis estrictamente intratextual.

Proyectémosla entonces fuera de este marco textual, hacia operaciones con los otros textos del sujeto que las enuncia, David Lynch. Manteniendo siempre en todo caso ese necesario equilibrio entre ambos lados del signo igual.

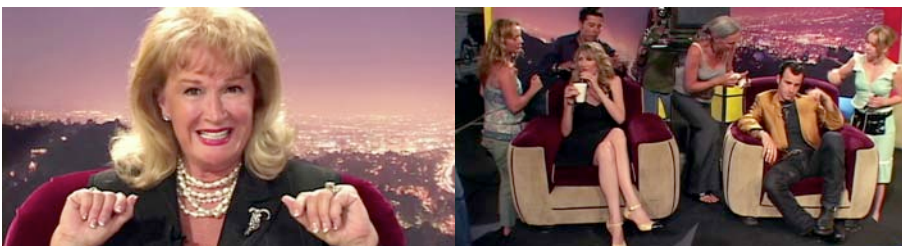
Retomemos a propósito el último aspecto tratado.



Dos elementos iguales que quedan grabados en el inconsciente del espectador y habrá de recuperarlos recordándolos y que como hemos visto vinculan aun más el eje de Marietta y Juana. A una Marietta que el texto identifica con una bruja que otea desde lo alto el devenir de una pareja.



¿No estamos aquí ante la misma situación?



Una pareja sentada en sus asientos, con la noche a sus espaldas y portando el hombre casi la misma chupa. Y la de una bruja que otea desde lo alto, en este caso desde las montañas de Los Ángeles, incidiendo en la parejas que atreven a cruzarse en su camino.

Una bruja a la que también se nos recuerda que es precedida por una cuenta atrás.



Y que está vestida en la misma clave que el recordatorio que prefigura a Marietta.

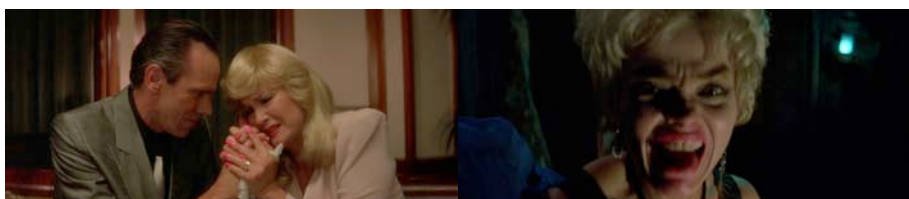


Donde las perlas que comparte con el recordatorio de Marietta y los tonos rosados que enmarcan su silla y dan color al cielo de Los Ángeles se adecuan perfectamente a la ecuación de similitud.

Siendo la bruja de inland empire un elemento intensificador de la vinculación del eje Marietta y Juana.



Esta vinculación que va directamente de manos a boca, como hemos dicho anteriormente,



y a la que la bruja de inland empire nos enchufa a través del recuerdo auditivo.



Estemos muy atentos a la pincelada de sonido que se desprende en instante en el que la contemplación especular está en juego.



El mismo arreglo terrorífico, en primer plano en la medida que realmente la bruja se contempla en el espejo y en segundo plano, atenuado entre aplausos, en la misma medida que la bruja imagina contemplarse en el espejo. Un arreglo musical terrorífico para una bruja que contempla en su espejo la versión más monstruosa de sí misma, justo cuando el cromatismo de sus uñas se ha volcado directamente sobre sus labios.



De la misma manera que quedará vinculada con Juana en ese eje que estamos comentando. Dos entidades del eje que cada vez se acercan más intensamente a la fusión.



No nos detengamos aquí y continuemos cerrando cada vez más este eje entre Marietta y Juana. Para ello diseccionemos el soporte mismo a través del cual es posible que Marietta y Juana sean en el texto, es decir, las actrices Diane Ladd y Grace Zabriskie; para ello trasladando nuestro viaje desde el largometraje más reciente de Lynch en el que estábamos hasta el largometraje más reciente después de *Corazón Salvaje*: *Twin Peaks: fuego camina conmigo*.

En ambos textos podemos ver a dos madres.



Que viven diríamos en la misma casa, tan semejante en disposición y decoración de mobiliario. Donde Diane Ladd se yergue como mujer poderosa y Grace Zabriskie aparece como disminuida ante una hija en comparación casi gigantesca.

Será un juego de inversión lo que resolverá la igualdad entre dos espacios. Por un lado Diane Ladd se yergue poderosa en su hogar al querer literalmente usurpar el rol de su hija intentando a toda costa captar el deseo el novio de ésta.



Y por otro lado Grace Zabriskie quedará disminuida en un hogar en el que a su hija se la está forzando a ocupar el lugar de la madre, en tanto objeto de deseo del padre.

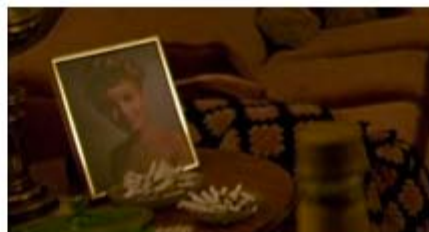


Ahora si sé comprenderá la igualdad entre ambos hogares.



Donde ahora sí parece habitar erguida una misma presencia maternal con incluso un mismo peinado. Donde inversamente si es de día, será de noche, y si es blanco el vestido, el otro lo será negro.

En todo caso, el juego de inversión sigue en estas presencias, que protagonizan las fotografías de todos los hogares.



Y que se si una se consume por el contacto con el agua helada, la otra parece haber consumido a la madre -de la que ya solo queda su manta- con los cigarrillos que ella ha encendido esperándola paciente en el sofá.

Siguiendo con este eje de relaciones, independientemente de que en parte Laura Palmer ocupe el lugar que le correspondiera a la madre en el hogar en tanto objeto de deseo del padre, tanto Laura Ladd como Grace Zabriskie comparten la misma condición.



La de las mujeres para las cuales es insoportable la potencia destructora de sus amantes cuando brillan los anillos que llevan puestos y que ellas no tienen.



De todas formas, las hijas de los personajes que interpretarán ambas actrices serán abusadas sexualmente a una edad joven adulta -16 años Lula y 18 años Laura- por la figura masculina.



Prácticamente establecida con anterioridad la literal fusión entre Marietta y Juana tanto intra como intertextualmente, solo nos quedaba complementar dicho eje con las actrices que insuflaban vida a dichos personajes. Una vez hecho podemos afirmar que tenemos a una bruja.



Que una cara de la misma corresponde a Marietta.



Y la otra a Juana.



Dándose una bruja de la que podemos decir conforma un grupo bifronte.



Y es llegados a este punto cuando la continuidad misma del análisis se colapsaría si seguimos redundando sobre una ecuación algebraica de vinculación, sin otorgarle un sentido concreto a la misma, un sentido que parta de nuestra experiencia como sujetos y pueda ser, a través precisamente del análisis textual, objetivarlo.

Este sentido lo comenzará aportando precisamente el acontecimiento que es flanqueado por las dos escenas que hemos dicho estaban igualadas algebraicamente.



El centro mismo película¹, que condensa el encontronazo de Sailor y Lula con el accidente de coche.

¹ El profesor Jesús González Requena establecerá, en base a *El poder del centro* de Arnheim, que “el centro de un filme es el mejor lugar para marcar algo como central- pocas veces la expresión resulta tan apropiada como aquí, pues *lo central* es lo que está en el *centro*- y, a la vez, para esconderlo”. GONZALEZ, Requena, *El secreto del fruto* (Víctor Erice, Antonio López, Miguel Ángel), en *Historia(s), motivos y formas del cine español* de Pedro Poyato, Ed. Plurabelle; Córdoba, 2005, pag. 148.



Un lugar que estará marcado por la presencia de la madre, -es de hecho la palabra a la que más alusión se hará.

Una madre de la que se anuncia se desatarán sus nervios y que está dispuesta incluso a matar a su propia hija.



Y por cierto, que lo advierte una hija con el rostro ensangrentado.



En todo caso, una madre, o una bruja, que está dispuesta a matar, y que su furia irá, como hemos dicho, en escalada de intensidad.



Siendo su mano que da muerte cualitativamente mayor en lo que a destrucción se refiere, a que aquella que daba rapto.



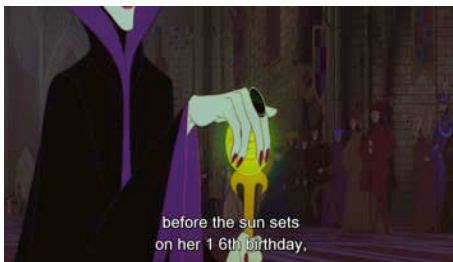
Unas manos, que además de para dar rapto sirven para maldecir e intentar incidir en todo bajo su criterio, dado que ella es la que tiene esa redondez a través de la cual puede mirarlo todo.



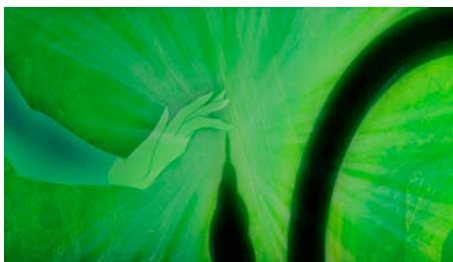
Una manos que maldicen, recordemos, y que están directamente vinculadas a transformarse y a ser una boca que destruye.



Manos como las de la bruja que el director Clyde Geronimi ideo para su Maléfica y que Lynch hubo de ver maldecir por primera vez a los trece años.



Una maldición particular la de esta bruja, al ser una incidencia directa de una mujer de una generación mayor en una joven de 16 años para que sea pinchada por la hiriente rueda.



De la misma manera que Lula es violentada a los 16 años por un agente masculino, en pleno hogar donde habita una madre impasible al acto.



Por lo tanto, estas manos de bruja que maldicen y que permiten que se violente a la generación inferior, estarán vinculadas con una boca que ni maldice ni rapta, sino genera destrucción.



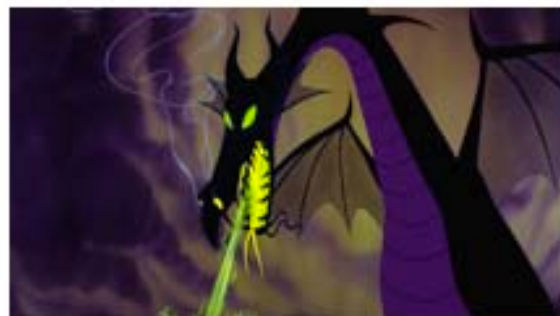
Esa destrucción, que como anuncia el punto central del film,



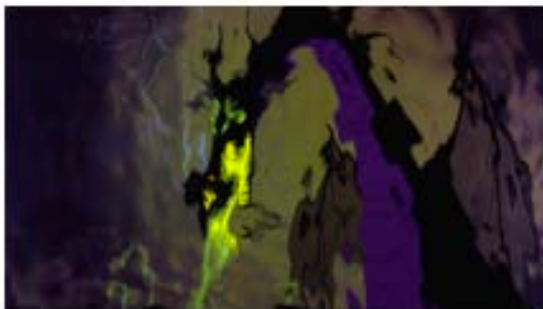
vendría de la madre, o de la bruja.



Convirtiéndose en un monstruo cualitativamente mucho más destructivo cuyo elemento más dañino ya no son esas manos que maldicen o dan rapto si no la boca misma a través del fuego.



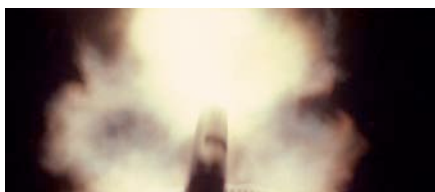
Que genera las mismas oscilaciones ardientes que las manos de bruja que un día fue.



El fuego y una boca decimos como ahora únicas armas de destrucción. Cómo fuego que sale literalmente de la boca de aquella presencia femenina y maternal que se erguía en la casa de la bruja.



O de la boca de la pistola que da muerte a Johnnie Farragut.



Una transformación monstruosa de una bruja en un dragón repleto de fuego que en todo caso será evaporada literalmente por la incisión de un objeto gélido.



Y en la medida que el fuego que las componía se evapora, el deseo puede literalmente surcar los cielos.



Bendecidos por el poder brillante de un hada buena que los hace brillar a ellos también.



Sin embargo, para haber vencido a este terrorífico y peligroso dragón, el caballero hubo que haber sorteado primero el bosque oscuro.



El cual que se constituye según el relato clásico del Héroe y el Dragón, como la última prueba que tiene que sortear el caballero antes de enfrentarse al dragón para, una vez derrotado éste, poseer su objeto de deseo que es la Dama.

Cabe preguntarse ahora, ¿realmente Sailor ha sorteado este bosque oscuro para dar muerte al dragón que, recordemos, es Juana, la cara más terrorífica de Marietta? O podría plantearse así la cuestión, ¿se ha incardinado el Caballero Sailor en la simbólica direccional del relato clásico con el fin de poseer su objeto de deseo?

La respuesta es no, porque Sailor ya tiene su objeto de deseo desde prácticamente el comienzo de la película.



Y por eso mismo no tiene por qué conducirse en ningún camino que lo lleve hasta ello, ni tampoco tiene por qué dar muerte primero al dragón. Bajo estas características, la acción más eficaz

desde el punto de vista pragmático es hacer lo que hacen durante toda la película, huir; huir en esta medida del relato que lo conduciría a un enfrentamiento realmente innecesario.

No obstante, si afirmamos la existencia de un dragón en Corazón Salvaje que es Juana, hemos de afirmar la existencia inexorable de un caballero que sí se conduzca hacia él para darle muerte con el fin de poseer su objeto de deseo.

Precisamente este caballero será un hombre de un generación mayor a la de Sailor. Hablamos de Johnnie Farragut.



Dos fotogramas correlativos -ya hemos atribuido la importancia que tienen los mismos elementos compositivos en la sucesión de planos a la hora de vincular los personajes que en ellos muestran.



En definitiva, dos hombres, uno que ya ha obtenido su objeto de deseo y que no necesita participar en la dinámica del relato del Héroe; y otro que se conduce literalmente hacia un bosque oscuro.



Con el fin de obtener su objeto de deseo, Marietta, que, paradójicamente la hemos descubierto como la bruja que monstruosamente se transforma en el mismísimo Dragón.

De este modo objeto de deseo y opositor parece formaran una misma entidad.

¿No podría Johnnie Farragut encarnar entonces a este caballero?



Un caballero que acaba de sortear ese bosque oscuro y que se dispone en última instancia a combatir contra el Dragón.

Hablamos del cuadro San Jorge y el Dragón de Paolo Uccello.



A propósito del mismo, el Profesor Jesús Gonzalez Requena ofrecerá un análisis.



En el que afirma de la mujer y el dragón que serán “dos figuras, pues, opuestas, como opuestos son sus rostros, pero ambas ligadas, insistamos en ello, tanto por la cadena que las ata como por la gruta que las enmarca. Constituyendo así, entonces, un grupo bifronte [...] enigmático, desconcertante, de lo femenino: dotado de dos rostros: dulce y bello el de arriba, violento y sangrante el otro –esa boca agresivamente dentada que se abre al interior del cuerpo del dragón”².

² GONZÁLEZ Requena , *El héroe y la mujer. A propósito de San Jorge y el Dragón, de Paolo Uccello*, Ed. Trama y Fondo. Lectura y Teoría del Texto nº16, Madrid, 2004. Pág. 11.

Un grupo bifronte hemos dicho como el que operaba sobre aquel eje de vinculación entre elementos iguales que son Marietta y Juana.



Donde una mujer dulce, bella y dócil.



Está vinculada directamente a través de sus manos con la boca de su otra otra cara.



Mucho más monstruosa, indómita y destructiva, y que en el fondo es ella misma.



Vinculados y fundidos los rostros de manos a boca, así como enmarcados en un mismo fondo oscuro, que es la gruta íntima misma de la feminidad.

En la medida que Juana está enmarcada literalmente por un cuarto oscuro de tortura, listo para el dolor.

Y la figura de Merietta, condensada en sus manos y rostro, queda enmarcada por esa suerte sensación de inconmensurabilidad y abismo que suscitan las cortinas en el cine de David Lynch, que esta vez no son rojas, sino negras.



Por otro lado, Jesus Gonzalez Requena establecerá que ambiguamente la Dama, en la medida que es el dragón mismo, opositor principal al caballero que la desea, pareciera señalarse a éste cuál es la última prueba que tiene sortear para conseguirla: ella misma³.



Tal y cómo Marietta marca a Johnnie el camino mismo de su tarea para así poder tenerla en un futuro.



Pues aun el caballero Johnnie no puede consumir con su Dama -como fantasea con hacerlo en esa cama tan grande que tiene Marieta en su habitación- hasta que no se enfrente al dragón que ella misma es.



³ “En el rostro de la doncella se esboza cierto rubor. Baja la mirada, a la vez que el gesto de su mano parece señalar hacia abajo, en dirección a la cabeza de ese monstruo de siniestra mirada y terribles colmillos. Un rubor, una mirada y un gesto de la mano que parecen decir: esto es lo que hay. Si quieres tenerme a mí, debes, primero, vencer a mi dragón”. GONZÁLEZ Requena , *El héroe y la mujer. A propósito de San Jorge y el Dragón, de Paolo Uccello*, Ed. Trama y Fondo. Lectura y Teoría del Texto nº16, Madrid, 2004. Pág. 10.

Bibliografía:

- GONZALEZ, Requena, El secreto del fruto (Víctor Erice, Antonio López, Miguel Ángel), en Historia(s), motivos y formas del cine español de Pedro Poyato, Ed. Plurabelle; Córdoba, 2005.
- GONZÁLEZ Requena , El héroe y la mujer. A propósito de San Jorge y el Dragón, de Paolo Uccello, Ed. Trama y Fondo. Lectura y Teoría del Texto nº16, Madrid, 2004.