t&f
trama&fondo
revista de cultura

33-34

Clásico, Manierista, Postclásico

número doble 2012-2013

10 Euros

t&f

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

Depósito Legal: M-39590-1996 ISSN. 1137-4802

Comité Científico

Adolfo Berenstein, Paolo Bertetto, Annie Brusiere, José Luis Castro de Paz, Edmond Cros, Jesús González Requena, Gastón Lillo, Luis Martín Arias, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Santos Zunzunegui.

Consejo Editorial

Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirectora,
Promoción y Suscripciones
Luisa Moreno
Diseño y Maquetación
José Manuel Carneros
Administración
Amelia López
Gestión Editorial
Basilio Casanova, Tecla González
Web Master
Axel Kacelnik
Editores
Manuel Canga, Juan Zapater
Traducciones Abstracts
Amparo Tomás García

Edita

Asociación Cultural Trama y Fondo.
Apartado de Correos 73.
40080 Segovia
Teléfono 656 26 75 48

Distribuye

CASTILLA EDICIONES.
c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.
Tlfno. y Fax: 983 33 70 79
e-mail: castillaediciones©usuarios.retecal.es

Imprime

Gráficas Lafalpoo S.A.
c/ Plomo, 1 Nave 3.
Pol. Ind. San Cristóbal. 47012. Valladolid.

Asociación Cultural Trama y Fondo

Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente
Luis Martín Arias
Secretario ejecutivo
Lorenzo Torres Hortelano
Tesorera
Amelia López Santos
Vocales
Francisco Baena Díaz, Julio César Goyes Narváez, Luisa Moreno Cardenal, Víctor Lope Salvador, Amaya Ortiz de Zárate, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martínez.

Miembros

ESPAÑA: Joaquín Abreu González, David Aparicio Fernández, Vidal Arranz Martín, Jorge Belinsky Abramoff, Adolfo Berenstein, Francisco Bernete Garcia, Lucio Blanco Mallada, José Miguel Burgos Mazas, Gabriel Cabello, Manuel Canga Sosa, José Manuel Carneros Pardo, Basilio Casanova Varela, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, José Díaz-Cuesta, Juan Garcia Crego, Vicente García Escrivá, José Miguel Gómez Acosta, Tecla González Hortigüela, Nicolás Grijalba De la calle, Carolina Hermida Bellot, Raúl Hernández Garrido, Axel Kacelnik, Guillermo Kozameh Bianco, José Luis López Calle, Jaime López Diez, José María López Reyes, Juan Margallo, Cristina Marqués Rodilla, Juan Medialdea Leyva, Ana Melendo Cruz, Edmundo Molinero Herguedas, José Moya Santoyo, José María Nadal, Eva Parrondo, Pablo Pérez López, Julio Pérez Perucha, Francisco Pimentel Igea, Pedro Poyato Sánchez,Aarón Rodríguez Serrano, Juana Rubio Romero, Germán Saiz Cadiñanos, Ramón Sala Noguer, Luis Sánchez de Lamadrid, Mª Victoria Sánchez Martínez, María Sanz Diez, Ramón Sarmiento, Begoña Siles Ojeda, Jenaro Talens Carmona, Jorge Urrutia Gómez, Juan Zapater, Santos Zunzunegui Diez.

FRANCIA: Bénédicte Brémard, Jean-Louis Brunel, Jeanne Raimond

BRASIL: Vanesa Brasil Campos

PERU: Gonzalo Portocarrero

COLOMBIA: Wilfredo Esteban Vega Bedoya

REINO UNIDO: Amparo Tomás Garcia

33
34

Números 33 y 34
Segundo Semestre de 2012
Primer Semestre de 2013

t&f
trama&fondo

Los escritos que se presentan en este número doble son el resultado de las conferencias impartidas durante el I Curso de Análisis de Textos Audiovisuales: *El Relato Cinematográfico*, celebrado en la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación de la Universidad de Valladolid (Campus de Segovia), a lo largo del mes de abril del año 2008.

Las ilustraciones de la cubierta e interiores corresponden a la obra de Amadeo Olmos

Índice

5 Editorial

Clásico, Manierista, Postclásico

Clásico

7 Luis Martín Arias
La violencia y lo simbólico. Análisis de The Quiet Man

27 Luisa Moreno
Análisis textual de Sucedió una noche

51 Lorenzo Torres
Sucedió una noche. *Un espacio para la ley y el deseo*

Manierista

75 Jesús González Requena
La dama de Shanghai

139 Pablo Pérez López
En el teatro de la vida: La Huella

155 Manuel Canga
Comentario de La Huella

Postclásico

165 Amaya Ortiz de Zárate
Blue Velvet *(David Lynch, 1986)*

203 Tecla González
La danza de la muerte, *de Lars von Trier*

219 Basilio Casanova
El acto criminal. A propósito de la secuencia central de Dancer in the Dark

Poema

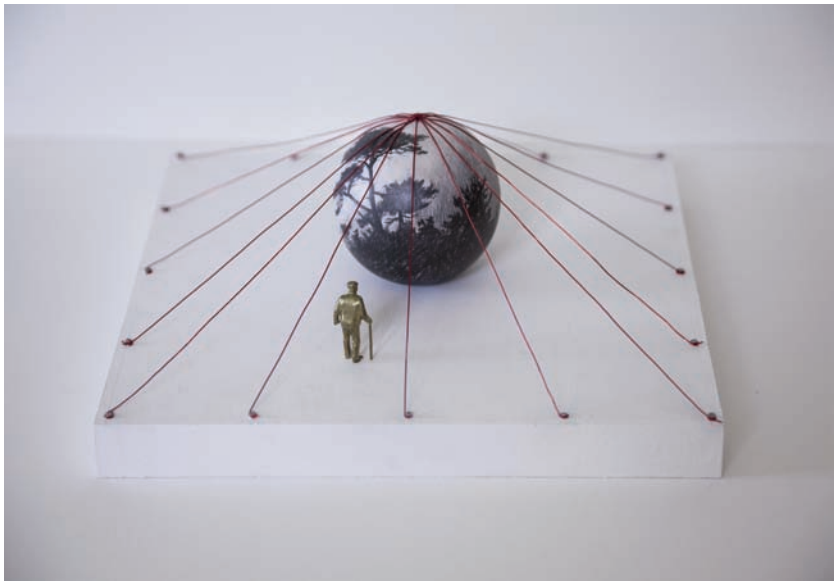
233 Jorge Urrutia
XX. La travesía

Reseñas

235 Lorenzo Torres sobre *Pedro Poyato*
El fantasma femenino

240 Iván Pintor sobre *Jesús González Requena*
Fantasías para hombres que no saben afeitarse

241 Víctor Lope sobre *Gastón Lillo y José Leandro Urbina*
De independencias y revoluciones



Amadeo Olmos

Editorial 33

Durante décadas, un tópico incuestionable para la mayor parte de la izquierda española fue el de que España era irrompible.

Ciertamente, no se formulaba así, sino por la vía de la burla despreciativa hacia cualquiera que mostrara la más ligera preocupación ante la posibilidad de que tal ruptura pudiera llegar a producirse. El tópico en cuestión logró alcanzar tal prestigio que terminó por instalarse también entre las gentes de la derecha, hasta el punto de que cualquier político de uno o de otro lado con pretensiones ponía el más minucioso cuidado en evitar que, de alguna de sus frases, alguien pudiera llegar a deducir que él decía, o siquiera pensaba, que España podía llegar a romperse algún día.

Había pues, al menos en esto, consenso: pensar en la posibilidad de la ruptura del Estado Español era una idea delirante de la extrema derecha.

Hubiéramos debido hacérnoslo mirar.

Eran tiempos en los que declararse nacionalista español era otro de los rasgos que pasaban por inequívocos de la más rancia y casposa –los adjetivos pertenecen igualmente al léxico del periodo– extrema derecha. Por el contrario, proclamarse nacionalista de cualquier otra nación, región o pedanía se percibía como manifestación de la quintaesencia del progresis-

mo. Y, así, los políticos modernos –aquellos que cuando se contemplaban en el espejo no percibían en sí mismos el menor atisbo de caspa o rranciedad– no dudaban en exhibirse con las banderas de sus pedanías, regiones o naciones, a la vez que manifestaban una acentuada alergia hacia la bandera española.

También esto hubiéramos debido hacérnoslo mirar.

Y no porque el problema fundamental estribe en que se rompa España, sino porque cada vez resulta más palpable la posibilidad de que fracase Europa.

Pero, al menos esto hay que reconocerlo, esta vez no estamos solos en nuestro tradicional apego a los derechos históricos y nuestra concepción del futuro como retorno a la taifa. Ahora son muchos otros los europeos que comparten nuestras más atávicas pasiones. Belgas, italianos del norte, escoceses, bretones... de todas las esquinas salen gentes decididas a balcanizar Europa.

Incluso, ciertamente, unos cuantos gobiernos centrales. Pues no es fácil olvidar que fue Alemania la que dio el visto bueno a la desmembración de Yugoeslavia. Y el cálculo estrecho –alicorto y bien poco inteligente, cuyo coeficiente intelectual no supera el del horizonte electoral– se impone por todas partes. Baste un ejemplo: la identidad del gesto del presidente del gobierno de Cataluña y del Jefe del Gobierno de Gran Bretaña que puede resumirse así: o recibimos un trato todavía más especial –con la obligada traducción en privilegios de todo tipo–, o nos vamos.

¿A dónde? A no se sabe qué inexistente Paraíso Terrenal en el que, de existir, sólo habría acceso para seres tan especiales como ellos mismos.

Se siente la tentación de repetir aquello de que cuando se deja de creer en la religión verdadera se acaba creyendo en cualquier cosa. Pues esto de los pueblos especiales, (auto-)elegidos, está volviendo a ser lo que fue siempre: la forma más reaccionaria de vivencia religiosa.

La violencia y lo simbólico.
Análisis de *The Quiet Man* (John Ford, 1952)

LUIS MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

The violence and the symbolic: Analysis of *The Quiet Man* (John Ford, 1952)

Abstract
Considering violence as something inevitable, and assuming it expresses itself inexorably one way or another, in the sexual and in the social; I will proceed to analyse in the pages that follow a classical text in order to verify which mechanisms, related to the efficacy of the symbolic, allow to manage violence culturally.

Key words: Domestic Violence. Ideological Framing. Political Violence. Symbolic Elaboration.

Resumen
Considerando a la violencia como inevitable y dando por supuesto que la misma se manifiesta inexorablemente, de un modo u otro, en lo sexual y en lo social, se analiza un texto clásico para verificar qué mecanismos, relacionados con la eficacia de lo simbólico, permiten gestionarla culturalmente.

Palabras clave: Violencia de género. Encuadre ideológico. Violencia política. Elaboración simbólica.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-25

Ideología y violencia sexual

En nuestra sociedad contemporánea, los discursos dominantes (políticos, periodísticos, sociales) muestran una notable preocupación por esa forma, especialmente despreciable de violencia, que es la que ejerce un hombre sobre una mujer con la que ha mantenido (y quizá todavía mantiene en el momento del crimen) una relación amorosa y sexual.

Pero junto a esa preocupación, sin duda sincera y motivada por un problema real, se da a la vez un curioso fenómeno, claramente ideológico, de ocultamiento discursivo de la realidad. Empezando por la forma de nombrar al fenómeno: violencia de "género"[1], eufemismo que obviamente pretende ocultar el término correcto, que no es otro que el de violencia sexual.

1 Aunque es de sobra conocido, conviene insistir en que el "género" es un accidente gramatical, propio de determinados signos lingüísticos en algunas lenguas de origen indoeuropeo, entre ellas el español. No ocurre así en inglés, lengua en la que quizá pueda hacerse un uso diferente del término "gender", como equivalente también de "sexo", en un sentido biológico (de hecho, esta es su segunda acepción en ese idioma; acepción que sin embargo no recoge la RAE para el español).

Aunque más grave aún nos parece que, contra toda evidencia, no quiera reconocerse claramente, en esos discursos dominantes, el hecho de que la epidemia de violencia sexual que padecemos, especialmente en su manifestación más dañina y brutal (que conlleva el asesinato de la mujer y, muchas veces, el posterior suicidio del agresor) se manifieste como un fenómeno específicamente posmoderno, propio de las sociedades más desarrolladas[2].

Y es que estos mecanismos discursivos de ocultación y de no reconocimiento de la realidad son, efectivamente, ideológicos, si entendemos "ideología" como un conjunto de ideas determinadas que son ampliamente compartidas, conscientemente, por un grupo social; aunque en este caso habría que precisar que, dado el predominio absoluto de tales ideas, estaríamos más bien ante una forma de "ideología dominante", en tanto que conjunto de discursos previamente admitidos y aceptados como indiscutibles por la mayoría de la sociedad (y no sólo por un determinado grupo social), que aparentemente dotan de (reconfortante) significado a una realidad, que tiene algo de inasumible o inaceptable, pero que queda así reconfigurada en términos mucho más manejables.

Precisemos, antes de nada, que el término "ideología", que aquí estamos manejando, tiene desde luego un origen marxista: para Engels (que tanto empeño puso en definirlo y perfilarlo teóricamente) era un proceso, de características supraestructurales, realizado conscientemente por el así llamado "pensador", pero a partir de una conciencia falsa (que tiene su causa en las condiciones infraestructurales, es decir en la realidad económica, las fuerzas productivas y las relaciones de producción). Sin embargo, este estrecho marco, de estricta base económica (que configura una infraestructura material determinante siempre de la subsidiaria supraestructura cultural) limitaba mucho el alcance del concepto de ideología, impidiendo ir más allá, pues la ideología interesa a la misma "economía psíquica", en su conjunto, del ser humano; por lo cual cabría precisar que, para evitar dicha restricción marxista del término y el equívoco esencial que conlleva, ante todo hay que tener en cuenta cómo la ideología lo que permite (y de ahí su enorme eficacia social y política, que sobrepasa a las meras condiciones económicas) es que el yo consciente evite precisamente la enojosa tarea de pensar libremente, sin condicionantes, facilitando, a partir de la conciencia falsa que el propio encuadre ideológico le suministra, un "pensamiento" o "razonamiento" ya elaborado y además, aunque aparentemente explicativo, falso, pero que no obstante sobrevive muy

2 Y, no obstante, los datos son tercos. Si revisamos las memorias judiciales españolas de finales de los años 60, por ejemplo, nos llevaremos la enorme sorpresa de comprobar que estos casos de asesinato -que entonces se consideraban como una forma de "parricidio"- eran muy escasos: a veces tan solo uno o dos al año (casos que, sin embargo, suministran el dato más grave, y también el más objetivable, de la violencia sexual realmente ejercida, ya que queda siempre como prueba el cadáver del que, inevitablemente, debe dar cuenta el sistema judicial). Del mismo modo, es una evidencia que las mayores cifras de este tipo de asesinatos se dan en los países socialmente más avanzados, los nórdicos (por ejemplo, en Finlandia), estando todavía España lejos de alcanzarlas, mientras que en Africa y, en general, en los países subdesarrollados (incluidos los musulmanes), estas agresiones son bastante raras todavía.

bien, y con llamativa terquedad, debido a que, para su legitimación, no precisa en absoluto el contraste objetivo con la realidad social ni, tampoco, lo cual es todavía más importante, con la propia experiencia subjetiva.

Y sin embargo, y por lo que ahora nos importa (que es la aplicación del análisis textual fílmico a una película concreta), es posible sentir la contradicción que en nosotros, espectadores, se produce entre la "ideología dominante" (en tanto guía que la mayoría seguimos, para movernos con seguridad por la realidad cotidiana) cuando dicho constructo se quiebra al ser enfrentado a la realidad de la experiencia, en tanto que "vivencia" (hermosa palabra propuesta por Ortega y Gasset); esa vivencia que conlleva asistir, emocionados, a la proyección de un filme como *The Quiet Man* (*El hombre tranquilo*, 1952) de John Ford. Y es que la ideología, en tanto que discurso ajeno a nosotros, previamente configurado y modelado, se contrapone a la experiencia, que es subjetiva, propia y vivificadora.

La contradicción: pensar / sentir

Contradicción, decimos, que se produce inevitablemente entre los prejuicios ideológicos que llevamos, dentro de la cabeza, cuando vamos al cine, y lo que nos ocurre al ver *The Quiet Man*, pues este filme nos ofrece escenas muy duras, absolutamente inaceptables para la ideología común de un espectador actual, si dichas escenas se extrapolan fuera del contexto, y del texto, que configura la película en sí: pensemos sobre todo en la famosa secuencia en la que Sean Thornton (John Wayne) arrastra contra su voluntad (pero no contra su deseo) a Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara) desde la estación de tren hasta el pueblo, Innisfree, para "devolvérsela" con violencia al hermano de esta, "Red" Will (Victor McLaglen).

Sean y Mary son seguidos por todo el pueblo, en un ambiente festivo que quita dramatismo a la escena, la cual, de este modo, adquiere un cierto registro más liviano, de comedia, aunque ello no es óbice para que tenga momentos especialmente "indigeribles" para un espectador actual: así, en el momento más explícito de la misma, cuando Sean arrastra por el suelo a Mary, se le acerca una señora ya mayor que, tras gritarle "Señor, espere", le dice: "Sean, aquí tiene una buena vara para pegarle a su encantadora esposa" ("Sir, here's a good stick to beat the lovely lady"), mientras le da un palo o estaca que acaba de recoger en medio del campo. Sean, tras responder, "gracias", continuará arrastrando a Mary (como si fuera un troglodita).

F1

Pero no se trata, no nos confundamos, de una escena y de un diálogo anacrónicos, propios de una época (años 50) en la que este asunto, el de la llamada violencia de "género", no era observado con tanta susceptibilidad; una escena y un diálogo que hoy, por tanto, hubieran resultado imposibles de incluir en un filme comercial. No, porque ya en la época en que se estrenó la cinta, en 1952, esta escena resultaba hasta cierto punto indigerible, como demuestra uno de los carteles del filme (F1), en el que hay un dibujo de algo que jamás veremos en la película: Sean llevando, alegremente, en brazos a Mary; imagen que tal y como aparece en el cartel es el fruto de un proceso de elaboración discursiva, llevado a cabo al margen, por completo, del contenido objetivo del texto, de tal modo que nos encontramos con que esa imagen del cartel ya ha sido sometida a lo ideológico (a lo "políticamente correcto", tal y como cabía imaginarlo incluso en 1952), pero que, precisamente por eso, niega la realidad del propio filme, manipulando sus verdaderas (e impactantes) imágenes para efectuar así, desde el cartel, un relectura marcadamente ideológica (y sin duda atenta a los intereses meramente promocionales y comerciales de un amable producto hollywoodense) de lo que el texto en realidad propone, con absoluta crudeza.

Y, sin embargo, pese a ir literalmente en contra del "razonamiento" o "pensamiento" dominante, toda esa violencia que la escena del filme despliega, incluida la verbal (contenida, por ejemplo, en el hoy inasumible diálogo que acabamos de reproducir), y que indudablemente forma parte del atrayente espectáculo que pone en pie *The Quiet Man*, no nos produce ninguna incomodidad mientras estamos viendo el filme, es decir mientras estamos metidos de lleno en la maravillosa y encantadora historia que este va construyendo y representando. Como ha dicho José Luis Garci, al presentarla en televisión, "esta es una película que produce una alegría y una jovialidad enormes"[3]. Y es cierto, porque, en contra de toda lógica ideológica, es precisamente eso, ni más ni menos, lo que experimentamos cuando vemos escenas como la que hemos comentado; o cuando asistimos a esa apoteosis final, a esa catártica, larga y violenta escena de la pelea entre los dos colosos, Sean y Will que, arropados por todo el pueblo, mantienen un sucio y entregado combate, en el que los dientes, arrancados a puñetazos y patadas, salen disparados como si tal cosa de sus bocas. Claro que todo ello ocurre en medio

3 José Luis GARCI. Presentación de "Qué grande es el cine". TVE2, 5 de enero de 2004. Puede verse en: http://www.youtube.com/watch?v=9p9x8tHt-M8.

de un ambiente extraordinariamente festivo, que contagia una alegría y una emoción evidentes al espectador. La alegría de vivir en comunidad; una comunidad sostenida, eso sí, en la potente peana de la emoción producida por la contemplación de un amor que se hace, ciertamente, posible ante nuestros ojos.

Consideraciones en torno a la violencia: el texto clásico

Intentar dar cuenta de esta contradicción, entre lo que conscientemente "pensamos" (ideología) y lo que imparable y fisiológicamente "sentimos" (configurando una vivencia, una experiencia subjetiva) exige un cierto esfuerzo teórico o, mejor aún, filosófico, pues "philo-sophia" es amor (erótico) a la sabiduría, y de eso se trata de desear saber algo sobre lo que, de manera inopinada, nos ha ocurrido viendo el filme[4], buscando, en definitiva, un pensamiento epistemológico, o mejor dicho gnoseológico, no ideológico; un pensamiento lo más certero posible, que permita dar cuenta de la realidad y verdad de nuestra experiencia; que no la niegue ni se coloque de espaldas a ella.

4 Eso sí, a diferencia de la ideología, que nos reconforta, esta otra forma de (auténtico) conocimiento más bien nos descoloca y, a veces, incluso nos incomoda.

Y, para lograrlo, lo primero que debemos preguntarnos es si la violencia (tan unida desde siempre al ser humano en todas sus manifestaciones) puede (y debe) llegar a eliminarse totalmente, si ese es un objetivo adecuado a nuestro deseo y a lo real. Porque quizá eso que llamamos violencia sea algo natural e ineludible, que no se puede borrar, así sin más, de las relaciones sociales y personales: se puede, eso sí, fantasear que se hace, que se elimina por completo; pero entonces la violencia, denegada mediante un mecanismo imaginario, vuelve, en lo real, incrementada e incontrolable.

Si esto que decimos es cierto, entonces habría que distinguir de inmediato entre unos tipos de violencia descontrolada, ciega y destructiva, (que nos interesa ahora recoger en dos de sus manifestaciones más características: de "género", por un lado, y de carácter "político", por otro) y otras formas de violencia que, a diferencia de las anteriores, han sido gestionadas subjetiva y socialmente, y por tanto comparecen como manejables y productivas. Para que esto último ocurra debe mediar, como decimos, una gestión social, si bien no política, que sólo se hará posible a través de determinados ritos y mitos, los cuales permitirán, finalmente, la articulación simbólica de eso tan real que hay siempre (en tanto que energía pura que se desata pulsionalmente) detrás de la violencia humana.

Ejemplos modernos de dichos mecanismos de gestión (cultural) de lo real los podemos encontrar en el arte clásico, de tal modo que el texto clásico (y *The Quiet Man* lo es sin duda alguna) sería aquel que, por serlo, permite reconocer (y desear) la eficacia de determinados procesos de simbolización de lo real de la violencia. En el caso de la película de Ford, que ahora nos ocupa, se trataría de comprobar (y disfrutar) cómo el texto hace posible un logrado y paradigmático trabajo de simbolización de esa violencia ineludible, que habita en el espectador, y que está inevitablemente ligada a la experiencia sexual, por mucho que la ideología dominante haya construido un discurso negador; un discurso alienante que permite delirar la imaginaria existencia de una hipotética sexualidad que se desarrollaría completamente al margen de toda violencia. Es, una vez más, una idea reconfortante, en su elemental "buenismo", pero completamente falsa; ya que la verdad es que el ser humano debe confrontarse con el problema de la violencia siempre que se ve abocado, por la imparable fuerza de su impulso libidinal, a una experiencia sexual.

Digamos que, en cualquier caso, es precisamente en el marco de esa "sexualidad sin violencia" donde se inscribe la fantasía "pacifista" o "buenista" que se construye Sean para convencerse a sí mismo: él es un civilizado americano, un personaje moderno, que cree posible su relación con Mary al margen de toda manifestación violenta (aunque en el fondo mantiene esta posición porque tiene miedo de las posibles consecuencias; de que emerja lo más real que hay en relación con la violencia, que es, por supuesto, la muerte). Mientras que, por oposición a él, Mary está mucho más en lo real, sabe de la ineludible cita con la violencia que conlleva el encuentro entre el hombre y la mujer, y por eso reconoce que es necesario ritualizarla, someterla a la gestión, simbólica, de lo social (cultural).

Pues, finalmente, el acto sexual conlleva siempre, reconozcámoslo con sinceridad e intentando eludir las trampas de la ideología dominante, una cierta dosis de violencia, la que debe ejerce un cuerpo sobre el otro; la de un hombre que, para poseerla, arremete con fuerza contra una mujer (como, por otra parte, puede verificarse, teóricamente, si pensamos en los dobles sentidos que en todos los idiomas tienen las palabras que designan al acto sexual, las cuales sirven también para dar a entender, en un contexto semántico no sexual, que se fastidia al otro, que se le agrede). Ahora bien, lo que la gestión simbólica de esta violencia real busca es hacerla compatible con la dignidad humana; en primer lugar, por supuesto, de la mujer, pero también con el equilibrio psíquico del hombre, ya que este, en el acto sexual, se ve abocado a dirigir su violencia pulsional

contra una imago que antes le ha seducido, le ha fascinado en un plano puramente visual, imaginario. Debe afrontar, por tanto, ese peligroso y terrible momento, el de la caída del velo imaginario que hacía especialmente atractivo a su objeto amoroso; un objeto amoroso que se había ido construyendo, hasta entonces, hasta la hora de la verdad, a imagen y semejanza de su primer y más valioso objeto de amor: la madre.

La puerta y el acto sexual

El mecanismo fundamental de la gestión "social"[5] de la violencia sexual es el rito del "matrimonio" y todo lo que este conlleva (en árabe el matrimonio se denomina "akd nikah", que tiene el elocuente significado de "contrato de penetración"). Pero, más allá de lo que la boda tiene de representación, de puesta en escena, el objetivo que persigue el matrimonio es tratar de alcanzar un enlace verdaderamente simbólico.

5 Entendemos aquí por "social" aquello que hace referencia al grupo humano, en tanto que comunidad cultural; grupo que, por eso mismo, comparte un mismo universo simbólico, siendo por consiguiente esta una categoría que hay que diferenciar claramente de la comunidad política, la cual se debe definir, a partir de una teoría filosófica, en relación con el Estado. El intento de superponer un tipo de comunidad con el otro es lo que define al totalitarismo, especialmente al de tipo nacionalista secesionista.

Sin embargo, y en relación con ese verdadero objetivo que debe perseguir el enlace matrimonial, la boda, sin más, en tanto que teatro, de Sean y Mary no servirá, no será suficiente para dar lugar a ese complicado proceso de simbolización de lo real (de la violencia sexual). Así, recordemos cómo, tras casarse, Mary entra, vestida de novia, en su nueva casa y cierra, delante de Sean, la puerta de abajo, situada en la entrada (F2), mientras Sean le pregunta, sorprendido, por el significado de ese gesto. Sean: "¿Qué significa esto?".

La respuesta de Mary es elocuente: "Creo que está bastante claro" (F3). En efecto se trata de negarle, literalmente, la consumación del matrimonio, el acceso sexual, la penetración de su cuerpo; como connota el hecho de que la puerta inferior tape su sexo: es literalmente una barrera, que protege, frente a Sean, la parte inferior del cuerpo de Mary.

F2

F3

F4

De este modo se ha producido un desplazamiento metafórico: la puerta adquiere así un vínculo evidente con el sexo, pues traspasar la puerta equivale al acto sexual. Entre el hombre y la mujer se coloca, de momento, esa puerta cerrada que deviene en emblema o significante de su imposible relación sexual (F4).

Gracias a esta operación textual, queda así reconocido, inscrito en el texto, merced a la explicitación que supone el evidente obstáculo que representa la puerta, algo que está bien presente en lo real de la experiencia: que el acceso a la mujer requiere violencia, la misma que ahora se necesitaría para abrir esa puerta por la fuerza. Ahora bien, el texto también nos muestra que, si esa violencia es real (y necesaria), no es ni mucho menos suficiente para resolver, en un plano simbólico, el problema del encuentro entre el hombre y la mujer. Muy al contrario: esa violencia, desplazada del plano simbólico, puede resultar peligrosa e inaceptable.

F5

Y así lo comprobamos de inmediato. Después de la escena en el exterior de la casa, que acabamos de comentar, Mary entra corriendo en el interior, y se atrinchera en la alcoba matrimonial, dando un explícito cerrojazo, tras accionar el cierre situado sobre la parte superior de esa otra puerta (F5): deniega así de manera aún más evidente el acceso de Sean a su cuerpo, allí donde sin embargo debiera producirse durante la noche de bodas: en el lecho matrimonial.

F6

Sean, furioso, abre la puerta de una fuerte patada, explicitando esa violencia que si, por un lado, es necesaria para acceder, carnalmente, a la mujer, por otra parte aquí se manifiesta, en su ambivalencia, como peligrosa, por su posible desplazamiento a un registro no amoroso ni erótico. Sean entra en la habitación sumido en las sombras (F6). Todo apunta a que puede ponerse en escena, en este momento, o bien una siniestra agresión o bien una no menos siniestra violación, es decir un ataque sexual no consentido por la mujer y ejercido por la fuerza.

Pero afortunadamente no es así; sólo se ha apuntado (con la precisión y justeza que caracteriza a los textos clásicos) el peligro, bien real, de que llegue a ocurrir este indeseable desplazamiento hacia esa agresión física que supone ser un acto sexual forzado. Sean coge en brazos a Mary, parodiando el típico gesto propio de recién casados (y que aparece, como ya hemos señalado en F1, en esa imagen del cartel que falsea el sentido de

estas y de otras escenas del filme) y lanza a Mary contra la cama, rompiéndola. La latente connotación sexual de la escena quedará explicitada, en forma de chiste, cuando Michaleen Flynn (Barry Fitzgerald) entre en la habitación, a la mañana siguiente. Michaleen trae una cuna (metáfora de aquello a lo que debe conducir el feliz enlace matrimonial, como acabada simbolización de la relación sexual) y se queda asombrado ante la cama destrozada, exclamando, al imaginar una más que ajetreada noche de bodas, que en realidad no ha tenido lugar: "Impetuous! Homeric!". Señalemos de paso la cadena de asociaciones que aquí se establece: "cama matrimonial destrozada" ⇒ "saco de dormir en el que se ha visto obligado a pasar la noche Sean y que formaba parte de su equipaje cuando llegó, provocando el asombro de los lugareños" ⇒ "cuna que trae Michaleen y que forma parte de la dote de Mary". Sin duda, conseguir eliminar ese elemento intermedio (el saco de dormir) es el paso que falta, para transformar esta cadena significante en enlace simbólico.

El camino a Innisfree

Y es que, como en todo relato clásico, el protagonista debe recorrer un trayecto iniciático, heroico, que, en este caso, le permita conquistar definitivamente a la mujer. Ese trayecto queda metaforizado como "el camino a Innisfree", ese que recorrió Sean al principio del filme, y que se verá obligado a recorrer de nuevo, esta vez arrastrando por la fuerza a Mary, mientras la comunidad hace de testigo de su pública aceptación, por fin, de esa cierta dosis de violencia que acompaña a la realización del deseo sexual.

Tras la huida de Mary, Sean llega a la estación (el mismo lugar, insistimos, donde comenzó su aventura y la nuestra, es decir la película) y, furioso, va abriendo y cerrando con estrépito cada una de las puertas de los vagones del tren, hasta que por fin encuentra a Mary y la saca de allí (F7). Estamos sumergidos, de lleno, en el ámbito metafórico de la puerta, que se cierra y que se abre, como emblema de esa relación sexual en la que, para que todo se produzca de manera adecuada, la violencia debe ocupar un lugar justo, ni más ni menos que el que le corresponde. Pero ese es el problema: localizar, focalizar, de manera eficaz y ética la violencia en el acto sexual.

F7

El siguiente paso, tras la famosa escena "troglodita" del camino de vuelta a Innisfree, se da cuando Mary y Sean abren la portezuela de la

F8

máquina agrícola que estaba utilizando en sus labores de campo Red Will, el hermano mayor de Mary (que ejerce en esta historia una función patriarcal, actuando por tanto como representante paterno en relación con Mary), para quemar el dinero de la dote, que por fin Sean ha arrancado a Will, tras enfrentarse por primera vez a él (F8).

Ahora Mary y Sean abren al unísono, complementándose, una puerta que (no podemos pasar por alto este detalle) se coloca a la altura del sexo de ambos, y cuya apertura muestra el fuego (erótico) que arde entre ellos. Mary abre la puerta (que, como hemos dicho, deja ver la llama del deseo) para que Sean introduzca con decisión el manojo de billetes: el significante (el dinero) apunta ya a su transformación en símbolo (fálico). Porque lo que esta escena demuestra, por si cabía alguna duda, es el sentido simbólico que para Mary (y por fin también para Sean) tiene el dinero de su dote. Ella no lo reclamaba por egoísmo o por tacañería, atendiendo al valor material del mismo, como le reprocha Sean, sin entender precisamente eso, el valor simbólico que verdaderamente tiene ese dinero, que él debe recuperar con violencia, enfrentándose a Will.

F9

Una violencia que ha de ser ritualizada socialmente: así podrá ser neutralizada, gestionada y, finalmente, encauzada hacia el logro del valioso y difícil objetivo simbólico: el enlace matrimonial, la relación sexual productiva entre el hombre y la mujer. De este modo, en la inevitable y festiva pelea entre Sean y Will este saldrá disparado, tras recibir un tremendo puñetazo de Sean, rompiendo la puerta del pub, tras la que se encontraba todo el pueblo arremolinado (F9).

Tenemos ya, por fin, una larga cadena significante: puerta de la habitación matrimonial que Sean rompe de una patada ⇒ puerta del tren en el que se oculta Mary y que Sean abre con violencia ⇒ puerta de la máquina agrícola de Will, que Sean y Mary abren al unísono para quemar el dinero ⇒ puerta del pub que rompen Sean y Will en su pelea ritual, arrastrando a toda la comunidad, que aparece como cómplice gozoso de esta violencia.

Pero hay todavía otra puerta más, la que debe definitivamente transformar a esta larga cadena significante, que el relato ha ido construyendo con esfuerzo, en símbolo. Y para ello tenemos que volver al principio, a aquella noche de bodas en la que no se consumó el matrimonio. Sean y Will llegan

finalmente a la casa, bebidos y destrozados tras la pelea, pero reconciliados. Al entrar se encuentran a Mary, que ha dispuesto la mesa para un banquete, el que va a permitir celebrar la verdadera construcción simbólica de la nueva pareja[6]. Entonces Sean lanza con violencia, y alegría, su gorra hacia la puerta abierta de la habitación matrimonial, que se encuentra al fondo, en medio del encuadre (F10).

F10

La puerta está ahora abierta (y es sin duda Mary la que así la ha dispuesto) para que el sombrero de Sean penetre sin problemas en la habitación; penetración metafórica que remite a un acto sexual que ya puede celebrarse, pues hay un marco simbólico que lo acoge. En este sentido, el sombrero de Sean pasa de significante a símbolo fálico.

6 Representada ya aquí, como familia en toda su extensión cultural, ya que desde este momento Will pasa a ser, para Sean, su familia "política", tal y como, tan acertadamente, se denomina a ese lazo social en español.

El sombrero: de significante a símbolo

El sombrero de Sean ya había jugado un papel esencial, en tanto que operador de la relación entre él, como hombre, y Mary, como mujer, en la secuencia del cortejo, en el inicio del noviazgo oficial de ambos.

Sean persigue a Mary por el campo, vestido elegantemente, con traje oscuro y bombín, en claro contraste con el verde y húmedo paisaje del fondo, un paisaje emblemático de su "madre tierra"[7], de su lugar de origen, de esa Irlanda a la que ha vuelto para encontrar a su amor. Cuando Mary, en actitud seductora y provocadora se pierde corriendo entre las verdes praderas del fuera de campo, Sean se echa mano al sombrero (F11).

F11

F12

7 Es decir "madre patria", concepto que en este ámbito del relato de los orígenes, aquel que configura, desde el lenguaje, la dimensión fundadora y simbólica del sujeto, debe ser reivindicado, pues articula, de manera no contradictoria, a la maternal con lo paterno (patria procede de "Pater-patris "). Otra cosa muy distinta y ciertamente deplorable es cuando, sacado a la fuerza de este campo subjetivo, el término se instrumentaliza ideológicamente para fomentar el odio político al otro.

E inmediatamente después, en un gesto de aceptación del desafío que ella le propone, lanza ese sombrero allá lejos, sobre las praderas del fondo (F12). Este gesto, como decimos, denota en primer lugar un hacerse cargo,

por parte de Sean, de la ruptura de la estrecha y anticuada etiqueta del cortejo, con la que Michaleen ha tratado de contenerlos y que Mary, provocadora y pícaramente ha transgredido, al buscar perderse fuera del control visual de Michaleen y, sobre todo, al desprenderse de las medias, mostrando sus piernas a Sean, en un gesto de obvia interpelación erótica.

F10

F12

F13

Sean responde por tanto a esa interpelación. Pero se percibe además la connotación sexual del gesto, el de lanzar el sombrero sobre la pradera, si comparamos este plano (F12) con ese otro posterior, que ya hemos mencionado, en el que Sean volverá a lanzar el sombrero, esta vez dentro de la habitación conyugal, donde se encuentra la cama matrimonial (F10).

Finalmente, Sean, despojado del sombrero, va detrás de Mary, despojada a su vez de las medias, en una escena de fuerte carga erótica (F13). Sólo que aquí el deseo, que sin duda sienten el uno por el otro, todavía no ha sido contenido y articulado en lo simbólico. Es decir todavía no se ha producido ese proceso de transformación del sombrero, en tanto que significante del deseo erótico (F12), en símbolo de una relación sexual articulada, por fin, mediante el enlace matrimonial (F10).

Porque todavía estamos (en F11-F12-F13) en pleno estado de naturaleza (representada por las verdes praderas de Irlanda), es decir todavía nos encontramos metidos de lleno en el despliegue de una pulsión aún no simbolizada (y que estallará al concluir la secuencia que estamos analizando, como amenaza que se presenta bajo la forma de una desaforada tormenta, pletórica de rayos y truenos, que acontece dentro de un cementerio), pues aún no se ha desplegado la violencia en un ámbito sagrado, es decir festivo[8].

Será esa articulación sagrada de la violencia la que transforme, como ya hemos ido sugiriendo, el significante en símbolo, el som-

8 George BATAILLE en *El erotismo* incluye la fiesta dentro del ámbito de Lo Sagrado, que define por contraposición al registro de Lo Profano. Hay muchas formas de interpretar esta fértil oposición dialéctica pero, en el marco del trabajo que estamos desarrollando, nos interesa precisar que la ideología y la política estarían dentro de lo profano, mientras que la violencia sexual, articulada simbólicamente, entraría de lleno en lo sagrado (no en vano Bataille habla de la violencia sagrada, una sugerencia que luego explotará muy fecundamente René Girard en "La violencia y lo sagrado").

brero de F12 en el sombrero de F10, la naturaleza abierta (y el cementerio rodeado de las ruinas de una civilización perdida) en la que se despliega la energía libidinal (F12) en la habitación matrimonial (F10); un hogar nuevo, reconstruido sobre los viejos cimientos, en el que es ya posible una relación sexual simbolizada, es decir un erotismo sagrado.

En esta operación otro significante, que sacábamos a colación al comienzo de este artículo, la rama o vara ("stick") que la señora del pueblo entregaba a Sean, mientras este arrastraba con furia a Mary, ha pasado también a ser símbolo. Sin duda, este significante pudo connotar, en aquel momento, algo peligroso, pues podría haber sido el instrumento de una agresión sádica del hombre, utilizando su fuerza bruta sobre la mujer, allí donde una auténtica y sagrada relación sexual no fuera posible (es decir, la entrega de la vara se podría interpretar, en su ambivalencia, en el sentido superficial y desorientado que, tras enmascararse bajo el equívoco concepto de violencia de "género", nos propone esa ideología dominante a la que nos hemos estado refiriendo con anterioridad).

Pero lo que un texto artístico nos ofrece no es la confirmación ideológica de las doxas que, interesadamente, imaginamos como indiscutibles, sino que, por el contrario, nos conmina a emprender la búsqueda de la verdad, al margen de las siempre tentadoras y fáciles salidas ideológicas. Y esa verdad es que, en un contexto simbólico, la inevitable vara que interviene en toda relación sexual genital (pues todo hombre la pone en juego, quiera o no asumirlo la sexología pánfila propia de la ideología dominante) se va a transformar en el último y definitivo símbolo (fálico), un símbolo que permite clausurar el filme, sugiriendo explícitamente la posibilidad de una relación sexual sagrada que, sin negar la violencia (la fuerza del hombre, ejemplificada en el falo), la sitúe y la redirija sin embargo hacia el lugar adecuado: en el último plano del filme, Mary coge con decisión y picardía la vara de madera que Sean tiene colocada en la entrepierna, muy cerca de su sexo (F14).

F14

Inmediatamente antes hemos visto como Mary le susurra algo al oído a Sean (palabras que por supuesto nunca llegaremos a oír, pero sí a imaginar como sensuales) y después le agarra la vara (F14) y la lanza alegremente al aire, al cielo, al fuera de campo; tras lo cual ambos van decididamente hacia la casa, primero Mary, saltando entre el curso del agua que corre a la entrada y tras ella Sean; en una escena que remite, en todo su fuerte erotismo, a la del cortejo (F11-F12-F13), pero que ahora conduce a

la pareja no al cementerio y la tormenta sino al lugar adecuado: al hogar donde arderá el fuego del deseo para, finalmente, poder ocupar con un hijo aquella cuna que trajo Michaleen y que pertenecía a la dote de Mary.

La violencia y lo sagrado

Al referirse a la gozosa pelea que han iniciado Sean y Will, para regocijo de toda la comunidad, Michaleen utiliza el término "Donnybrook", que en el inglés de Irlanda significa "reyerta" pero que originariamente se refiere a un lugar cercano a Dublín, donde se celebra la feria anual. De este modo se subraya el carácter explosivamente festivo de la violencia que, en ese momento, ya se está comenzando a escenificar en el filme. Emotividad lúdica que no sólo es una intención del texto, sino que de inmediato se produce como un hecho constatable, allí donde la verdad se despliega durante la visión de una película: en la experiencia del espectador. Y es que el goce estético que la secuencia propone va a ser percibido directamente por el propio espectador, experimentándolo en toda su jovialidad festiva, tras sumergirse en una trepidante sucesión de vertiginosos planos de acción. En resumen, aquí la violencia emerge como celebración colectiva, como una fiesta que todos comparten (los personajes entre sí y estos con los espectadores) y que vendría a demostrar esa relación que Bataille establece, en el ámbito de lo sagrado, entre fiesta y violencia, por un lado, y erotismo, por otro; ese erotismo que en esta secuencia subyace, latente, como causa última de la pelea.

Hace algunos años, en un trabajo, por lo demás bastante interesante, sobre este filme, Marilyn Campbell se preguntaba: "¿pueden las reglas del marqués de Queensberry contener la violencia?, ¿puede el matrimonio contener la pasión sexual? (Pues bien) en estos absurdos nos hace creer *The Quiet Man*"[9]. Curioso razonamiento, sin duda también sesgado por la omnipresente fuerza de la ideología dominante, por esa intimidación que produce en Occidente desde hace décadas la, al parecer indiscutible, preponderancia de lo "políticamente correcto".

9 Marilyn CAMPBELL: *The Quiet Man*. En: AAVV: *John Ford*. Ed. Filmoteca Nacional. Madrid, 1988.

En primer lugar, la analista estadounidense ignora la propia realidad del texto, pues este no propone en absoluto que las "reglas del marqués de Queensberry" puedan contener o regular la violencia, sino que dice, justamente, lo contrario: cuando se inicia la pelea entre Sean y Will, Michaleen propone que esta se lleve a cabo dentro de dichas reglas, que como todos sabemos son de origen británico y llegaron a constituirse en las leyes que

permitieron regular el boxeo como deporte. Pues bien, nada más decirlo Michaleen, los contendientes prosiguen su pelea a base de patadas en la cara, mordiscos, etc; sin respetar, en modo alguno, dichas normas.

Esta parodia connota, antes que nada, el desprecio, en clave de comedia, que sienten los nacionalistas irlandeses por las leyes británicas, estatales, que ejemplifican esas "reglas del marqués de Queensberry", pues ellos prefieren regirse por sus propias normas, por sus propias leyes. Por lo demás, esta representación de una pelea entre adultos a mordiscos y patadas, como si fueran niños, es habitual en el cine de Ford (por ejemplo, en *Centauros del desierto*, cuando los dos jóvenes se pelean por la chica, que les contempla vestida de novia), ya que permite dar a la violencia un aire infantil, a la vez transgresor y festivo, que viene muy bien al sentido y al ritmo de la representación fordiana, la cual habitualmente oscila entre el drama y la comedia. Pero en definitiva, lo que aquí interesa señalar es que, al dejar de lado dichas "reglas", el texto establece perfectamente el proceso que permite articular la violencia (real) en el ámbito de lo sagrado, integrándola en la comunidad mediante la fiesta, pues permite aplicar, ahora sí, una Ley que es esencialmente simbólica, puesto que se distingue perfectamente de esas otras "reglas", de esas "leyes" propias del ámbito de lo profano. Las "reglas" se refieren, además, al encorsetado y aburrido boxeo británico, que por otra parte remite a la profesión que Sean ha dejado atrás, en los EEUU: frente a ellas es preferible, tanto para Sean como para el resto de la comunidad, la caótica, divertida y festiva pelea irlandesa[10].

La fiesta pone en pie, de nuevo hay que decir que como oportunamente sugiere Bataille, lo sagrado de la transgresión, o si se prefiere la transgresión sagrada (en este caso, y además de otras muchas normas sociales, de las reglas del boxeo profesional). Pero lo curioso es que Marilyn Campbell, a partir de esta evidente mentira, de esta falsificación obvia del sentido del texto, establece una equivalencia entre boxeo y matrimonio: *The Quiet Man* nos "manipula" porque nos hace creer en el matrimonio (igual que en el boxeo). Pero el boxeo, en tanto que violencia reglada y regulada sólo por el significante (el dinero que Sean ganó como profesional) no sirve, lo dice una y otra vez el texto, para dar sentido a la muerte. Y esta evidencia (que el significante, el dinero, por sí solo no da sentido a lo real) emerge de forma abrupta en la secuencia de la boda, mediante el flash-back del combate en el que Sean mató a su contrincante.

10 Esta distinción puede plantearse, por tanto, como la que verdaderamente existe entre "lo político" (las reglas inglesas del boxeo) y "lo cultural" (la fiesta irlandesa), pero no sólo, ya que, de igual modo, cuando todos los que están en el pub salen corriendo para presenciar el combate que se avecina, el dueño coloca el cartel "Gone to tea", ironía que pretende remarcar una diferencia, sin duda de intencionalidad política, entre las apasionadas y caóticas costumbres de los irlandeses y los estereotipados hábitos de los ingleses. En este sentido no podemos dejar de señalar la constante y molesta presencia en el texto de un lamentable, aunque quizá inevitable, componente ideológico, propio en este caso del nacionalismo separatista irlandés; es decir de nuevo nos enfrentamos a otra falsa conciencia (aunque la mayoría de los espectadores simpatice con ella), ahora además incrustada en el propio texto, que actúa en contraposición dialéctica con el componente poético del filme, en tanto que verdad estética trascendente. Dado que por fortuna el peso de este último, es decir del componente gnoseológico subjetivo que nuestro análisis pretende poner de manifiesto, se impone por completo al del primero, el componente nacionalista, podemos hablar de obra de arte, en lugar de panfleto político o de discurso ideológico, banal y falsario.

En cambio, lo que el texto clásico nos propone es que la ley simbólica (no las reglas profanas) sí que puede dar sentido a lo real del sexo, de la violencia y de la muerte. Al principio de esta historia, no obstante, se produce un equívoco, pues Sean sitúa exclusivamente en ese marco del significante (del dinero) el problema de la dote de Mary; pero ya hemos señalado cómo ella (y finalmente también Sean) darán a ese dinero, que Will les negaba, pese a pertenecerles según la tradición irlandesa (es decir, de nuevo, según una Ley simbólica), su verdadero valor metafórico.

Por tanto, si bien es verdad que, al igual que el boxeo, el matrimonio puede ser entendido, en una apreciación superficial, como sexo regulado por el significante (por el dinero), del mismo modo que en la reyerta irlandesa hay apuestas y el dinero circula (aunque esto no sea en ella lo esencial), la verdad que nos enuncia el texto es que la única forma de dar sentido a lo real sexual (pulsional) es intentando ir más allá del mero significante, hasta conseguir llegar a dotar al matrimonio de su valor simbólico, inscribiéndolo en lo sagrado; algo que por supuesto (como el filme se encarga de recordarnos) es tremendamente complicado y difícil de alcanzar, pero que no deja de ser un horizonte de deseo para el ser humano, tanto para el hombre como para la mujer, tal y como lo demuestra la entrega emocional del espectador, más allá de su ideología, durante la vivencia de lo que en el filme acontece.

Frente a la mujer: dar la talla

Además de todo lo que hasta aquí hemos ido señalando, conviene ahora subrayar que el auténtico problema que subyace en la relación sexual genital, entre el hombre y la mujer, proviene del hecho de que la energía (libidinal), que alimenta al deseo, emerge directamente de la pulsión y esta, denominada por Freud, en alemán "Trieb", es siempre pulsión de destrucción y de muerte. Es decir, la cuestión es que "eros" y "tánatos" se confunden, pierden sus perfiles, en la indiferencia magmática de lo real, que constituye ese torrente abrasador que es la pulsión[11].

Sean debe afrontar la muerte, la que él ha provocado en su contrincante en el combate de boxeo, cuando su nombre de deportista profesional era "Trooper" (y no "Torpedo", como aparece en el doblaje al español), es decir "soldado de caballería", un apodo que alude a los westerns de Ford, muchos de ellos interpretados por el

11 Esta es una diferencia esencial entre la Teoría del Texto que propone Jesús González Requena, y que aquí estamos manejando, y la mayoría de las corrientes psicoanalíticas vigentes, que hablan, equívocamente, de "pulsiones", en plural, cuando, como acabamos de señalar, lo característico del concepto de "Trieb" es que hace referencia a una única pulsión, pues la misma funde en su interior, es decir en la indiferencia misma de lo real, a eros y tánatos.

mismo John Wayne que aquí representa el papel de Sean; aunque "Trooper" también es un apelativo que se refiere al específico problema de la guerra y la violencia que conlleva, ya que *The Quiet Man* es también un descanso en la filmografía del Ford, pues supone algo así como unas vacaciones dentro de la larga serie de dramáticas películas que traducen su empeño por dar sentido, entre otros objetivos, a las terribles "guerras indias" del pasado[12]. Es decir, Sean, pese a que huye de la vida social entendida como una "guerra" política, un conflicto que es emblema también de la lucha de clases que debieron afrontar los emigrantes pobres, en el contexto del capitalismo americano de principios del siglo XX, deberá sin embargo, para su sorpresa, hacer frente de nuevo al problema de la pulsión, ahora en el marco de la llamada "guerra de sexos"; aunque al rechazar, por principio, toda violencia, obliterará la energía que permite alimentar el deseo sexual, para que este vaya más allá de lo imaginario, poniendo por lo tanto en peligro su relación con Mary. En resumen, de entrada, Sean no da la talla, pues se niega a afrontar lo real. Y ese no dar la talla lo pone en escena el texto, una vez más, con la precisión propia del cine clásico de Ford.

En la secuencia inicial, en la que Sean hace el primer viaje desde la estación a Inisfree (que luego habrá de repetir con violencia, al final del relato), Michaleen, esa especie de duende en medio de este cuento maravilloso que es *The Quiet Man*, conduce con su coche de caballos a Sean hasta la vieja casa en la que este nació y que, por tanto, remite al concepto mismo de "nación", que no es casual que, como metáfora de la perdida nación irlandesa, se encuentre en ruinas[13]. En ese momento, cuando Sean se queda mirando la casa materna, emerge un fondo musical almibarado, lleno de arpas, que arropa la voz en off de su madre (muerta), la cual hablaba a Sean, desde la nostalgia propia de la vida de emigrantes en los EEUU, de su infancia en Irlanda, describiéndole lo que ahora ve con sus propios ojos, los del adulto que retorna.

Este es el deseo, fuertemente imaginario, que anima a Sean, en tanto que personaje: volver a recuperar la felicidad (imaginaria y perdida) de su infancia, volver a ese momento (imaginario) en el que era niño y por eso estaba ahí, delante de él, su madre (y de paso, reencontrar su perdida nación). Inmediatamente después de este encuentro con la vieja casa materna y la rememoración consiguiente de la voz de la madre, Sean se coloca al lado de un árbol enorme (F15), con lo cual se produce un intere-

12 Y eso que en el "paraíso" irlandés hay también una guerra (elidida). Justo antes de empezar la pelea final, 'Red' Will pregunta, al ver llegar, junto con todo el pueblo, a un joven paisano, que él reconoce como miembro del movimiento independentista irlandés: "Con que también el IRA está metido en esto", a lo que el interpelado responde: "Si lo estuviese, pelirrojo Danaher, no quedaría piedra sobre piedra ni en el muro ni en tu preciosa casa". Se establece así la diferencia entre violencia autolimitada, que puede representarse (la del ritual festivo) y la violencia política, devastadora, que aniquilaría incluso el hogar que pretende construirse; violencia agazapada como una fiera en el, textualmente latente, nacionalismo irlandés, que sin embargo el fílme no puede del todo eludir como instancia ideológica subyacente que lo condiciona; aunque intente articularlo en el contexto narrativo de una ingenua convivencia teatral entre el catolicismo, emblema de lo cultural, y el protestantismo, representante aquí de lo político.

13 También el concepto de "nación" debe ser reivindicado desde el campo que configura la dimensión fundadora del lenguaje, pues es ahí donde, precisamente, nace el sujeto: la verdadera patria es la infancia, como dijo Rilke. De nuevo, lo execrable es su utilización ideológica y política.

F15

F16

F17

F18

sante juego de escalas: Sean aparece empequeñecido, como un niño, frente al árbol, metaforizando así el texto ese "no dar la talla" del personaje; ese estar todavía en el deseo imaginario de un niño, dirigido a (y por) su madre. Y por tanto la necesidad de que el personaje madure, crezca, merced a la eficacia enunciativa del relato.

De pronto, aparecerá, como de improviso y por primera vez en el filme, Mary, que entra en campo, por arte de magia, bajo la forma de una encantadora y bucólica pastorcilla (F16).

A esta alturas, tenemos ya plenamente expuesto el deseo de Sean, el de recuperar su nación y su infancia (y con ella el tierno amor de su madre), deseo que se vehiculará narrativamente, mediante la compra de la vieja casa materna (compra que motivará el inicio del conflicto con Will); de tal modo que la concatenación del montaje establece una relación directa entre dicho deseo y la llegada de Mary al relato (incluso ella parece surgir de la misma naturaleza, de la madre tierra, como emblema mismo de la nación irlandesa). Y es así cómo el deseo (erótico) de Sean por Mary se construye directamente a partir de la plantilla imaginaria que le suministra directamente ese otro deseo originario, el de recuperar su infancia (su amor materno). Además, en un momento determinado la imagen, deseable, fascinante y seductora de Mary, cristaliza según una iconografía de tradición católica: la pastorcilla se queda quieta, como puesta en un altar, tal que una virgen, es decir enunciando algo que remite al registro de una "diosa" adorable que emerge de la propia madre naturaleza, de esas verdes praderas de Irlanda, dando cuerpo con su imagen a la nación misma a la que desea (imaginariamente) pertenecer Sean (véase con detenimiento F16).

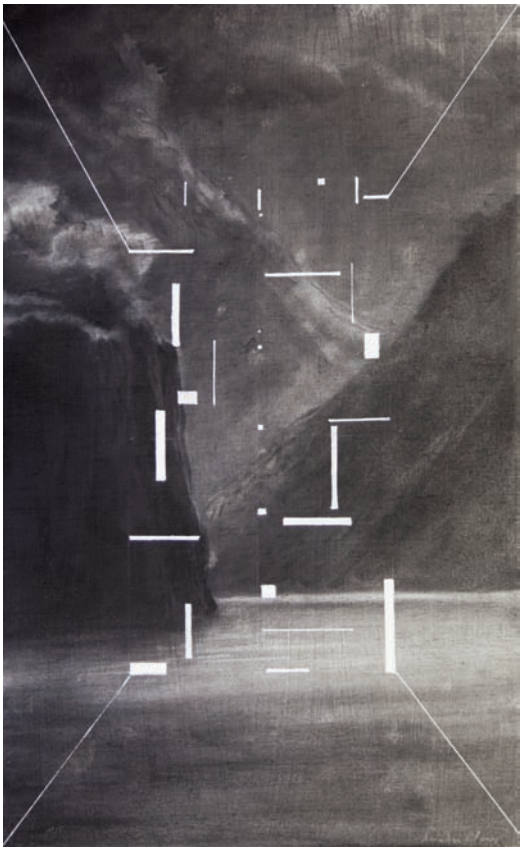
Tras el encuentro de ambos, en el subsiguiente plano / contraplano con primeros planos de él y de ella (un procedimiento de gran importancia, pues en realidad constituye algo así como el arquitrabe que hace posible la estructura del cine clásico), surgirá una diferencia esencial: mientras que Sean es enfocado mediante una angulación normal (F17), Mary aparecerá focalizada con angulación en contrapicado (F18).

Sean mira a Mary, arrebatado por su presencia, por esa cristalización del deseo esencial que supone la llegada de la mujer, inmediatamente después, no lo olvidemos, de que hayamos visto que Sean todavía no da la talla (F15): es como un niño, sumergido por completo en el deseo más imaginario. Pero lo interesante del plano / contraplano es que la plasmación de esa mirada deseante de Sean, enunciada en el plano F17, no se representa como cabe esperar, en un subsiguiente contraplano "subjetivo" (de mirada, es decir mediante el cual la cámara se coloca en los mismos ojos del personaje, mirando a través de ellos y mostrándonos lo que ve).

En efecto, en el contraplano (F18) la cámara se coloca en contrapicado, y por tanto no se dispone, como cabría esperar, a la altura, digamos empíricamente realistas, que es la que determina la línea horizontal que une los ojos de Sean, sino que se sitúa por debajo de ella, en un lugar imaginario que es desde el que, metafóricamente, mira Sean: él está en la posición de un niño que observa, desde abajo, embelesado a su adorable madre (y de paso, a la fascinante imago de la nación, que en ella cristaliza).

Ese es el problema, que Sean se queda prendado de la imago de Mary porque la adora, como a una "diosa" que surge de la naturaleza irlandesa, de la madre tierra. Frente a tan delicada y adorable figura, que a partir de este momento ha cristalizado en el registro imaginario del protagonista masculino, Sean se negará a ejercer la violencia; esa violencia que sin embargo es necesaria para que, asumiendo el peligro que conlleva romper la imago, comparezca la mujer real, de tal modo que haya relación sexual. Este es el dilema esencial del filme, que en realidad ejemplifica el problema que conlleva la sexualidad humana y la disyuntiva que consiguientemente plantea: la de gestionar de manera gozosa y productiva esa violencia en lo simbólico[14] o bien, por el contrario, la de desplazarla peligrosamente, al denegarla, allí donde lo simbólico no es posible (porque la comunidad ya no confía en la eficacia del rito matrimonial), de tal modo que aparece dicha violencia, incrementada y enloquecida, en el terreno de lo que equívocamente se llama violencia de "género". Otra posibilidad, solo latente en el filme, es que, por preservar al delirio imaginario, alejando de él lo real, la violencia derive hacia la política, haciendo surgir el nacionalismo secesionista, al imponerse el dominio en lo real de la todopoderosa Madre naturaleza.

14 A esta alturas el lector habrá comprendido la importancia que tiene, para el desarrollo de las hipótesis que manejamos en este artículo, situar correctamente el concepto de "lo simbólico", al que continuamente hemos ido haciendo referencia (y que difiere de los variados usos comunes que se suelen dar a este término en español). Dicho concepto lo ha ido perfilando a lo largo de toda su obra Jesús González Requena, pero si hemos de recomendar un libro, al lector interesado en profundizar en este tema, este ha de ser el de *Los tres Reyes Magos. La eficacia de lo simbólico* (Ed. Akal, 2002).



Amadeo Olmos

Análisis textual de *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934)

LUISA MORENO CARDENAL

Trama y Fondo

Textual Analysis of *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934)

Abstract

In this summary analysis of *It Happened one Night*, we focus on the space-time framework in which a man and a woman who do not know each other are going to share an unexpected intimacy, *in crescendo*, during a journey. The authority figures that keep a watch on them (her father, his boss) will collaborate from the background in order for that fortuitous encounter to end up in an assumed happy wedding off-screen, which is possible thanks to the interruption of the wedding-flight planned at first. In this story we can clearly appreciate how in the Hollywood cinema of the 30's, the film-makers mastered eroticism and humor as the main ingredients for their films, even in the scene of the Great Depression, to which Frank Capra concretely, always gave prominence.

Key words: Classica Cinema. Great Depression. Road Movie. Comedy. Eroticism.

Resumen

En este somero análisis de *Sucedió una noche*, se presta atención el entramado de tiempo y espacio en los que un hombre y una mujer que no se conocen van a compartir una inesperada intimidad *in crescendo* a lo largo de un viaje. Las figuras de autoridad que vigilan a ambos (el padre de ella, el jefe de él) colaborarán desde un segundo plano a que ese encuentro fortuito culmine en una boda feliz en off, que es posible gracias a la interrupción de la boda-huida prevista en un principio. En este relato se puede apreciar con nitidez cómo en el Hollywood de los años treinta, el erotismo y el humor eran ingredientes que los artífices de las películas dominaban, aun en el escenario de la Gran Depresión, al que Frank Capra, en concreto, siempre le dio protagonismo.

Palabras clave: Cine clásico. Gran depresión. Road movie. Comedia. Erotismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 27-50

Introducción

Sucedió una noche es una de las comedias clásicas de Hollywood más famosas de la historia del cine, y esto se debe en gran medida a que el humor que se desprende de su trama resulta incombustible, soporta el paso del tiempo sin perder un ápice de su genio y empatía con el público, como puede comprobarse en cada nueva proyección en pantalla grande. El efecto de diversión y alegría que provoca esta película pudimos com-

probarlo en la sesión que tuvo lugar el día 1 de abril del año 2008 en el salón de actos de la Facultad de Comunicación de la UVa, en Segovia, ante un numeroso público integrado fundamentalmente por jóvenes entre 18 y 23 años. En el análisis que desarrollamos a continuación queremos desvelar las claves de la efectividad afectiva de un relato cuyo título nos incita a iniciar la lectura preguntándonos qué es eso que nombra: ¿qué sucedió una noche?

En esta película se narra la experiencia vivida por un hombre y una mujer durante un viaje de varios días, atravesando de sur a norte la costa este de los Estados Unidos, primero en autobús, después caminando y más tarde en automóvil, haciendo paradas nocturnas en espacios donde la intimidad va cobrando importancia. Son cinco las noches que se ponen en escena; de las imágenes que mostramos a continuación (figs. A, B, C, D y E) es la quinta la que nos indica, a través de la metáfora de la manta ya en el suelo (*las murallas de Jericó* derribadas), que lo realmente significativo sucedió esa noche.

A

B

C

D

E

A través de esta sucesión de imágenes podemos tomar el pulso al tempo que tiene esta historia de amor, contextualizada en la época de la Depresión Americana coetánea a la producción del film, y que versa sobre la relación entre la transgresión y el deseo, sobre la superación de obstáculos y malentendidos, y sobre el sentimiento amoroso.

Así como por el día tienen lugar los momentos cómicos y los conflictos explícitos entre el hombre y la mujer que conviven en el viaje desde Miami hasta Nueva York, las noches son los tiempos en los que se pone en escena la intimidad *in crescendo* de la pareja, los silencios, la tensión sexual, el erotismo y el deseo. Podríamos esquematizar así el trayecto relatado:

	interceptada por la		nace el		se acusa una		se accede al	
PULSIÓN	⇒	LEY (PROHIBICIÓN)	⇒	DESEO	⇒	TRANSGRESIÓN	⇒	GOCE

El trayecto hacia el goce, desplegado en la trama de *Sucedió una noche*, está causalmente motivado por la actitud rebelde de Ellie, una mujer habitada por una pasión violenta que choca con la *ley*[1] paterna. Su rebeldía se explicita en el momento en que desprecia la comida que su padre, el millonario Alexander Andrews, le ofrece. Comida que arroja al suelo obteniendo como respuesta una bofetada[2]. Así, la protagonista es presentada junto a aquel que para ella encarna la *ley* (F1-F2) rebelándose ante esa *ley* que se concreta en la prohibición de reunirse con el piloto de autogiro King Westley, de quien dice estar enamorada. Tras este enfrentamiento, la mujer aparece fotografiada con un gesto agresivo, felino (F3), dispuesta a tirarse por la borda para liberarse del yugo paterno y así dar rienda suelta a su pulsión; a esa energía violenta que se ha manifestado explícitamente.

1 Utilizamos la cursiva para indicar que esa *ley* es de orden simbólico, diferenciándola así de la ley policial, ética y moral.

2 Stanley CAVELL señala el énfasis en la relación padre-hija que *la comedia matrimonial* hereda de la comedia romántica shakespeariana, y lo relaciona con la ausencia de la madre. Cf.: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Ed. Paidós. Barcelona, 1999, p. 91.

F1

F2

F3

Inmediatamente después conocemos a aquel que será el compañero de viaje de esta mujer, un hombre cuyo trayecto apunta en dirección opuesta, ya que en lugar de alejarse de quien para él encarna la *ley*, su jefe, lo que hace es ir a su encuentro para recuperar su trabajo.

Aunque la presentación de Peter Warne también tiene lugar en una situación de conflicto –está siendo despedido por teléfono tachado de incompetente por Joe Gordon, el director del *News Mirror* (F4-F5)– la representación de la escena cuenta con otro tono. Frente al tono inequívocamente agresivo de la escena de enfrentamiento entre la Ellie y su padre, el enfrentamiento de Peter y su jefe es suavizado por medio del humor, con lo cual la película retrata al protagonista masculino como un hombre cuya actitud ante la *ley* parece más relajada y cómoda que la de la mujer (F6).

F4

F5

F6

Reparemos en cómo en las secuencias en las que conocemos a cada uno de los protagonistas aparecen enfrentados a una autoridad: la mujer a su padre, y el hombre a su jefe: el hecho de que el padre y el jefe estén presentes en sendas secuencias nos pone en la pista de la importancia que tendrá sus respectivas intervenciones como *auxiliares*[3] en la realización de los deseos de la pareja en ciernes. Así, a pesar de la fuerza con la que mujer y hombre aparecen por primera vez en escena (mujer rebelde –rebeldía potenciada por la represión paterna– / hombre arrogante –arrogancia que responde a la desaprobación de sus capacidades–), se vislumbra que será necesario que cuenten con la ayuda de terceros (el padre, el jefe); que habrá de haber una mediación que posibilite su unión articulando el deseo, una unión que, en las comedias románticas clásicas, suele traducirse en una boda como colofón del relato.

3 La esfera de acción del auxiliar, actante fundamental en la estructura del relato según Propp, comprende *el desplazamiento del héroe en el espacio, el reparto de la fechoría o de la carencia, el auxilio durante la persecución, la realización de tareas difíciles, y la transfiguración del héroe.* PROPP Vladimir (1928): *Morfología del cuento*. Ediciones AKAL. Madrid (1998). pp. 105-106.

La Ley simbólica y el humor

En este análisis de *Sucedió una noche* queremos prestar especial atención a la diferencia existente entre la posición del hombre y la de la mujer ante esa *ley* que figura encarnada en un tercero desdoblado en padre y en jefe. Para contrastar la agresiva posición femenina con la humorística posición

masculina en relación a la *ley*, retomaremos la conexión que Freud establece entre esa instancia de la personalidad *formada por la interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales*[4], a la que llamó *superyó*, y el humor.

En su obra de 1905 *El chiste y su relación con lo inconsciente*[5], Freud habla del humor como una fuente de placer que reside en el ahorro del despliegue afectivo, tanto para quien recurre a él como para el espectador ante quien se despliega el humor, algo que explica más detenidamente en su artículo de 1927 *El Humor*[6], diciendo que el espectador ve al "humorista" en una situación cuyas características hacen pronosticar enfado, lamento, dolor, susto, temor o desesperación, y cuando se dispone a evocar en sí mismo similares emociones, esta disposición afectiva es defraudada, pues en lugar de esta emoción hay un chiste. En el espectador surge así el *despliegue afectivo ahorrado, el placer humorístico creado por el humorista, quien ganaría su superioridad al adoptar el papel del adulto, al identificarse en cierto modo con el padre, reduciendo a los demás al papel de niños, sonriendo sobre los intereses y pesares que a éstos les parecen tan enormes*[7]; esto ha de aplicarse también a quien dirige el humor contra su propia persona para defenderse así del sufrimiento amenazante, pues se trata a sí mismo como a un niño y simultáneamente adopta frente a ese niño el papel de adulto superior.

4 LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Barcelona (2003). p. 419.

5 FREUD, Sigmund (1905): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Ensayo XXV, volumen 5 de las *Obras Completas*. Ediciones Orbis (reimpresión de la edición de Biblioteca Nueva). Argentina (1993).

6 FREUD, Sigmund (1927): *El Humor*. Ensayo CLV. *Obras Completas*. Freud total, 1.0 (versión electrónica). Ediciones Nueva Hélade (1995).

7 FREUD, Sigmund (1927): *El humor. op.cit.*

8 FREUD, Sigmund (1927): *El Humor. op.cit.*

Encontramos aquí algunas claves para entender la eficacia de la comedia hollywoodense, donde, sin dejar de abordarse asuntos importantes, serios, se hace de manera aligerada por el placer encontrado en la manera de tratarlos. Esa eficacia se debe en gran medida al carácter liberador y exaltante del humor señalado por Freud, sobre el que resalta que lo grandioso reside en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del yo: *el yo rehúsa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empecina en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; demuestra que sólo le representan motivos de placer*[8]. Pero nos parece más interesante todavía ese otro matiz que nos hace ver Freud: *que el humor no es resignado, sino rebelde; no solo significa el triunfo del yo, sino también del principio del placer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales*, algo que cobraría especial trascendencia en la época en la que *Sucedió una noche* fue realizada[9].

9 A todo lo dicho, Freud añade que, *al rechazar la posibilidad del sufrimiento, el humor ocupa una plaza en la larga serie de métodos que el aparato psíquico humano ha desarrollado para rehuir la opresión del sufrimiento, serie que comienza con la neurosis, culmina en la locura y comprende la embriaguez, el ensimismamiento, y el éxtasis, pero que a diferencia de estos métodos, la actitud humorística nos permite rechazar el sufrimiento, afirmar la insuperabilidad del yo por el mundo real y sustentar triunfalmente el principio del placer sin abandonar el terreno de la salud psíquica, aunque este precio parecería ser ineludible*. Cf.: *El Humor. op.cit.*

En tanto que en este relato es el protagonista masculino quien, desde el comienzo, despliega su humor en las situaciones de con-

flicto, acusamos también en él –y no sólo en la protagonista– un carácter rebelde, no resignado, frente a unas circunstancias en contra que afronta humorísticamente. No obstante, el dispositivo que empuja la acción en *Sucedió una noche* es la rebelión violenta de la mujer frente a una prohibición paterna; esta prohibición sobrevolará durante toda la trama, encarnada a menudo en aquel que será el acompañante de la mujer en su huida y que establecerá sucesivas limitaciones, poniendo diques, con humor y amor, a la manera de proceder de la mujer.

La relación freudiana entre el humor y la instancia parental guían nuestra lectura de *Sucedió una noche*, en tanto que se trata de una película que despliega una trama en la que la ley va a ser el eje conductor, pues esa ley se convierte para la pareja protagonista en el nudo que les conecta y a la vez conecta a los espectadores, sujetos de deseo, con la eficacia simbólica de esta *screwball comedy* pionera.

Primera noche

La ley simbólica en esta trama, no sólo marca la diferencia entre el hombre y la mujer (por el modo en que Peter y Ellie se relacionan respectivamente con ella), sino que además configura el nudo que los conecta. Este hecho es enfatizado en la película por medio de la proliferación de diferencias entre los protagonistas, diferencias que funcionan como obstáculos a lo largo del periplo. Para poder perfilar la estructura simbólica que da forma a este relato y le dota de la categoría de *clásico*[10] se hace necesario atravesar su trama, una trama articulada en gran medida por la *batalla* entre hombre y mujer, recurso habitual en la comedia clásica de Hollywood y que aquí comienza en el mismo momento en que ambos se conocen en el autobús, donde discuten con similar empaque por ocupar un asiento que acabarán compartiendo. Pero en este enfrentamiento inicial, las posiciones de uno y otro no van a ser simétricas; la diferencia pronto se pone en escena a través de un hecho que desequilibra la situación: Peter se ofrece a colocar la maleta a Ellie en la parte superior de la cabina, pero entonces, poniendo de manifiesto su desprecio a la galantería de Peter, intenta colocarla ella; el autobús se pone en marcha, la mujer pierde el equilibrio y cae sobre el regazo del hombre. Tiene lugar así el primer cuerpo a cuerpo entre los protagonistas, un cuerpo a cuerpo en el que cuando ella cae, él sujeta (F7).

10 El análisis textual que aquí exponemos se desarrolla dentro del marco teórico elaborado por Jesús GONZÁLEZ REQUEÑA (*Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid, 2006).

F7

F8

F9

El equipaje de ella vuelve a ser poco después una excusa narrativa que refuerza el nexo entre ambos: durante la primera parada del viaje, mientras hombre y mujer se observan a distancia con cierta suspicacia (F8-F9), mostrándose *impenetrables* el uno frente al otro, Peter ve cómo roban la maleta de Ellie y echa a correr para intentar recuperarla, sin éxito. A raíz de este robo se produce el segundo enfrentamiento: Peter recomienda a Ellie que lo denuncie a la compañía de autobuses y ella se niega rotundamente (no olvidemos que quiere evitar desvelar su identidad por su condición de "fugitiva"); Peter entonces queda desconcertado.

A pesar de los problemas diurnos, cuando llega la noche hombre y mujer se relajan. De manera inconsciente, dormida en el asiento que comparte con Peter, Ellie lo abraza; él la ha abrigado a lo largo de la noche con su jersey y su gabardina y ya de día observa cómo ella se despierta (F10). Es entonces cuando vuelven los problemas: Ellie se va a desayunar a un hotel y tras regresar, creyendo ingenuamente que el autobús iba a esperarla, surge el tercer enfrentamiento (F11). Peter sabe ya quién es Ellie tras ver su foto en la prensa, pero se niega a aceptar el dinero que la mujer le ofrece por su silencio y manifiesta un impostado desinterés por la historia de la huida, ocultando su condición de periodista; y decimos impostado desinterés porque de inmediato pone un telegrama a su jefe ofreciéndole la exclusiva de la historia.

F10

F11

Tras haber pasado el día separados, por la noche regresan al autobús que reinicia su marcha. Este lugar de reunión va a ser para la pareja una suerte de primer hogar donde reparar las desavenencias diurnas. Aún resentida por el enfrentamiento que tuvieron por la mañana, Ellie ignora el asiento libre junto a Peter y se sienta junto a otro hombre, el Sr. Shapeley, quien resulta ser un pesado. Entonces Peter acude *al rescate* reclamando querer sentarse con "su mujer" (F12). Está es la primera de las sucesivas veces que Peter hablará de Ellie en términos matrimoniales a lo largo del viaje. Después, sin apenas mirarla, le pregunta qué ha hecho durante todo el día y al notar que tiene la ropa empapada por la lluvia, le ofrece su bufanda. Pero Peter no sólo la cuida; también la recrimina cuando Ellie se dispone a comprar unos caramelos y Peter se lo impide haciéndole ver que tiene poco dinero y el viaje es largo. A continuación le anuncia que desde ese momento él se encargará de administrarle el dinero (F13).

F12

F13

El hecho de que Peter nombre a Ellie como "su mujer" y decida gestionar sus gastos, colocan al hombre en una posición de autoridad que Ellie acepta dócilmente. Vemos así cómo la actitud rebelde de la mujer frente a la *ley* de carácter paternal, encarnada ahora en ese extraño que la ayuda, va suavizándose poco a poco.

Segunda noche

El viaje ha de interrumpirse a causa de una tormenta[11]. Peter alquila una habitación para los dos en un motel de carretera para pasar la noche, y también se encarga de establecer un orden en ese imprevisto espacio de intimidad que han de compartir. Descubrimos ahora una nueva capacidad de Peter, su discreción, pues ya en la habitación, para separar las dos camas que hay en ella, extiende una manta sobre una cuerda colgada de lado a lado, estableciendo así un lugar diferenciado para

11 La tormenta, el aguacero, son recursos habituales para poner en escena la emergencia del deseo.

cada uno. A esta barrera que marca dos espacios diferenciados, uno para el hombre y otro para la mujer, la llama *las murallas de Jericó*.

Cabe aquí recordar a qué alude esta metáfora. Según cuenta *La Biblia*[12], cuando los israelitas volvieron a la tierra prometida tras la esclavitud en Egipto, tras peregrinar cuarenta años por el desierto, encontraron allí una raza de gigantes que habitaban ciudades fortaleza como Jericó. Se desanimaron creyendo que sería imposible tomar una ciudad rodeada de una impenetrable muralla. Dios les dijo que dieran vueltas a la ciudad de Jericó durante siete días tocando siete trompetas y portando el Arca de la Alianza; el séptimo día tendrían que dar otras siete vueltas haciendo sonar sus trompetas, y Dios haría que esas murallas cayeran. Los israelitas siguieron estas instrucciones y entonces las murallas se vinieron abajo. Lo que este relato plantea es que, al igual que el pueblo de Israel consiguió la tierra prometida por la ayuda de Dios y no por sus méritos, será también con ayuda de Dios como conseguirá penetrar esas murallas infranqueables.

12 Cf. Job 6,1-27.

La alusión a este relato bíblico en *Sucedió una noche* conecta con el hecho de que será necesaria la intervención de una figura tercera, una figura auxiliar que medie simbólicamente entre el hombre y la mujer, para que esa *manta-muralla* pueda caer en el momento preciso. Esta mediación necesaria conectaría con las leyes simbólicas que gestionan en este relato el encuentro entre el hombre y la mujer: *la ley de la diferencia sexual*, abrochada íntimamente con otra *ley* nacida también en el origen de la configuración del sujeto, l*a ley del incesto*, que sobrevuela los espacios íntimos compartidos por Ellie y Peter durante gran parte del relato, en tanto que Peter adopta una postura paternal respecto a Ellie, cuidándola y protegiéndola, y Ellie *se deja ordenar* por Peter. Esta dialéctica colabora en estructurar una barrera simbólica entre ambos, barrera que, junto a la manta y su carga metafórica, cortocircuitan aún la posibilidad de relación sexual, a la vez que alimentan su emergencia. A esta cuestión se suma eso que el relato bíblico nombra como la *inquebrantabilidad de las murallas de Jericó* por su fortaleza, una fortaleza que supera las fuerzas de todo aquel que desee atravesarlas. Tanto Ellie como Peter se presentan uno frente al otro, en principio, como sujetos *impenetrables* –como ya anotamos en el plano/contraplano de la primera parada del autobús– que poco a poco irán desvelando ante el otro su vulnerabilidad.

Peter y Ellie se enfrentan de nuevo en la habitación dividida por la manta en la que cada uno habrá de ocupar un lugar. Ellie en principio se

muestra contraria a la propuesta de Peter de compartir habitación (F14), y él responde con la *amenaza* de llamar al padre. Es así como le hace saber que conoce su historia y se descubre como periodista. Para terminar de convencerla de que lo mejor es que ocupe su lado de la habitación comienza a desnudarse (F15), y justo antes de que se quite los pantalones ella pasa, veloz, al otro lado de *la muralla*.

F14

F15

Mientras Ellie comprueba la fragilidad real de esa manta-barrera que les separa (F16), Peter se burla de los temores de la mujer tarareando la canción infantil *"Quién teme al lobo feroz"* (F17).

F16

F17

Cuando Ellie se está desnudando para ponerse "el mejor pijama" de Peter (no olvidemos que le robaron su equipaje), le pide que apague la luz y mira *la muralla* con gesto interrogante (F18). Peter, al otro lado, mira también hacia aquello que les separa percibiendo los roces del cuerpo de Ellie contra la manta, en silencio (F19). Pero el silencio se rompe cuando la mujer reposa sobre la cuerda algunas de las prendas íntimas que se acaba de quitar (F20). Entonces Peter le ruega que quite aquello de *la muralla*, insinuando que sólo con ese gesto se puede venir abajo su fortaleza. Así, el hombre deseante sigue pendiente de establecer un orden, y la mujer, de nuevo, como ya hizo al abrazarle en el autobús la primera noche mientras dormía, despliega, sin reparar en ello, su sensualidad.

F18

F19

F20

La tensión sexual emerge en esta atmósfera de intimidad y se explicita cuando Ellie pregunta algo que no sabe: cómo se llama aquel con quien comparte habitación (F21), poniendo así de manifiesto el extrañamiento entre ambos (F22). La respuesta que da el hombre a la pregunta de la mujer empieza siendo esquiva, poética, –*Soy la lechuza que grita en la noche. Soy la suave brisa de la mañana que acaricia tu hermoso rostro*[13] (F23)– pero acaba siendo concreta: Peter Warne. La conversación termina con una presentación formal de ambos: *Mucho gusto señor Warne*, dice Ellie; *El gusto es mío, señora Warne*, dice Peter; pues es así como han podido ocupar esa habitación, inscribiéndose como un matrimonio.

13 *I´m the whippoorwill that cries in the nihgt. I.m the soft morning breeze that caresses your lovely face*. Se ha indagado en el origen de estos versos por si fuera un recitativo de algo escrito por algún poeta anglosajón, pero al no hallar referencia alguna se deduce que es el propio personaje su autor, lo que matiza al periodista de un rasgo lírico enriquecedor que veremos desplegarse aún más en el trascurso de la cuarta noche.

F21

F22

F23

El plano se abre de nuevo mostrándonos el espacio de intimidad que comparten hombre y mujer y finaliza la escena con un fundido en negro. A partir de este punto y aparte, el papel que ocupará Peter, el de marido en potencia, irá restando intensidad al de figura paterna.

La Ley como motor del deseo

El despertar de Ellie aparece acompañado por el sonido del motor de un avión sobrevolando el motel (F24-F25).

F24

F25

El sonido del motor anuncia la presencia cercana de la ley, que si bien separa, en tanto vinculada a la prohibición paterna –pues queda implícito narrativamente que en ese avión viaja el padre– también une, pues la potencia del motor traducida en el sonido que despierta a Ellie, se asocia al deseo de Peter, que pronto se va a manifestar, aun tímidamente.

En la escena que comienza, Peter continúa desempeñando el papel de gestor del orden: cuando Ellie se despierta, él ya lleva un rato levantado, y vuelve del exterior con comida y varias cosas para ella, se ha encargado de que su vestido esté planchado, y le deja su bata, sus zapatillas y su toalla para que pueda ir a ducharse a los baños comunes del hostal de carretera; pero a la vez, mientras le da estas indicaciones, hace unos comentarios sobre la pequeña estatura de la chica, y sobre lo bien que le queda el pelo al natural, de recién levantada, tocándole un mechón (F26-F27).

F26

F27

Cuando Ellie regresa del aseo, Peter la espera con el desayuno preparado. Mientras desayunan, ella le dice que es la primera vez que está a solas con un hombre, mostrándose ahora cómoda y relajada. Poco a poco el humor de Peter empieza a contagiársele a Ellie. El uno mira al otro cuando el otro no mira (F28-F29), poniéndose así en escena, a través de esas miradas, el nacimiento de un deseo ligado a la complicidad.

F28

F29

Esta complicidad se manifiesta en detalles tan sencillos como compartir la técnica adecuada para mojar la rosquilla en el café, algo que Peter enseña a hacer a Ellie. La conversación que mantienen, tildada de connotaciones sexuales, de dobles sentidos que conectan lo sexual con el alimento, constituyen uno de los recursos humorísticos utilizados de manera sofisticada en esta comedia; la escena de la rosquilla no será la única ocasión en la que encontraremos una metafórica alusión al sexo a través de la comida. A lo largo de la segunda parte del film se planteará la cuestión de cuánto tiempo tardará Ellie en acceder a comer las zanahorias que Peter le ofrece para paliar su hambre, como único alimento posible.

El cálido desayuno de la pareja en ciernes se ve interrumpido por la visita de los detectives enviados por el padre. La ley –esta vez de carácter policial, pero vinculada a la *ley* paterna– hace su aparición en ese momento de complicidad doméstica entre hombre y mujer. Para no ser descubiertos, la pareja simula ser un *matrimonio normal*: Peter despeina a Ellie, le descoloca la ropa (F30) y ante los visitantes le habla a gritos; simulan una discusión en la que él muestra sus celos por una situación inventada sobre la marcha y ella se disculpa sollozando. El sainete, filmado teatralmente por Capra (F31), convence a los detectives de que efectivamente se trata de un *matrimonio normal* y abandonan la habitación. Cuando Peter y Ellie se quedan de nuevo solos, ríen celebrando lo bien que ha estado

F30

F31

cada uno en su interpretación; vemos así cómo la irrupción de los representantes de la ley no ha hecho más que intensificar su complicidad, dándoles la oportunidad de tratarse como marido y mujer, aún de manera esperpéntica, pero sobre todo ofreciendo a Peter, aquel que ha estado ordenándolo todo hasta el momento, una ocasión para descolocar algo: el pelo de Ellie, su vestido, la manera de tratarla, la compostura de ambos. La escena termina mostrándonos a la pareja riendo plácidamente (F32), pero de inmediato Peter vuelve a arreglarle el vestido a Ellie con el cuidado que acostumbra al hacer las cosas (F33).

F32

F33

Pero después de haber compartido estos momentos tan graciosos con Ellie, Peter manda un nuevo telegrama a su jefe, dando cuenta del seguimiento de la noticia; eso sí, su contenido a su vez da cuenta de la otra dimensión del asunto: *la historia continúa y es cada vez más y más excitante*.

Más tarde, el padre de Ellie intensifica la campaña de búsqueda de su hija anunciando en los periódicos una recompensa de diez mil dólares a quien la encuentre. Este anuncio es visto por Shapheley, el que compartió asiento con Ellie un breve espacio de tiempo importunándola; Peter y Ellie, ajenos a los problemas que se avecinan, disfrutan de las diversiones que se les presentan en el viaje de autobús, como cantar en grupo. Pero la diversión se ve interrumpida por tres contratiempos: el accidente por el que el autobús queda embarrancado en la cuneta, el desmayo de una pasajera a causa del hambre –Peter y Ellie atienden al hijo de la mujer hambrienta dándole casi todo el dinero que les queda por iniciativa de Ellie– y la propuesta que hace Shapeley a Peter: compartir la recompensa por haber localizado a la fugitiva. Peter resuelve este tercer contratiempo fingiendo ser un gánster peligroso, consiguiendo así hacer huir al cazarrecompensas.

Ante la amenaza de que Ellie sea descubierta, Peter decide que deben continuar el viaje a pie. Así atraviesan un bosque[14] (F34) y cruzan un río,

para lo que Peter no duda en cargar con Ellie, pero no llevándola en brazos de manera delicada (para lo cual ya habrá tiempo) sino sobre su hombro, de manera ruda, como si fuese por la fuerza, a la manera de quien lleva un fardo, o rapta una *sabina* (F35). El momento en el que la pareja atraviesa el río ocupa el centro exacto del metraje. Ahí vemos cómo el hombre utiliza todas sus fuerzas para *sujetar* a la mujer con la mano izquierda y al equipaje –que ya es de ambos, en tanto que las prendas que contiene esa maleta las están compartiendo– con la derecha. Pero ese rudo *porté*[15] no simboliza aún la inmediatez del encuentro sexual[16] sino todavía sus prolegómenos, pues aún tiene demasiado protagonismo la figura paterna, ya que la conversación que mantienen mientras cruzan el río se centra en los comentarios de Ellie sobre cómo la llevaba su padre a hombros cuando era pequeña, asemejando aquella manera con la manera en que la está llevando ahora Peter. Pero a Peter no parece gustarle esta comparación y, pidiéndole a Ellie que sujete por un instante la maleta, con la mano libre le da *un cachete en el culo* (F36).

Sin duda estamos presenciando ya el juego del cortejo, en cuyo desarrollo aún quedan por manifestarse ciertas aristas; las aristas de la pulsión sexual.

14 *En los cuentos de hadas, el perderse en un bosque significa, no la necesidad de ser encontrado, sino, más bien, la urgencia de encontrarse a sí mismo*. BETTELHEIM, Bruno (1975): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Crítica. Biblioteca de bolsillo. Barcelona, 2002.

15 Recurrimos aquí a la terminología de la danza. El *porté* es una postura en pareja del ballet clásico en la que el chico eleva a la chica agarrándola por la cintura. Cf.: ARAGAL, Francisco: *Manual de anatomía aplicada a la danza*. Ed.: Asociación de Profesores de Danza Académica de la Provincia de Barcelona. Barcelona, 1985. p.56

16 Realizamos un estudio detenido de las distintas posiciones de hombre y mujer en los bailes de pareja vinculadas a los diferentes órdenes de representación de la dialéctica sexual en: MORENO CARDENAL, Luisa: *Bailes de Pareja en el Cine Musical de Hollywood*. Tesis doctoral inédita. UCM, 2008.

F34

F35

F36

Tercera noche

Cuando Peter elige, una vez más, el lugar donde ambos pasarán la noche, ahora a la intemperie pero al resguardo de unos haces de paja, Ellie, comportándose de manera infantil, una vez más, dice tener miedo y hambre. Peter le prepara una *cama* y ella se acomoda. Tumbada, sin mirar al hombre (F37), le dice que no quiere ser un problema para él, y que si lo desea puede marcharse, pero cuando Ellie mira hacia Peter y ve que no está, se inquieta de verdad (F38); al creer que Peter se ha ido de su lado le

llama desesperadamente, y cuando éste regresa trayendo algo de comer (unas zanahorias, que Ellie rechaza), le abraza con fuerza (F39). Es así como el deseo de Ellie hacia Peter se manifiesta de manera vehemente por primera vez, desconcertando al hombre.

F37

F38

F39

Ellie vuelve a tumbarse en su *cama* mientras observa cómo Peter prepara la suya de una manera violenta, contrariada, dando patadas a la paja. Después se acerca a la mujer (F40), ella le mira arrobada (F41), y él la cubre con su gabardina para abrigarla (F42). Entonces se nos ofrece un primer plano de ambos a punto de besarse (F44).

F40

F41

F42

La situación que no se llegó a plantear en la intimidad de la habitación se plantea ahora, cuando la pareja ha atravesado un bosque, y un río, cuando el deseo de la mujer se ha desvelado en el abrazo. Pero el beso no llega. Peter inhibe su deseo y sustituye el beso por un cigarrillo[17] (F45). Se muestra alterado, vulnerable, esta vez sin *murallas de Jericó* materializadas con una manta que les separe, y cuando Ellie le pregunta con un tono grave en qué piensa (F46), él responde

F44

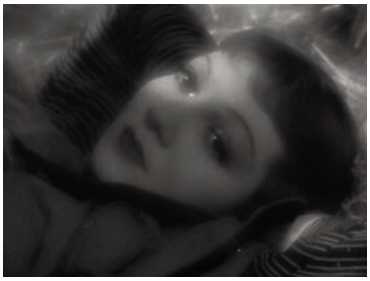
17 El gesto de fumar es otro recurso habitual en la escena cinematográfica para representar las tensiones pulsionales.

F45

F46

F47

iracundo: *en lo bobas que pueden llegar a ser algunas mujeres* (F47). La *ley* que encarna Peter, vinculada en gran medida a la figura paterna, y que conecta a la pareja en ciernes, ahora les distancia; la urgencia de la transgresión de esa *ley* se presenta aún como inadecuada y se demora el encuentro sexual que aguarda *el momento justo*. La secuencia acaba con un primer plano de Ellie en el que se percibe el brillo de una lágrima (F48).


F48

F49

Comienza un nuevo segmento narrativo con un plano general en el que vemos a la pareja caminando por una carretera, de espaldas a cámara, hacia un horizonte donde se divisan frondosos árboles (F49); aún queda *bosque* que atravesar.

Cuando paran en el arcén dispuestos a hacer autoestop, Ellie pide a Peter que le ayude a deshacerse de una pajita que tiene entre los dientes, un gesto que pone en escena de manera sencilla el nivel de confianza que ya tienen (F50), y a la vez dibuja una situación aparentemente aligerada de la tensión sexual de la noche anterior. Peter pela y come una zanahoria, vuelve a ofrecer a Ellie dicho alimento y ella de nuevo lo desprecia. Pero el erotismo reaparece cuando vemos cómo, ante el fracaso de las estudiadas tácticas de Peter para conseguir parar un coche, Ellie despliega, ahora sí estratégicamente, su dotes seductoras: se levanta la falda para mostrar sus

piernas a los automovilistas –y a la vez a Peter– (F51) consiguiendo *ipso facto* un doble objetivo: que pare un coche y que Peter se altere (F52).

F50

F51

F52

Ya en marcha, Peter se muestra indignado por la exhibición de Ellie. Esta indignación desata la violencia sexual de Peter, que va a manifestarse en el momento en que el conductor decide hacer una parada para comer en un restaurante. Ellie está decidida a pedirle que les invite, pero Peter se lo prohíbe amenazándola con *partirle el cuello* y asusta a la mujer (F53). Después le propone que vayan a estirar las piernas y cuando Ellie le da la espalda, él le pide perdón acariciándole la mano suavemente (F54).

F53

F54

Entre Peter y Ellie la tensión sexual aumenta por momentos: ella tiene un hambre irrefrenable, quiere comer aunque eso suponga *rebajarse*; él censura su comportamiento de manera agresiva, perdiendo la compostura y el buen humor que hasta la noche anterior demostraba en todo momento. La energía de Peter empieza ahora a estar tan desatada que cuando el conductor sale del restaurante y huye en el coche, robando el equipaje de la pareja, Peter consigue alcanzarle y recuperar, ahora sí[18], el equipaje adueñándose también del coche. Por los golpes que presenta el rostro de Peter a su regreso de la persecución podemos saber que se ha enfrentado al ladrón violentamente. Ellie le limpia la herida (F55) y después accede a saciar su hambre comiéndose una de las zanahorias de Peter que

18 No olvidemos que ya en una de las primeras secuencias de la película Peter corrió tras un ladrón para intentar recuperar la maleta de Ellie y no lo consiguió.

despreció en sucesivas ocasiones (F56); entonces él, al ver el gesto humilde de la mujer, la mira con afección y cierta ternura (F57).

F55

F56

F57

Ellie ha aceptado alimentarse con las zanahorias y, en paralelo, el padre de Ellie también acepta algo a lo que antes se negaba: habla con Westley, el supuesto *yerno* al que desprecia, accediendo a consentir la unión de su hija con él como medida desesperada para lograr que Ellie vuelva. Con estas coincidencias en la actitud de padre e hija se empieza a vislumbrar el acercamiento entre las dos personas cuya separación activa la trama.

Cuarta noche

Ellie lee la noticia de la reconciliación entre su padre y Westley (F58) mientras Peter está reservando una habitación en un motel de Filadelfia para pasar la última noche del viaje, a pesar de que *no le parece razonable* que estando sólo a tres horas del final del recorrido, Ellie haya propuesto pernoctar (F59).

F58

F59

Ya en la habitación, Peter vuelve a colgar una manta entre ambas camas, pero ahora ocupará cada uno la cama del lado contrario a la que ocupó en el hostal anterior; es decir, la que ocupó el otro. Entonces Ellie inicia una conversación de tono grave; quiere saber si se verán en Nueva

York (F60); él contesta de manera tajante diciendo que no acostumbra a verse con mujeres casadas (F61).

F60

F61

Tras un silencio tenso, enmarcado en un plano general en el que vemos la separación entre ambos (F62), Ellie pregunta a Peter si alguna vez ha estado enamorado (F63), silencio, espera (F64), y por fin Peter responde con contundencia, diciendo que considera imposible encontrar a una mujer capaz de cumplir sus apasionadas expectativas (F65), contextualizadas en una isla paradisíaca en cuya playa se bañarían a la luz de la luna jugando con las olas. Ante el romántico relato de Peter, cuyo escenario se ve ya apuntado en los títulos de crédito (F66), vemos a Ellie profundamente emocionada, casi en éxtasis[19] (F67).

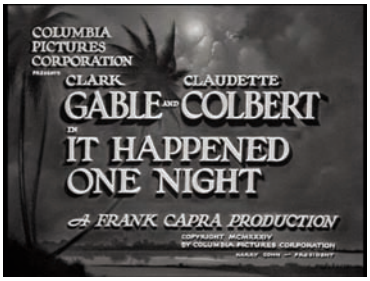
19 *Entendemos a la mujer muy bien* –dice Stanley Cavell-. *Hemos visto que el recital que ha dado el hombre sobre su ansia de amor la penetraba a medida que lo seguía; su cuerpo se expande con la imagen de lo que él imagina; Ellie echa la cabeza hacia atrás y cierra los ojos; su estado se describe con el descaro y la teatralidad con que Bernini representa a Santa Teresa*. Cf.: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*.Ed. Paidós. Barcelona, 1999, p. 105.

F62

F63

F64

F65



F66

F67

La intensidad del deseo femenino se pone en escena con un plano corto donde la mujer aparece brillantemente iluminada por la luz procedente del lugar que ocupa Peter (F68), y a continuación vemos cómo sin dudarlo se echa en los brazos del hombre haciendo una apasionada declaración de amor que él sostiene con un silencioso abrazo (F69), seguido de un gesto pensativo tras el cual intenta poner orden de nuevo pidiendo a la mujer que vuelva a su cama.

Ellie se queda dormida sollozando y Peter la observa por encima de la barrera que vuelve a separarles (F70). Después abandona la habitación con un plan: escribir el reportaje para ofrecérselo a su jefe a cambio de una cantidad de dinero que le permita, sin las manos vacías, pedir a Ellie que se case con él.

F68

F69

F70

Varios malentendidos complican el desenlace; uno de ellos surge cuando los dueños del motel, al ver que no está el coche de la pareja, creen que se han ido sin pagar y entran en la habitación despertando a Ellie, que a su vez cree que ha sido abandonada por Peter. Mientras Ellie es expulsada del motel, Peter consigue el dinero que necesita para poder declararse a Ellie, quien, a la desesperada, responde a la llamada del padre. Cuando Peter vuelve hacia el motel en el coche robado se cruza con Ellie, que va en dirección contraria en el interior del potente coche del padre y en brazos de Westley (F71), pero al dar la vuelta para tratar de alcanzarles, el viejo coche que Peter conduce no resiste, se queda atrás y, por primera vez, vemos al protagonista desesperado (F72).

F71

F72

Al día siguiente en el *News Mirror* sale en primera página un artículo titulado *El triunfo del amor*, hablando de la inminente boda de Ellie y Westley. Así pues, la exclusiva de Peter no se publica, quedando el relato del viaje compartido con Ellie en el

ámbito de lo privado; sólo su jefe lo ha leído y, tras ver el desenlace de los acontecimientos, aconseja a Peter unos días de descanso, le da dinero y le convoca para hablar de trabajo más adelante.

Horas antes de la boda, el padre acusa la tristeza de su hija. Ella le cuenta entonces que se ha enamorado de un hombre que la desprecia. Estamos ante el momento más trágico de la película: la mujer se declara cansada de dar tumbos, y por ello está resignada a casarse con aquel a quien no ama para poner orden a su caótica vida sentimental. Pero durante el desarrollo de la conversación entre padre e hija, el padre cae en la cuenta de que conoce a ese hombre del que su hija habla; guarda consigo una carta en la que Peter le solicita tratar con él un asunto financiero relacionado con Ellie. Padre e hija suponen entonces que ese asunto es la recompensa. Este nuevo malentendido agrava la situación y Ellie, resentida, bebe dos copas seguidas, recibe a Westley, le besa, y le aparta de inmediato con amargura (F73-F74).

F73

F74

Momentos antes de la ceremonia nupcial, Peter se presenta en la mansión de los Andrews y se reúne con el padre de Ellie para tratar el asunto económico en cuestión, un asunto que nada tiene que ver con la recompensa, sino con el deseo de Peter de recuperar el dinero gastado en el viaje. El padre se percata de que está ante un hombre honesto y merecedor del amor de su hija y le pregunta directamente si está enamorado de Ellie; Peter, después de evadir la afirmación con algunos circunloquios, responde que sí.

Al salir del despacho del padre, Peter ve a Ellie, bebiendo, en actitud seductora, rodeada de hombres (F75). Cruzan algunas palabras y gestos agresivos que vemos encuadrados en un plano medio en el que cada uno ocupa un lugar diferenciado marcado por el decorado (F76): mientras que Ellie está situada sobre un fondo de brillos y dibujos curvilíneos que simbolizarían valores del universo erótico, Peter está en el lado de la

F75

F76

opaca puerta de madera con formas rectilíneas que da paso al despacho del padre, vinculado por ello a la ley simbólica que gestionará el desenlace del relato.

Tras la llegada de Westley en autogiro, ofreciendo un espectáculo narcisista ante todos los invitados a la boda (F77), el padre trata de convencer a Ellie de que no se case con él, y le cuenta, camino del altar, lo que ha hecho y dicho Peter respecto al dinero y a ella (F78); le dice que Peter la quiere y la anima a que huya de allí. Entonces, en el momento en el que Ellie tiene que decir el "sí, quiero", sale corriendo (F79) y escapa en el coche que le ha preparado su padre.

F77

F78

F79

Quinta noche

Por tanto, la unión de Ellie y Peter puede tener lugar con la complicidad del padre; y ese lugar no puede ser otro que la habitación de un motel donde la pareja reproduce el ritual de levantar *las murallas de Jericó* para que, después de todas las peripecias vividas, esas murallas puedan caer (F80), y para que nosotros, espectadores, sujetos de deseo, que hemos sido testigos de la evolución del sentimiento amoroso entre Peter

y Ellie, seamos testigos también, pero ahora desde fuera (F81), de la culminación de ese deseo.

F80

F81

* * * * *

Con este análisis de la comedia romántica *Sucedió una noche* se ha indagado en su categoría de *texto clásico*, que residiría fundamentalmente en la capacidad de representar la dialéctica sexual, en la capacidad de relatar convincentemente la posibilidad de una relación amorosa entre el hombre y la mujer protagonistas y, en su calidad de comedia, en la capacidad de integrar humorísticamente *la ley simbólica*, de naturaleza parental, en el devenir de un relato sobre la transgresión de la prohibición paterna y sobre el deseo sexual.

Pero además, es importante señalar que parte de la emoción que produce esta película, parte de la intensa alegría que se vive en el desenlace, se debe también, en gran medida, al hecho de que, ante el conflicto con el que arranca la trama, el desencuentro aparentemente irresoluble entre padre e hija, se presente la manera de que sea posible el reencuentro. En este relato el padre ocupa el lugar tercero en la estructura simbólica que hace posible la unión amorosa entre Ellie y Peter; pero también Peter ocupa el lugar tercero en la estructura simbólica que hace posible la reunión de padre e hija.

Sucedió una noche.
Un espacio para la ley y el deseo

LORENZO J. TORRES HORTELANO
Universidad Rey Juan Carlos

***It Happened One Night*. A space for law and desire.**

Abstract
In this paper I introduce a textual analysis from some of the key sequences of the film *It Happened One Night*, Frank Capra, 1934. The analysis will be mainly focused on the abilities of the Classical Hollywood cinema to construct stories from the dialectic between the symbolic Law (the Law of the father) and the desire which can only be born in opposition to such Law, but at the same time, under its tutelage.

Key words: Frank Capra. *It Happened One Night*. Symbolic Law. Desire.

Resumen
A partir de algunas secuencias clave de la película *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), presento un análisis textual centrado en las capacidades del Cine Clásico de Hollywood para construir relatos desde la dialéctica de la Ley simbólica (del padre) y el deseo que sólo puede nacer en oposición, pero bajo la tutela de aquella.

Palabras clave: Frank Capra. *It Happened One Night*. Ley simbólica. Deseo.

ISSN. 1137-4802. pp. 51-74

Habitualmente se ha analizado el cine clásico en general, y el cine de Frank Capra en particular, como el resultado de un conflicto entre la Ley y el deseo. Pero considerando esa Ley como resultante del Sistema de Producción, de los códigos de la Oficina Hays o de la Legión de la Decencia[1].

Concretamente, en *Sucedió una noche* suele citarse un elemento del atrezzo que aparece en varias secuencias y que vendría a sintetizar ese conflicto: la manta colgada sobre una cuerda de tender, las *murallas de Jericó* que utilizaban los protagonistas por la noche para crear dos espacios separados y que simbolizaba, finalmente, en su caída, el acto sexual. Lo que no suele señalarse es que para que ese acto sexual tuviese lugar, había sido necesario, antes, erigir esas murallas para, posteriormente, hacerlas caer.

1 Cfr. PAVÍA COGOLLOS, José (2007): «A Rope and a Blanket in a Night Like This: una lectura de *Sucedió una noche* de Frank Capra», en *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, nº 2, p. 22. Disponible en http://www.latorredelvirrey.es/pdf/02/a.rope.pdf; consultado el 15 de agosto de 2012.

El sentido tutor que ha guiado los análisis sobre el cine clásico simplifica el problema de manera poco elegante, explicándolo como una lógica reacción a la censura; es decir, insultado la inteligencia o, mejor, la experiencia de millones de espectadores que se han emocionado viendo este tipo de filmes a los largo de varias décadas y hasta nuestros días.

En este sentido, en el cine de Frank Capra se han localizado las características más definitorias de lo que se entiende por cine clásico de Hollywood. Quizá incluso de forma más clara, si cabe, que en el de John Ford o en el de Howard Hawks. Su tremendo éxito de público y crítica lo atestiguan. Los académicos lo refrendamos. Por último, la industria se benefició de todo ello, pues Capra y su cine fueron piezas claves en el establecimiento definitivo de una de las *majors* de Hollywood, la Columbia. Ya en nuestros días, los canales temáticos de las plataformas digitales se siguen alimentando de forma inagotable de sus filmes.

Una de las claves de su éxito está en que el cine clásico de Hollywood es la última máquina de creación de mitos de Occidente. Entendiendo *mito* no en un sentido peyorativo, sino como aquél relato que puede dotar de un horizonte de sentido a determinadas sociedades. Mito, entonces, no como mistificación, sino como verdadero cemento emocional sobre el que se construyen las sociedades[2].

El mismo Capra señala en su autobiografía esa capacidad de emocionar que, además, llegaba de la mejor manera para ello, por sorpresa:

> Luego ocurrió. Ocurrió por todo el país…, no una noche, sino a lo largo de un mes. La gente encontró el filme más largo de lo habitual y, sorpresa, divertido, mucho más divertido de lo habitual. Pero, la mayor de todas las sorpresas, podían recordar con detalle una buena parte de lo que ocurría en el filme […] La tranquilidad estalló y se convirtió en proverbial fuego en la pradera […], y se preguntaron cómo un material tan de rutina podía generar una tal excitación[3].

Veremos más abajo que ese fuego en la pradera se pone literalmente en escena. Pero lo que trae a primer término estas declaraciones de Capra es el tema de la interrogación por el éxito de su cine, como algo que ni él ni los propios actores se acababan de explicar[4]. Es curiosa la aparición de esa interrogación alrededor de una película que fue la primera película en ganar los cinco premios Oscar más importantes[5]. Además, fue la que inició el citado encumbra-

2 Cfr. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood.* Valladolid: Castilla Ediciones.

3 CAPRA, Frank (1971): *Frank Capra. El nombre delante del título (Autobiografía)*, Madrid: T&B Editores, 1999, p. 200.

4 Es conocida la poca disposición de la Colbert a participar en la película, su poca fe en ésta, su poca complicidad con Gable y su negativa por ir a recoger su Óscar. De hecho, fue una sorpresa generalizada entre los actores según os informa el hijo de Capra en un documental que se incluye en la edición en DVD de la película: CAPRA, Frank (1934). *It Happened One Night* (*Sucedió una noche*). Columbia Classics, EEUU (editado en España en el año 2000).

5 Mejor película, mejor director, mejor guión adaptado, mejor actor y mejor actriz.

miento de la Columbia como *major* de pleno derecho. En ese sentido empresarial, se la suele considerar también una de las primeras películas pertenecientes a la llamada *screwball comedy* (algo así como *comedia loca*), un sub-género de la comedia romántica. No obstante, todo ello no puede hacernos obviar que quizá, esa pertinaz interrogación esconda cierta condescendencia o infravaloración de ese cine de absoluto éxito entre las masas –ya en el momento de su estreno y hasta nuestros días[6].

6 Además de las tradicionales reposiciones navideñas de las películas de Capra, *Sucedió una noche* fue seleccionada en 1993 para su preservación en el United States National Film Registry de la biblioteca más importante del país, la Biblioteca del Congreso, por ser "significante cultural, histórica, o estéticamente".

Pero, entonces, ¿cómo explicar este éxito si precisamente *Sucedió una noche* todavía no provenía de una *major* y tanto el guión como el *casting* se hizo a toda prisa y sin contar con las primeras opciones para éste?[7] Éxito de masas, los Oscar, producto industrial, cine de género…, son términos que conforman una estela muy determinada, en la senda del cine de entretenimiento y de lo popular. Por lo tanto, sus filmes están dotados de una determinada espesura que no sólo beben del arte popular, sino que, como afirma Raymond Carney en su estudio *American Vision. The Films of Frank Capra*[8], el cine de Capra se puede relacionar, por ejemplo, con algunos de los artistas plásticos más importantes que le precedían: Winslow Homer, Thomas Eakins, John Singer Sargent o Edward Hopper.

7 Robert Montgomery y Myrna Loy fueron las primeras opciones; pero no les convenció el guión original. Otros nombres que se barajaron fueron: Miriam Hopkins, Margaret Sullivan, Bette Davis, Carole Lombard y Loretta Young.

8 CARNEY, Raymond (1986): *American Vision. The Films of Frank Capra*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 8 y ss.

F1

Figura 1

Figura 2

F2

F3

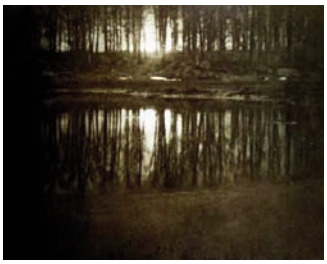


Figura 3

Figura 4

F5

F6

Estos artistas, junto con sus correlatos literarios (Henry James o Mark Twain) no se pueden calificar simplemente como realistas frente a sus coetáneos europeos –los cuales iniciaban en esa época las experiencias vanguardistas: como afirma Carney, para los primeros «lo onírico, las visiones y las ensoñaciones no son extensiones al mundo cotidiano o escamoteos de la vida diaria, sino enriquecimientos potenciales de la realidad cotidiana»[9].

9 *Íd.*, p. 7.

Figura 5

F7

F8

Figura 6

F10

Figura 7

F11

Figura 8

F12

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

F13

F14

Para Carney, la realidad que delinean y con la que se comprometen Capra y estos artistas, es un «estado de imaginación y deseo que tienen poca o nada forma de expresión social»[10].Casi podemos leer ahí *estado onírico* en vez de *estado de imaginación*, lo que nos lleva a la capacidad cinematográfica de representar en imágenes el ámbito de lo inconsciente. Y es que lo inconsciente, igualmente, no tiene forma directa posible de expresión social cotidiana.

¿Sería entonces esa potencia del cine en hacernos entrar en contacto directo con lo onírico y lo inconsciente la clave del éxito del cine clásico y de Capra? Desde esta perspectiva, cierta crítica entiende el cine de Capra (y el cine clásico de Hollywood por extensión) como demagó-

10 *Ibíd.*

gico e ideologizado o mistificador. La potencia del cine clásico se encuentra, sin embargo, en otro lugar. En este sentido, Carney afirma que los filmes de Capra «son mucho más radicales individualmente e imaginativamente turbadores que» los de, por ejemplo, Hawks, Lubitsch, Cukor o Wyler. No nos interesa ahora tanto la comparación, siempre matizable, si no la argumentación posterior, en la que afirma que esa radicalidad se manifiesta de manera obvia en la generación de «estados intensos de emoción (frecuentemente, pero no exclusivamente, creados a partir de técnicas melodramáticas) y en estados de realce imaginativo de sus personajes». Y a continuación señala que eso es lo que los detractores de Capra llaman *histeria*, *sensiblería* y *sentimentalismo*[11].

11 *Íd.*, p. 226.

Vuelve, pues, a primer término la emoción como clave de lo que se juega en nuestro film. La interrogación, entonces, sobre el éxito de Capra tiene que ver con las emociones, con lo que el espectador está dispuesto a jugarse en la experiencia de ese texto que le reclama la más profunda de estas manifestaciones humanas.

Analicemos, entonces, decididamente, a dónde nos lleva esa imaginería sensiblera con la que, como acabamos de señalar, se imputa a su cine. De hecho, vamos a ver que está en la misma letra del texto, desde su arranque, es decir, en los títulos de crédito.

Miami (Florida): lo imaginario

F15-F20

Desde negro, va apareciendo la famosa *Torch Lady*, logo habitual de la Columbia[12], vestida a modo de Cleopatra, la reina-diosa antigua del deseo; pero tocada con la bandera americana y, por lo tanto, introductora de otro sentido, más simbólico. A modo de Estatua de la Libertad que nos ilumina y que a buen seguro iluminaba los recuerdos de infancia de Capra, pues éste había emigrado con su familia desde Italia a EEUU cuando tenía 6 años y, por tanto, habría llegado a la Isla de Ellis donde se erige la citada estatua.

F21-F23

Y de la diosa de lo imaginario, vamos al lugar imaginario por excelencia en los EEUU, a Florida: una playa paradisíaca con palmeras, o más bien, un cayo o manglar de los muchos que hay por Miami.

Como dato interesante vemos que las estrellas de la película tienen el mismo tamaño de letra que el propio título: el *star system*, pues, tan imaginario y fascinante como lo es Miami y la película que empieza ahora.

De las varias palmeras que aparecen, una predomina, elevándose en diagonal hacia el cielo, actuando, pues, a modo de separador lógico entre las dos estrellas, Clark Gable y Claudette Colbert. Y el sol en lo más alto; velado por las nubes ¿O es la luna, y entonces, estamos en un paisaje nocturno? La ambigüedad, pues, de lo imaginario: si nos guiamos por el título, podemos decir que es de noche. Sin embargo, si lo hacemos por el sentido de lo que ocurrirá en el relato, podemos pensar que se trata de un día nublado que en algún momento despejará.

Además, aunque la imagen está congelada, se ve que la palmera ha sido sacudida por el viento, formando una especie de aspa que actúa a modo de parapeto contra esa luz que viene del cielo.

12 Para saber sobre la historia del logo cfr.: http://www.reelclassics.com/Studios/Columbia/columbia-article-logo.htm, consultado el 26 de agosto de 2012. Es interesante señalar que una de las últimas apariciones de la *Torch Lady* en su configuración clásica fue en la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, EEUU, 1976), película muy significativa en cuanto al cambio del modelo de representación manierista al modelo postclásico que perdura hasta nuestros días.

Pero podríamos decir, también, que la palmera se eleva hacia el sol a modo de grito que separa a ambos protagonistas, como si esperasen una respuesta de esa luz.

Se puede introducir, entonces, ya aquí la idea básica que estructura el relato: para que entre los dos protagonistas pueda surgir el deseo y el amor, tiene que haber una Ley que gestione su acercamiento. Así, en primer lugar, una Ley que la separe a ella de su padre; después, una Ley que le dé a él fuerza para sostenerla en ese paso.

Esta imagen del manglar –lugar viscoso y primigenio de donde surge la vida– nos da más claves al respecto. Si se sigue la trayectoria de la palmera, vemos que su tronco empieza, en el punto inferior izquierdo, en *Frank Capra Production*, a modo de base de toda esta construcción y, por eso, supone no sólo el nombre del director, sino el que da el sello a la producción cinematográfica en sí.

Y en la parte inferior, o por encima, según se entienda, Harry Cohn, el presidente de la *major*.

Capra es realmente, entonces, el destinador de la historia, pues el tronco de la palmera toca su nombre. Siguiendo el tronco de la palmera, lo siguiente que aparece en el trayecto ascendente es el título de la película. Y enseguida los nombres de los protagonistas, el de Gable, más apegado a la copa de la palmera, es decir, al grito de ayuda dirigido a esa Ley que sólo puede venir de *arriba* en un director católico como Capra. Pero también, como ya he señalado, cercano a una palmera que protege de una luz quizá, en ciertos momentos, demasiado luminosa por cercana.

Y bien, fuera de ese trayecto que forma la palmera, se encuentra la mujer, sólo rozada levemente por la copa de la palmera. Su nombre, incluso, parece brillar más intensamente bajo esa luz que se proyecta directamente sobre ella.

F24

En el segundo título de crédito aparece de nuevo un paisaje algo bucólico. Sólo *algo*, porque se vislumbra aquí cierto nivel de aspereza en la niebla de los cayos y los árboles más oscuros; así como la persistente presencia, en estos carteles de los títulos de crédito, de la ambigüedad entre la noche y el día. Desde el punto de vista estético, hace eco con el plano anterior; pero podemos añadir un dato que enriquece su sentido y que nos explica ciertos

elementos de la historia. Me refiero a que tanto el guionista que adaptó la novela en la que se basa la película, Robert Riskin, como el propio novelista, Samuel Hopkins Adams, fueron dos hombres hechos a sí mismos, representantes, por tanto, del *American Dream*. Lo que no deja de hacer eco con la historia del protagonista masculino del relato.

En la novela, el personaje de la protagonista es prácticamente el mismo; pero el masculino es mucho más sumiso –un farmacéutico bien educado; así que fue Riskin el que le dio ese toque popular que funcionó tan bien.

Sin embargo, curiosamente, fue Hopkins el que en su veintena, entre los años 1891 y 1900, siendo reportero, ganó fama al denunciar varias corrupciones y escándalos, sobre todo en cuanto a temas relacionados con la salud pública ¿De qué denuncia se trataba, pues, en la novela de Hopkins? Quizá esa cercanía que vemos tan evidente entre el padre y la hija del relato que impide que pueda aparecer un espacio para el deseo de ésta última. Enseguida volveremos sobre ello.

El cartel que aparece en tercer lugar es el del director –el número que nos devuelve la cifra simbólica. Y digo que es simbólica, pues es el que se mostrará necesario para desatascar la relación entre el padre y la hija.

F25

F74

Sigue en este cartel la misma puesta en escena que los anteriores, si cabe, más oscura. Ahora más volcado a la escena nocturna, pues se diferencia más claramente el reflejo de la luna llena en el agua.

En este sentido, el film arranca con una estética cercana a lo onírico, lo cual se puede relacionar con el título del film.

F26

F27

F28

En el cuarto cartel aparece un dibujo que enseguida se transformará en imagen real, lo que nos muestra el paso de lo imaginario del cartel a lo real de la fotografía. O de lo onírico a la realidad, pero todavía cristalizada ésta en algo inestable e imaginario, en un yate fondeado en puerto, es decir, en aguas calmas, pero de difícil renovación y, por ello, malolientes –lo que nos avanza el estado de las relaciones entre padre e hija.

En los barcos, hay ciertamente una cercanía impostada u obligada entre sus tripulantes. En nuestro relato, además, el hecho de que estén en uno nos dice que esa familia no tiene unas bases muy sólidas. Esto rima, igualmente, con la ambigüedad entre la noche y el día que hemos visto en los carteles previos.

F28-F29

Es interesante este primer corte de montaje: sobre el eje, la cámara ha avanzado unos metros para cortarnos la proa del yate. Teniendo en cuenta lo idílico de la escena, es una solución sensiblemente abrupta, pues no hay un cambio de tamaño acusado que facilite el buen cambio de plano. Por lo tanto, algo quiere subrayar Capra ahí: ¿quizá que esa falta de proa –que ya está cortada en su extremo en el plano precedente–, señala una ausencia de sentido o dirección del relato de la familia que ocupa el yate?

En este sentido, esa falta de proa –y la manera abrupta de representar este hecho– se retoma de manera elíptica en el siguiente plano: la gorra del capitán está mal colocada –como se ve por comparación con la del contramaestre.

F30

F31

F32

F33

F34

F35

La hija del capitán, Ellie, no quiere comer, por lo que éste se ofrece para convencerla. Sin embargo, para ser capitán y padre y estar tan decidido, su rostro está ciertamente desencajado, como le refleja el hecho de que sale de cuadro por una esquina, visiblemente preocupado. Atrás queda la sonrisa compasiva del contramaestre.

La siguiente solución de montaje, que nos lleva del exterior al interior del barco, es, de nuevo, abrupta o muy evidente: una cortinilla de izquierda a derecha que sigue el movimiento del padre hacia el interior. Pero no veremos todavía a la protagonista, sino la puerta que acota lo que late en lo más interior del barco: su dormitorio.

F36

F37

En esta especie de frontera, además, las gorras se han multiplicado y sus portadores están atentos a lo que Ellie dice desde dentro: «No comeré nada hasta que no me dejes desembarcar». A la pregunta de por qué no quiere comer, de momento, decir que lo que denota la secuencia, es que su padre la tiene, en cierto modo, *secuestrada*, pues ella se ha casado a escondidas con un piloto de la *jet set*: es decir, un hombre bastante narcisista, incapaz, pues, de afrontar el deseo de esa mujer –o de hacerla comer (habremos de recordar esto cuando en el centro de la historia, Peter Warne, el personaje interpretado por Clark Gable, le consiga una zanahoria, un alimento mucho menos lustroso o imaginario que un filete, y ella acceda a comérsela).

Entonces ¿cuál es la función del padre en este conflicto? Él parece, efectivamente, demasiado cerca o, como mínimo, no a la distancia adecuada. Por el tipo de boda y marido, el conflicto surge, dentro de la lógica del relato clásico en la que nos encontramos, de que no ha habido una donación simbólica de la hija por parte del padre. Por lo tanto, es normal que éste se encuentre ahí encima, pese a que no sea una tarea, como hemos comprobado, amable.

F38

Por lo tanto, ese *no comeré hasta desembarcar*, indica que Ellie no podrá desear a un hombre de verdad hasta que su padre no participe en un acto en el que se represente una donación simbólica –como ocurrirá al final del relato en la boda. Precisamente, es la dimensión simbólica la que falta en la defensa que hace Ellie de su matrimonio furtivo: «Definitiva, legal y realmente casada. Se acabó, punto final». Este es el punto de ignición de la secuencia, marcado con la cadencia del tres –*definitiva, legal y realmente*–; pero en la que falta, como hemos dicho, esa dimensión simbólica, que sólo podrá empezar a aparecer con un tercer hombre (no el padre ni el actual marido, King Westley).

Esta línea de diálogo continúa todavía con otro tres amagado, cuando ella le espeta «Tengo 21 al igual que él». 21, que suma tres, pero no es un tres…, no llega a ser todavía la cifra simbólica y, no obstante, marca la cadencia hacia ésta; pero invertida: …2-1.

¿De dónde surge el deseo?

La citada cifra simbólica parece, pues, que le corresponda sólo a alguien que venga de afuera de este mundo cerrado. Por eso, quizá, cuando Ellie está en el exterior, tiene miedo, en primer lugar, del hombre, de Peter.

Peter mira desde la distancia con curiosidad a Ellie, la cual descansa, apoyada, en el autobús. Por dos veces, unos hombres de apariencia grue-

F39

F40

F41

F42

F43-F50

sa pasan por delante de ella, llegando a tapar el punto de vista que compartimos con Peter. Sin embargo, ella no mira a esos hombres y sí, alguna vez hacia este lado del fuera de campo ocupado por Peter; pero con una mirada distante y autosuficiente. Sin embargo, su postura, estas miradas, también parece mostrar que ella, de alguna manera, se ofrece a la vista de todos, dato curioso si tenemos en cuenta que ella se supone que viaja de incógnito.

F51-F57

En base a sus miradas, desde la distancia, se ha conformado un espacio intermedio, que se cimienta en el campo y contracampo. Peter está tranquilo y continúa mirándola con curiosidad. Ella, sin embargo, le mira más desafiante y de forma más frontal, apoyando su mano izquierda en su cadera, insinuante y retadora a la vez.

Lo que se muestra, entonces, es que el cine clásico de Capra lejos de ser un cine en el que domina una construcción patriarcal de las figuras masculinas y femeninas –en las que éstas últimas desarrollarían un papel inferior y pasivo–, muestra lo femenino en un papel activo o, a menos, indicando un camino para el deseo y la mirada que ha de recorrer el hombre. Las claves de la comedia, más que simples códigos genéricos, no hacen sino mostrar lo dificultoso de ese camino, de construir, en fin, una vía para el deseo. Pero lo interesante de ese espacio intermedio, como verdadero lugar simbólico que construye el cine clásico para la aparición del deseo, es que éste último no acaba de cuajar en esta secuencia de *Sucedió una noche*. Al contrario, aparecen todo tipo de elementos extemporáneos que parecen impedir la gestión de ese deseo: los dos hombres que cruzan la pantalla antes mencionados y una mujer mayor que camina a paso militar la cual, ahora, sí capta la atención de Ellie y que, de nuevo, la cubre en imagen –¿quizá la otra cara del deseo a la que se abocaría la mujer si no abriese esa vía?

Puede parecer la típica estrategia de la comedia clásica en la que se desata el caos cuando aparece el deseo entre los protagonistas o, visto de otra manera, para que ese deseo no acabe de cumplirse y se amplifique, así, el efecto del *gag*. Sea como fuere, son dos movimientos que tienen su centro en el mismo punto de ignición: el deseo.

Podemos inquirir esta dualidad en las siguientes declaraciones del mismo Capra hablando de las escenas de sexo:

> Las verdaderas escenas de sexo entre gente joven son tan embarazosas que resultan divertidas. Entre gente mayor son ridículas, incluso ofensivas. Por eso las escenas de sexo son difíciles de escribir o reflejar en la pantalla. Es mejor dejarlas a la imaginación del público. Yo normalmente ponía a un espectador contemplando una escena de amor. Desencadenaba la risa natural del público. O rompía escenas de amor con *gags* para aliviar el embarazo.[13]

13 CAPRA, *op. cit*. p. 299.

No está de más recordar en este punto cómo la secuencia final del relato une los tres elementos que pone Capra en juego en relación al sexo: la pareja joven, la pareja mayor que disfruta vicariamente de lo que ocurre a punto de caer los muros de Jericó y éstos como espectadores que miran sin poder ver. Y es que en el mundo exterior, cuando el padre sobreprotector no está ahí –y falta la Ley que representa–, puede pasar cualquier cosa, incluso sin que la mujer se dé cuenta:

F58-F61

Mientras Ellie sigue con su juego mezcla de seducción y de autosuficiencia, algo le va a pasar que va a mostrar su fragilidad ante eso que le espera: un ladrón, le roba, literalmente, la cartera. La cámara capta al ladrón en su movimiento, quedando la cabeza de Ellie cortada. Peter se da cuenta y corre a ayudarla. Más allá de la anécdota, lo que se muestra aquí es la aparición del deseo, como muestra el movimiento insinuante de la cámara, pues al tiempo que corta la cabeza de Ellie, toma predominancia el cuerpo de ésta. Su gesto posterior, seductor y desafiante al tiempo, parece decir: «¿Por qué miras tanto? *Esto* no es para ti». Lo interesante, lo que hace, entonces, del cine clásico un texto innovador y moderno, es que consigue mezclar esa simple emoción de identificarnos con la heroína a la que van a robar, con esa otra emoción que se relaciona con el deseo –sexual, salvaje y latente.

El contraplano de reacción de Peter, efectivamente, parece mostrar cómo se enciende su deseo. Y si el espectador sabe que no es así, al menos, inconscientemente, esa posibilidad aparece, reforzada por la mirada de Ellie.

F62-F65

Peter corre hacia ella, quedando su figura borrosa, como si de una fiera persiguiendo a su presa se tratase. El rostro de Ellie se ilumina: *sabe* o cree saber que esa mirada no es la que ha conocido hasta el momento de Peter: ¿se confirman sus peores sospechas sobre las verdaderas intenciones de Peter, o quizá acoge algo que esperaba con impaciencia? La segunda opción no es ilusoria, pues aunque en su rostro puede haber cierto atisbo real de miedo, su cuerpo no responde igual, pues sigue ofreciéndose de frente. Peter no se achanta y va a por su presa y, de nuevo, la imagen muestra cómo se cubre a Ellie, esta vez gracias a Peter.

F66-F69

Pero para sorpresa de Ellie, Peter pasa de largo, para perseguir al ladrón; pero ella sólo se da cuenta unos segundos más tarde, pues estaba todavía ocupada ofreciendo su cuerpo al cazador. Que algo hay de energético, de aparición del deseo –de penetración– en todo ello, lo vemos en ese surtidor de gasolina que queda a la izquierda, con el que Peter se funde y al que ella parece mirar tanto como a él.

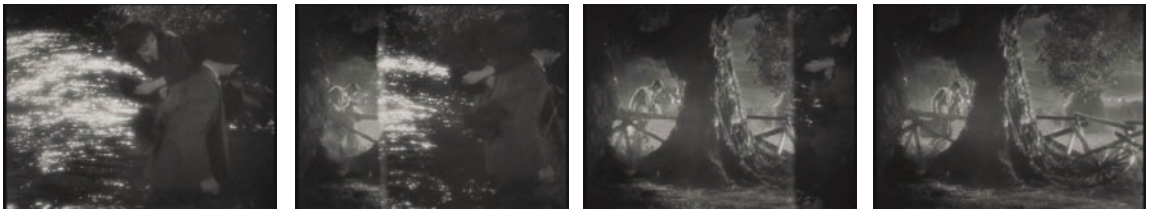
¿Por qué Ellie pone esa cara de disgusto? ¿Quizá esperaba que él se lanzase por ella en vez de pasar de largo?

Al reiniciar el viaje tras esta secuencia, Ellie se duerme y no despierta hasta que paran en Jacksonville. Esta ciudad posee implícitamente dos elementos importantes que encajan perfectamente con ese carácter energético de la aparición del deseo, al tiempo que muestra que este todavía no fluye en la incipiente pareja: por una parte, a principios del siglo XX Jacksonville sufrió un devastador incendio que arrasó el centro de la ciudad; por otra, a partir de 1910 se convirtió en una especie de Hollywood de la Costa Este de EEUU; pero la pujanza de la primera en las siguientes décadas y la política conservadora de la zona terminó con esa industria.

Es decir, que durante el sueño de Ellie, algo que tiene que ver con un centro, se ha quemado, algo, además, que se relaciona con lo imaginario de la máquina de sueños, en este caso no de Hollywood, si no de la Florida, pues Jacksonville es, además, la ciudad más grande de ese estado.

Podemos relacionarlo también con los muros de Jericó que hemos señalado al principio: ¿qué es lo radicalmente diferente al levantamiento de esos muros en el filme? Pues el hecho de que por imperativos del viaje comparten el estrecho asiento del autobús. Sólo a partir de que empiezan a marcar una distancia pactada entre ellos, puede ese deseo latente ser gestionado. Y eso es lo que empezará a ocurrir en la siguiente secuencia, justo la que ocupa el centro del relato.

¿Qué sucedió esa noche?



F70-F73

El inicio de esta secuencia ofrece una solución de montaje similar al arranque de la película: una cortinilla de izquierda a derecha que nos lleva a un espacio más interior, pese a que los protagonistas están a la intemperie. Es decir, es como si tuviese lugar un nuevo arranque con el que haría eco: el agua, el hecho de que Peter monte a caballo a Ellie como si fuese un padre, la oscuridad de los títulos de crédito, etc.

A través de un marco circular formado por un árbol y un montón de heno apilado, se ve pasar a Ellie y a Peter. Ese marco circular hace eco con una rueda de carro que hay tumbada a la derecha del plano. Esta predominancia de la forma circular nos indica ya que estamos llegando a un punto importante en la historia de los protagonistas, como si se demandase que algo pasase para poder salir de esa circularidad. Enseguida veremos el qué.

La escenografía tiene algo de onírico, nos recuerda, pues, a los carteles del inicio de la película; pero ahora, en vez de mostrarse un cayo, entrevemos, a través de la oscuridad, una era en medio del campo.

No está de más recordar que una era es un espacio de tierra firme donde se trillan o quebrantan las mieses tendidas en la era y se separa el grano de la paja[14]. En este sentido, los protagonistas van a empezar, en esta secuencia, a trillar sus sentimientos y a empezar a darse cuenta de cuáles de éstos valen la pena.

14 RAE, edición electrónica: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=era. Consultado el 10 de septiembre de 2012.

F74-F78

F79

F80

Capra sigue ampliamente el desplazamiento de los protagonistas: un grueso tronco parte la imagen en dos, dejando a la izquierda la abertura circular y a la derecha una endeble valla, como si este tronco tan presente y matérico, que parece doblarse sobre sí mismo, nos hablara de un antes y un después en la vida de los protagonistas. Un tronco tan ancho, que el director de arte, Stephen Goosson, se esculpió –o quizá es un efecto de luz– el lado izquierdo con forma circular y el derecho, recto. Es decir, que se deja atrás, a la izquierda, la circularidad que hasta el momento ha impedido que la pareja de protagonistas avance juntos hacia ningún lado, como tampoco individualmente en sus respectivas vidas. Un ancho tronco, pues, como representación de una Ley que empieza a surgir entre ambos.

A la derecha aparece un cercado que es, sin embargo, todavía muy endeble. Pero es un cercado que señala, sobre todo cuando se centra en la imagen, el punto por donde los protagonistas han de cruzar y cómo han de hacerlo: agachándose de manera acentuada y justo a través de esa equis formada por dos listones de madera que, a su modo, actúan de sostén del cercado.

Es decir, que los protagonistas se agachan frente a esa Ley que representa el tronco del árbol y cruzan por un punto común, premonición de ese otro punto en el que se encontrarán al final del relato, el del encuentro sexual en fuera de campo en el que cae un cercado mucho más sólido: las murallas de Jericó.

Es interesante fijarse en que los actores no escogen la manera más fácil de superar ese frágil cercado, que sería moverlo o saltar por encima: optan por la manera más complicada y por eso, ese trayecto toma más importancia. La valla es endeble; sí, pero está ahí, como el primer bosquejo delimitador del espacio simbólico que debe aparecer para que esa pareja gestione su deseo.

F81

La rueda de carro antes citada se hace ahora más evidente. Es una rueda medio tumbada, podríamos decir, inservible y, sin embargo, su inclinación señala directamente a la estructura con forma de equis por la que cruzan; es decir, que la circularidad, pese a todo, ha llevado a los protagonistas hasta un punto de cruce común hacia otro lugar –en el que aparecerá todavía otra rueda.

La cámara nos lleva hasta aquí con un leve paneo hacia la derecha, lo que hace que el punto de vista de la secuencia se centre en el cercado, justo donde las traveseras de madera se cruzan. En este sentido, esta bucólica escena, cercana a lo pastoral –y, por ello, presa fácil desde esas posturas ideológicas que señalé más arriba–, se convierte, a través de la sabia combinación de escenografía y colocación de la cámara, en toda una ecuación del recorrido íntimo y emocional de los protagonistas y del espectador.

La ecuación deseo / espectador = inconsciente

Una ecuación que nos va a ayudar a precisar un sentido para esa interrogación que nos hacíamos al principio: ¿en qué se basa el éxito del cine clásico y de Capra? O, desde la perspectiva hacia la que se ha ido deslizando nuestro texto: ¿cómo surge el deseo en *Sucedió una noch*e?

En este sentido, es importante matizar el alcance de la pregunta: no se trataría tan sólo de saber cómo este deseo surge en cuanto a estructura narrativa del film, pues todos estos matices que estamos leyendo en las imágenes no se encuentran en el guión. Ni tampoco se trataría tan sólo de confirmar cómo ese deseo se cristaliza escenográficamente, por ejemplo, afirmando que las murallas de Jericó son la respuesta lógica a los códigos de censura, o que la escena sexual del final queda en fuera de campo para atizar la imaginación del espectador.

Hay que ampliar la pregunta hacia éste último, pero no de un modo tan conductista, sino atendiendo más a su inconsciente: sólo así se logrará acotar la importancia de un movimiento sociocultural mítico tan importante como fue el cine clásico de Hollywood. Es decir, hay que atender al especial engarce entre puesta en escena y estructura narrativa, y cómo éste trabaja en el inconsciente del espectador.

En este sentido, de momento, podemos formular así la ecuación en *Sucedió una noche*: la emoción y el deseo del espectador y la puesta en juego de su inconsciente surge de manera directamente proporcional al trabajo de puesta en escena y estructura narrativa, del deseo que se *construye* gracias a ello en la imagen, y por el recorrido de los protagonistas hacia un lugar privado que deben construir.

F82-F83

Ese es el punto por dónde cruzan, hacia un lugar más interior, al tiempo que se aproximan al lugar del espectador. Es decir, cuanto más se acercan los protagonistas a ese espacio interior, cuanto más profundizan en ese recorrido íntimo, más se acercan al espectador. No se trata de un efecto más o menos sofisticado de identificación. Aquí, físicamente, los protagonistas están más cerca del espectador al tiempo que están más lejos de los que les separa.

Todo ello se materializa no en un espacio metafísico o indeterminado, sino, concretamente, en una era cercada por un endeble vallado. En un espacio de trabajo manual muy concreto –dónde se trilla el trigo, como hemos señalado más arriba– y que, por eso, crea unos efectos muy concretos y materiales; pero no en la conciencia, pues esta sólo sería capaz de ver el heno, o de mofarse de la bucólica escena nocturna; en realidad, el que asiste ahí, el que con-siente con ello y no teme emocionarse, es el espectador inconsciente.

Ese espectador inconsciente está más cercano a los protagonistas que el consciente; pero, al mismo tiempo, permite dejar una distancia respetuosa, casi sagrada, con lo que ahí ocurre. Toda esto se ve continuamente reforzado por la puesta en escena: por ejemplo, en la referencia del montón de heno a la derecha, que produce la sensación de que el espectador estuviese detrás, agazapado, viendo la escena como si de algo secreto se tratase.

F84-F85

En línea con la creación de ese espacio más interior que parece acunar la cámara, justo cuando la pareja entra en la era, la cámara se mueve hacia atrás sobre el eje del plano en un pronunciado travelling de retroceso. Esto sitúa a la pareja, de nuevo, a cierta distancia respetuosa. De hecho, ese travelling no es exactamente recto o perfecto en su definición: presenta unos leves movimientos laterales en el plano horizontal que producen un efecto de apresuramiento; lo que viene a reforzar el sentido de ocultamiento apuntado o, en términos que hemos utilizado más arriba, viene a reforzar el secreto que ahí empieza a surgir.

Al mismo tiempo, el plano se reencuadra, viéndose ahora ese montón de heno citado que viene a cerrarlo por la derecha y que dibuja una diagonal simétrica a la forma curva del tronco que venía a representar el pasado circular de los protagonistas. Si ahora lo relacionamos con la genuflexión de la pareja al atravesar el cerco, puede leerse, entonces, como ese pasado que todavía pesa sobre ellos y que todavía les cierra la línea de futuro. De hecho, la diagonal de sus cuerpos produce también eco con la forma de la pila de heno. Pero, al mismo tiempo, ese montón de heno forma una recoveco, donde guarecerse, donde Peter preparará enseguida un lecho.

Desde otra perspectiva, una pila de heno es un elemento muy interesante en este contexto por varias causas: es lo otro extremo al mundo de lujo y protección en el que Ellie ha vivido y tampoco tiene nada que ver con el mundo caótico del periodismo y de los bares de Peter. Además, y esto ya entronca de manera más evidente con el sentido del texto, el heno puede arder con una sola chispa, que no saltará todavía esta noche; pero que va a empezar a intuirse.

F86

Los movimientos de la cámara no deben impedirnos ver otro movimiento muy significativo, esta vez de la pareja: cuando se acaban de incorporar, ambos miran la maleta que él ha lanzado al suelo unos instantes antes. A continuación, ella se echa un poco hacia atrás y Peter lanza la maleta de un puntapié hacia el lado izquierdo de la imagen. Es decir, ese lado que representa el pasado y, haciendo la maleta tan innecesaria como esa otra que le robaron a Ellie y que Peter intentó recuperar.

F87

En aquella secuencia, se *cubría* varias veces a Ellie en imagen. Aquí sucede de nuevo; pero esta vez Peter parece que va ajustando su mirilla, pues justo cuando la cubre, afirma: *Este parece el mejor lugar* –… ¿para *cubrirla*?

El punto de ignición

Si convenimos que el punto de ignición de una película es aquel momento del relato en el que la emoción del espectador se hace más evidente en relación a esas otras emociones que se representan en las imágenes, en *Sucedió una noche* sucede justo en este momento.

Es un relato que se mueve en unos parámetros muy austeros, pero extrayendo de ellos la máxima valencia de sentido y toda una serie de

emociones compartidas: sueño, hambre, miedo, deseo sexual, deseos vitales, etc. Todas ellas mezcladas como aparece en la misma letra del texto:

> Peter: *Este parece el mejor lugar.*
> Ellie: *¿No pretenderá que durmamos aquí, verdad?*
> Peter: *No sé qué pretenderá usted, pero yo voy a dormir como si hubiese jugado un partido.*
> Ellie: *¿Peter?*
> Peter: *¿Qué?*
> Ellie: *Tengo muchísima hambre.*
> Peter: *Son imaginaciones suyas.*
> Ellie: *No. Tengo hambre y miedo.*
> Peter: *No se puede tener hambre y miedo al mismo tiempo.*
> Ellie: *Bueno, pues yo sí.*
> Peter: *Si se tiene miedo, se le pasará el hambre.*
> Ellie: *No si se tiene más hambre que miedo.*
> Peter: *De acuerdo, usted gana. Olvídelo.*
> Ellie: *No puedo olvidarlo. Todavía tengo hambre.*
> Peter: *¡Santo cielo! ¿Por qué me habré mezclado con usted! Si fuera sensato ya estaría en Nueva York.*
> Ellie: *Pero, ¿y su gran noticia?*
> Peter: *Devolver una mujer casada a su marido.*

Contrastando con el guión original en inglés se aportan algunos matices interesantes. Por ejemplo, en la primera línea de diálogo, en el guión pone concretamente *«This looks like the best spot»*, es decir, el mejor sitio, y no un buen sitio como aparece en la versión doblada[15]. El matiz es importante, porque es más transitivo o induce más claramente a preguntarse acerca de para qué es el mejor sitio.

Ellie no quiere dormir ahí; pero él hace caso omiso y dispone una especie de lecho con la paja que recoge del montón de heno que cierra el plano por la derecha ¿Para qué será, entonces, este lecho?

La respuesta de Peter es: *«I don't know about you, but I'm going to give a fairly good imitation of it»*[16]. De nuevo, se pone en duda lo de dormir, pues él, literalmente, dice que va a intentar una buena imitación de lo que sería dormir. Entonces, si lo que va a hacer es una imitación del sueño, es como si trasladase el mundo onírico a la realidad del film, dicho de otro modo, permitir que el inconsciente aparezca en ese espacio.

El sentido del diálogo se va construyendo a base de malentendidos: según Peter, el hambre que sufre Ellie es sólo su imaginación ¿Se puede o

15 Guión original de *It Happened One Night*. Consultado el 15 de septiembre de 2012: http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/It%20Happened%20One%20Night%20Script.html.

16 *Íbid*.

no tener hambre y miedo al mismo tiempo? En principio, no parece incompatible si nos atenemos a los significados literales que denotan esas emociones. Pero, realmente, ella no parece tener hambre, ni tampoco miedo: más bien mira divertida al hombre que le prepara la cama –luego sí tendrá miedo de verdad, cuando Peter desaparezca por unos instantes.

Entonces ¿podemos tomar ese *hambre* y *miedo* por otras cosas? Por ejemplo ¿hambre de un hombre que no sólo le haga la cama, sino que la sostenga cuando ésta se deshaga? Y ¿miedo ante ese que para ella todavía es desconocido?

Hasta tal punto la escenografía y la puesta en escena es tan importante en esta secuencia que, si atendemos al guión original, se leen indicaciones precisas que demandaban primeros planos de los protagonistas en algunos momentos posteriores a este diálogo:

> [Tras la última línea de diálogo] Esto trae el silencio y él continua preparando una cama para ella. Entonces, un *primer plano* de ELLIE [sic] la muestra mirándole a él. Sus ojos enternecidos. Florece un verdadero interés en él, y el hecho de que le prepare la cama añade intimidad a la escena. Un *primer plano* de PETER [sic] le muestra concentrándose en su tarea, pero se detiene un momento y se gira para mirarla. Es una mirada ávida, que se desvanece rápidamente trabajando más febrilmente en su cama.

Ninguno de estos primeros planos aparece. Al contrario, Capra abre el plano, lo que lleva el punto de vista todavía un poco más atrás en la escena.

F88

Seguramente fue una sabia decisión, pues esos primeros planos quedan para el final de la secuencia, cuando ambos están a punto de besarse, consiguiendo una mayor intensidad emocional. Pero la intensidad emocional que se consigue en ese momento no hubiese sido posible sin este previo.

Lo importante, es que ese fragmento del guión original confirma la lectura de la imagen que propongo, porque realmente, lo que está sucediendo ahí esa noche, es que ella se está enamorando.

F89

El resto del relato será la confirmación de Peter como caballero que puede ganar el favor de esa dama. Y para ello, la participación del Rey –de la Ley–, es decir, del padre de Ellie, será imprescindible.

ILUSTRACIONES:

Figura 1: Homer, Winslow (1904). *Red Shirt*, Homosassa, Florida, acuarela sobre carboncillo en papel, 35.7 x 50.1 cm.

Figura 2: Homer, Winslow (1904). *Homosassa River*. Acuarela con añadidos de goma sobre carboncillo en crema ligeramente densa, en papel levemente avitelado. Brooklyn Museum, Museum Collection Fund and Special Subscription, 11.542.

Figura 3: Steichen, Edward (1904). *The pond, Moonlight*, bicromato múltiple sobre platino, 41 x 50.8 cm., firmada, vendida en subasta en Sotheby's, New York, 2006 (Metropolitan Museum of Art, incl. Gilman Paper Company Collection).

Figura 4: Homer, Winslow (1890). *Summer Night,* óleo sobre lienzo, 74 x 99,9 cm, Musee d'Orsay, Paris.

Figura 5: Homer, Winslow (1892). *Hound and Hunter,* óleo sobre lienzo, 72 x 122 cm, National Gallery of Art, Washington.

Figura 6: Homer, Winslow (1874). *Fresh Eggs*, acuarela, aguada y carboncillo sobre papel, Collection de Mr. and Mrs. Paul Mellon.

Figura 7: Sargent, John Singer (1884). *Madame Pierre Gautreau (Madame X)*, óleo sobre lienzo, 209,6 x 109,9 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.

Figura 8: Steichen, Edward (1927). *Gloria Swanson*, s.d.

Figura 9: Eakins, Thomas (1895). *Portrait of Maud Cook*, óleo sobre lienzo, 61x 50,8 cm., Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.

Figura 10: Käsebier, *Gertrude*, s.d.

Figura 11: Hopper, Edward (1931). *Hotel Room*, Artchive, óleo sobre lienzo, 152,4 x 165,1 cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Figura 12: Sargent, John Singer (1911). *Nonchaloir (Repose)*, oleo sobre lienzo, 64 x 76 cm., National Gallery of Art, Washington, D.C.

La dama de Shanghai

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
Universidad Complutense de Madrid

The Lady of Shanghai

Abstract
The textual analysis of *The Lady of Shanghai* explores the latent phantasmatic scene in the work of Orson Welles, makes the phantasm that inhabits it to emerge –once again that cold goddess that reigns the contemporary texts– and it shows the peculiar way in which both scene and phantasm overlap and come together in the very process of filming with the conflictive love relation of its main characters: Welles himself and Rita Hayworth. Simultaneously, we will proceed to analyse the film director's declarations about his own film as emblematic examples of screen memories.

Key words: Textual Analysis. Semiotic. Psychoanalysis. Orson Welles. Screen Memory. Phantasm. Phantasmatic Scene.

Resumen
El análisis textual de *La dama de Shanghai* explora la escena fantasmática latente en la obra de Orson Welles, hace emerger el fantasma que la habita –una vez más esa fría diosa materna que reina en los textos de la contemporaneidad– y muestra el modo peculiar en el que esa escena y ese fantasma vinieron a atravesarse, en el proceso mismo del rodaje del film, con la conflictiva relación amorosa de sus protagonistas: el propio Welles, Rita Hayworth. Simultáneamente, se analizan las declaraciones del cineasta sobre su film como ejemplos emblemáticos de recuerdos encubridores.

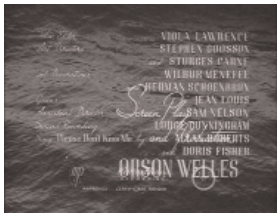
Palabras clave: Análisis textual. Semiótica. Psicoanálisis. Orson Welles. Recuerdo encubridor. Fantasma. Escena fantasmática.

ISSN. 1137-4802. pp. 75-137

En los títulos de crédito de *La dama de Shanghai,* tiene lugar una sorprendente omisión: el cineasta aparece primero como actor –tras el

nombre de la actriz que encabeza el reparto y un instante antes del título del film, que remite expresamente al personaje que la actriz interpreta en él–, y aparece de nuevo en el último de los créditos, como guionista y productor; pero no lo hará nunca, sin embargo, como su director.

Y no deja de ser notable que si en su primera aparición el nombre de Orson Welles quede emparedado entre esas dos caras de la estrella femenina, la brillante –*Rita Hayworth*– y la oscura –*La dama de Shanghai*–, en la segunda, una ola, después de todo procedente de ese mar que es sin duda el de la Dama de Shanghai, parece aplastar su nombre hasta hacerlo desaparecer.



***

De un oscuro, romántico, anacrónico coche de caballos que atraviesa lentamente Central Park, emerge progresivamente la figura blanca, cada vez mejor iluminada por la luz de la luna, de una bella mujer.

Michael: *Si hubiera sabido cómo iba a acabar todo, me habría detenido en el comienzo. Es decir, si hubiera estado en mi sano juicio, pero en cuanto la vi... en cuanto la vi...*

Michael: *mi sano juicio se esfumó durante algún tiempo.*
Michael (voz narradora): *"Buenas noches", le digo, creyéndome un tipo desenvuelto.*

Un hombre, arrobado, la mira: debe levantar la cabeza para contemplar a la mujer que resplandece en un nivel superior, en el interior del alto y elegante coche de caballos. Y es así como el personaje, a la vez narrador y cineasta, se nos presenta como alguien prendado por esa mujer bellísima de la que se nos advierte, desde el primer momento, que es una mujer fraudulenta.

Michael: (voz narradora): *Pero allí había una bella mujer y completamente sola. Y yo con tiempo de sobra. Sin nada que hacer, excepto buscarme líos.*

Michael: (voz narradora): *Hay gente que olfatea el peligro. Yo no.*

Lo que no evita, desde luego, que esa mujer de cabellos plateados como la misma luna quede constituida, desde el primer momento, en objeto de adoración.

Michael: (voz narradora): *Le ofrecí el último cigarrillo que me quedaba. Estaba esperando la ocasión, así que no me diga usted que no.*

El hombre ofrece su último cigarrillo a esa mujer bañada en una luz lunar que sólo de ella misma parece proceder.

–A ello se debe, sin duda la total ausencia de continuidad en la iluminación de estos tres últimos planos. Pues si atendemos al plano conjunto de ambos, resulta evidente que la luz, procedente del lado izquierdo, debería iluminar el rostro del hombre, en el primer plano, de manera semejantemente homogénea a como ilumina el rostro de ella. Lo que sucede, sin embargo, es todo lo contrario. Pues se trata sin duda de producir el efecto de que la luz que él recibe procede sólo de ella. Y así, imperceptiblemente, de introducir la metáfora que hace de esa mujer un ser tan fascinante como inquietantemente lunar.

Tiene lugar entonces un insólito juego de manos por el que el cigarrillo que el hombre ha ofrecido como si fuera la más valiosa prenda de amor desaparece delante de nuestros ojos.

Elsa: *Lo siento, no fumo.*

Ella, con una bella sonrisa, rechaza el cigarrillo que el hombre le ofrece. Pero él insiste con su más vehemente mirada.

Entonces ella mira primero a los ojos del hombre. Luego su mirada desciende hasta la cajetilla y, con lentitud, lleva su mano hasta ella. En el instante en que coge el cigarrillo vuelve a mirar al hombre que –desde contracampo– se lo ofrece. Mas este plano, aparentemente muy semejante al anterior de ella, contiene, con respecto a él, dos modificaciones notables que sólo resultan claramente perceptibles cuando ambos son observados en simultaneidad:

Por una parte, la cámara se encuentra ahora ligeramente más baja, devolviéndonos la imagen de la mujer en contrapicado. Por otra, la mirada que ella dirige a los ojos del hombre ya no se desliza, como sucedía en el anterior, por la derecha del eje de cámara, sino que se confunde totalmente con él. O dicho con otras palabras: en el momento en que acepta la oferta y coge el cigarrillo que el marinero le ofrece, mira directamente al objetivo de la cámara. Movilizando, así, sus mejores dotes de hechicera.

No sin extrañeza, el hombre baja la mirada siguiendo el movimiento de la mano de la mujer que ha aceptado el cigarrillo.

El plano que sigue, subjetivo del hombre, rompe entonces la serie, pues ya no nos muestra el rostro de la mujer, sino sus manos que, recortándose sobre el bolso negro que se halla en su regazo, envuelve cuidadosamente el cigarrillo en un pañuelo blanco para, un instante después, hacerlo desaparecer en el interior de su bolso.

De ese bolso que, parece obligado añadirlo, se encuentra justo sobre su misma cadera. La sorpresa que acusa entonces el rostro de él es la de quien queda desconcertado ante un truco de magia.

Ahora bien, frente a esa maga, frente a esa mujer fascinante que es también una estrella, ¿dónde acaba el personaje y donde comienza el cineasta? Ésta es una pregunta seguramente imprescindible en todo film hollywoodiano, pero especialmente obligada en uno como éste, en el que el actor que interpreta al protagonista se confunde con el mismo cineasta.

Ni que decir tiene que el acto mágico que acaba de suceder se ha desplegado todo él entre la mirada y la cadera de la mujer.

Allí, para pasmo del varón, se ha producido la desaparición de eso que ha sido designado como el último cigarrillo del hombre.

***

Fascinante escena, sin duda. Y sin embargo Welles insistió siempre en hablar de ella así:

> "En la vida, tiendo a olvidar lo peor de los malos momentos. Pero en tus propias películas, los malos momentos son inolvidables. Por ejemplo, la primera escena del parque: cuando pienso en ella, me estremezco. Toda la secuencia es insulsa."[1]

Porque, a diferencia de tantos otros estudiosos del film, nos resulta imposible aceptar las palabras condenatorias del cineasta hacia esta escena que nos parece una excelente obertura, trataremos de demostrar, en lo que sigue, que un desgarro esencial impide al cineasta aceptar –y reconciliarse– con lo que en ella sucede.

1 Declaraciones de Orson Welles a Peter Bogdanovich recogidas en los *Comentarios* incorporados a la versión del film en DVD.

Y no hay mejor vía para ello que hacer patentes las contradicciones que atraviesan las palabras mismas del cineasta. Resulta obligado, así, anotar su extremado énfasis –*lo peor de los malos momentos*–, y, sobre todo, las intensas marcas emocionales que lo acompañan: se trata de un *estremecimiento* todavía vivo –pues descrito en presente–, asociado al carácter *inolvidable* del *momento*. Tan *inolvidable* que, no hay duda de ello, el *estremecimiento* sigue produciéndose en el presente.

De modo que todo ello contradice el juicio final de la secuencia como *insulsa*. Pues lo *insulso* no deja una memoria imborrable, carece de la fuerza necesaria para producir y mantener vivo el *estremecimiento*.

***

Welles difundió siempre la idea de que sólo el azar había determinado la elección de la novela *Si muero antes de despertar*, de Sherwood King, como el material de partida del film. Así, por ejemplo, en la versión que ofreció a Peter Bogdanovich:

> "Estaba trabajando en *La vuelta al mundo en 80 días*. Estábamos en Boston el día del estreno y no podíamos sacar el vestuario de la estación porque debíamos 50.000 dólares y nuestro productor, el señor Todd, se había arruinado. Sin ese dinero no podíamos estrenar. Llamé a Harry Cohn y le dije: "Tengo una gran historia. Si me

envías 50.000 dólares por telegrama antes de una hora, firmaré un contrato para hacerla." "¿Qué historia?", preguntó Cohn. Yo llamaba desde una cabina. Al lado había un quiosco con libros y le di el título de uno. "Lady from Shanghai", dije. "Compra la novela y yo haré la película". Una hora más tarde teníamos el dinero."[2]

2 Orson Welles a Peter Bogdanovich: op. cit.

Sin embargo, sabemos por William Castle, uno de los productores del film, que Welles se mostró muy interesado por la novela desde el primer momento. Y, de hecho, tal debió ser su interés que cuando años más tarde se refiere a ella olvida su título original para adjudicarle el que él mismo decidió dar a la película.

Pero lo que resulta realmente decisivo es constatar cómo la temática de la novela de Sherwood King se alinea con los otros proyectos del cineasta en ese mismo periodo. Pues inmediatamente antes de realizar *La dama de Shanghai*, Welles había intentado sin éxito rodar una nueva versión de la *Carmen* de Merimée. Luego, nada más terminar el film, realizó una versión cinematográfica de *Macbeth*. Y entre sus planes más inmediatos que luego no podría consumar se encontraba el viajar a Europa para dirigir una adaptación de la *Salomé* de Wilde. No hay duda de que la fascinante y letal mujer fatal de *La dama de Shanghai*, puede por derecho propio ocupar un lugar en la serie constituida por Carmen, lady Macbeth y Salomé.

***

Se mintiera a sí mismo o encubriera conscientemente el origen real de *La dama de Shanghai*, la narración que de ese origen ofrece Welles reúne todos los rasgos de un recuerdo encubridor en el que se atribuye al azar –y, así, se quita importancia a– algo que, desde el primer momento, debió estar cargado de sentido –y de uno intensamente sentido– para el cineasta.

Para comprender este proceso con más claridad, conviene contextualizar el momento en el que Welles rueda *La dama de Shanghai*.

Tras el relativo fracaso comercial de *Ciudadano Kane* y el fracaso comercial absoluto de *Los magníficos Ambersons*, Welles se empantanó totalmente en *It's All True*, un film documental que había comenzado a rodar en Brasil y México y que nunca fue capaz de acabar. Era ésta una cadena de fracasos que comprometían seriamente sus posibilidades profesionales en Hollywood. Mientras esperaba inútilmente en México la llegada del dinero que pudiera permitirle proseguir el film, Welles se topó, en un número atrasado de la revista Life, con esta foto:

El propio Welles describió así el impacto que causó en él:

> "«Vi en la revista *Life* aquella foto fabulosa», contaría Welles, «en que está arrodillada en una cama. Entonces me dije: ya sé lo que voy a hacer cuando vuelva de Sudamérica.»[3]

Y lo más notable: sus conocidos de entonces confirmaron por una vez totalmente su versión:

> «Orson dijo que iba a volver a los Estados Unidos para casarse con Rita Hayworth. Se lo tomó muy en serio, vaya que sí. Y eso que aún no la conocía. Es más, lo primero que pensaba hacer cuando volviese era buscarla.»" (Jackson Leighter)[4]

Así comenzó su relación amorosa con Rita Hayworth, la estrella indiscutible del Hollywood de la época, a la que se conocía popularmente como *la diosa del amor*, y a la que conduciría al matrimonio el año siguiente.

Parece inevitable reconocer, en su decisión de casarse con Rita Hayworth, la más resplandeciente estrella cuyo brillo alcanzaba al recóndito lugar de Brasil en el que él había sufrido el último golpe, su gran revancha contra Hollywood, a la vez que su íntimo deseo de conseguir, a pesar de todo, triunfar allí.

3 LEAMING, Barbara: 1989: *Si aquello fue felicidad… La vida de Rita Haywort*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 85.

4 LEAMING, Barbara: 1989: op. cit., p. 85.

En 1945, un año antes del rodaje de *La dama de Shanghai*, Welles consigue rodar un nuevo film –*The Stranger*– con el que trata de superar la imagen de director incapaz de sacar adelante proyectos cinematográficos viables. Y ello, en buena medida, gracias a Rita Hayworth, pues la productora había impuesto como condición para contratarle que la fortuna de su esposa hiciera de garantía en caso de incumplimiento de los plazos de rodaje.

El caso es que cuando ese contrato fue firmado había comenzado ya la crisis del matrimonio –de hecho se había desencadenado con el embarazo de Rita Hayworth y el consiguiente nacimiento de su hija Rebecca en diciembre de 1944– y Welles había reanudado su habitual promiscuidad sexual –que abarcaba desde prostitutas a grandes actrices de Hollywood–lo que terminaría por empujar a Rita Hayworth a separarse de él a finales de 1945.

Es en esa conflictiva situación en la que Welles inicia la puesta en pie de una costosa producción teatral basada en la adaptación musical de *La vuelta al mundo en 80 días*. Así pues, Welles atribuyó a esta producción teatral el origen azaroso de *La dama de Shanghai*: necesitaba dinero para sacarla adelante y Harry Cohn, el ejecutivo de la Columbia, había aceptado contratarle.

***

No es difícil, en tales circunstancias, localizar un primer motivo de este recuerdo encubridor. ¿Cómo no intentar presentar la historia que el film narra como algo sin relación alguna con la propia vida emocional si su tema central versaba sobre una desgraciada relación amorosa interpretada por el propio cineasta con su propia esposa de la que, además, acababa de separarse?

Ahora bien, si la pareja había roto, ¿por qué Rita Hayworth llegó a interpretar a la protagonista de *La dama de Shanghai*? Welles contó siempre que su intención era rodar una película de bajo presupuesto con una joven y desconocida actriz francesa, *Barbara Laage*. Sin embargo, Rita Hayworth ansiaba el papel. Así lo cuenta Barbara Leaming, la biógrafa oficial, siguiendo siempre la versión de Welles:

> "Cuando Rita se enteró de que Orson quería a otra actriz, se puso a batallar activamente por el papel, aunque también por muchísimo más, ya que en el fondo deseaba que el cineasta se fuera a vivir con ella y con Becky a la casa que la actriz acababa de comprar en Brentwood. La había terminado de decorar Wilbur Menefee, decorador escénico de la Columbia [...] Cuando Rita dijo a Menefee que su marido ocuparía con ella el dormitorio principal y que había que instalar una cama en condiciones, el decorador construyó una cama «gigante» [...]
>
> "Welles no sabía nada de aquellas maniobras. Al llegar a Los Ángeles se inscribió en el Bel-Air Hotel. Rita le invitó a cenar, Orson fue a su casa y «mientras me decía que quería actuar en la película me sugirió que me quedase a vivir allí. Así fue como nos reconciliamos»."[5]

5 LEAMING, Barbara: 1989: op. cit., p. 131.

¿*Orson quería a otra actriz*? ¿Y *no sabía nada de aquellas maniobras*? Evidentemente este párrafo forma parte del desarrollo del recuerdo encubridor que nos ocupa. Lo que por lo demás no puede extrañar, dado que la principal fuente de la biógrafa fue su propio biografiado, hacia el que sentía la más palpable admiración. Seguramente Welles se había interesado en la entonces absolutamente desconocida Barbara Laage, pero es un hecho evidente que no tenía posibilidad alguna, en los tiempos del star-system, de levantar en Hollywood el proyecto con ella.

Y por lo demás, es realmente fantástica esa historia más arriba citada según la cual Welles, con sólo levantar el teléfono, habría conseguido del tiburón por antonomasia de la industria hollywoodiana de entonces, Larry Cohn, el dinero para hacer *La dama de Shanghai*. Como es absolutamente inverosímil, en un diálogo con tal personaje, el enunciado imperativo por parte del cineasta –*Compra la novela y yo haré la película*– y más aún el brevísimo plazo que la acompaña –*Una hora más tarde teníamos el dinero*–, dada la meticulosidad de los contratos que era costumbre realizar entonces, máxime en el caso de cineastas considerados conflictivos como era el caso de Welles.

Por otra parte, si ya el propio Larry Cohn había rechazado la propuesta de Welles de producir una obra tan conocida como *Carmen*, ¿por qué habría de aceptar a ciegas producir una historia que desconocía?

Así pues, resulta imposible que Welles no supiera que su única baza para lograr rodar *La dama de Shanghai* era Rita Hayworth. Y no sólo porque ella era la gran estrella de la Columbia que dirigía Larry Cohn, sino también porque hacía ya mucho tiempo que éste estaba enamorado de ella.

Imposible, en suma, que Welles *no supiera nada de aquellas maniobras*. Más bien parece evidente que él hubo de proveerlas, sopesarlas y facilitarlas, sabiendo que la voluntad de Rita Hayworth de participar en el film era el factor decisivo de su viabilidad.

Y, de hecho, desde este punto de vista, resulta perfectamente posible pensar *La dama de Shanghai* como una suerte de *performance*, de puesta en escena en directo, ante la cámara, de este espeso entramado de relaciones económicas, personales y amorosas que rodearon su producción y su rodaje. Tal es lo que haremos en las páginas que siguen y lo que nos permitirá constatar hasta qué punto el film, lejos de ser esa ficción fracasada e inverosímil que aparenta a primera vista –y en la que insistió tantas

veces el propio Welles–, nos devuelve la verdad más vívida y desolada de la aventura amorosa y artística de sus creadores. Y lo hace, al mejor modo manierista, de una forma que conducirá a que los pliegues de la representación terminen por confundirse totalmente con los de la vida real.

***

Esto es, en todo caso, lo que el film nos dice: que no es Orson Welles quien dirige, sino ella, la dama de Shanghai.

Y así, si el film mismo se confunde durante buena parte de su recorrido con un viaje en barco, su protagonista, en él, es explícitamente presentado como una suerte de perrito faldero, totalmente sometido al deseo de la mujer.

Michael: (voz narradora): *¿Y qué hacía yo, Mike O´Hara, navegando en un yate de lujo en un crucero de placer por el soleado mar Caribe? Pues está claro, iba detrás de una mujer casada. Pero yo no quería verlo así, no. Para lograr un grado de estupidez como el de Mike O´Hara.*

No hay duda, entonces, de quién está al mando en ese barco: la gorra de capitán que coronaba la cabeza de Elsa en la escena en la que Michael llevó al barco a Bannister, su marido, completamente borracho, lo acredita con total precisión. Y eso sucedió un instante después de presentar a su perrito faldero contemplando esa misma llegada.

Bannister: *Oye Michael, te agradezco mucho que te hayas portado así conmigo.*

Bannister: *Completamente borracho. Cariño.*

Elsa: *No estaba segura de que vendría*
Michael: *No voy a quedarme.*
Elsa: *Tiene que quedarse.*

Y por eso mismo, tampoco hay duda alguna de quién lleva el timón en todo momento:

Elsa: *¿Quieres ayudarme?*
Michael: *Um. Amor. ¿Crees en el amor, señora Bannister?*

Elsa: *Dame el timón.*

De hecho, la ecuación de equivalencia entre el perro faldero y el marinero es meticulosamente establecida por la puesta en escena en esta misma secuencia. Para confirmarlo basta con atender al fragmento inmediatamente anterior a éste en el que Elsa ordena a Michael que le entregue el timón. En ese momento, Michael pilotaba, mientras Elsa le contemplaba sosteniendo al perro en sus brazos.

Anotemos la constelación visual conformada por la mujer sentada en la popa del barco con el pequeño perro oscuro en su regazo. El plano que sigue hace visible la plena semejanza de color entre la piel del perro y la ropa que viste el marinero.

Y el arco del fondo, en uno de cuyos laterales se encuentra la mujer, parece destinado a subrayar la transformación que, a lo largo de la escena, ha de producirse de esa primera constelación inicial conformada por la mujer y su perro.

Basta con reunir las imágenes de los dos polos extremos de esa transformación para constatar la ecuación que anunciábamos:

Ha tenido lugar la sustitución del uno por el otro, del perro por el marinero, como *complementos* de la mujer –entiéndase la palabra en el sentido codificado por El Corte Inglés.

Como señalábamos, al modo plenamente manierista, los pliegues de la representación se multiplican, a la vez que el film pone en escena el proceso de su génesis en forma de viaje –y resulta obligado anotar que la producción del film exigió la realización de ese mismo viaje por las costas mexicanas– que la estrella comanda y protagoniza.

De modo que, insiste el film, ella está al mando. Y frente a ella, Welles se pone en escena como ese marinerito o marinerote bueno e ingenuo –incluso políticamente correcto– que, seducido por la estrella, se deja arrastrar por la maquinaria hollywoodiana.

Y así incluso, más allá de la presencia de la estrella y de su fulgurante belleza, emerge también al fondo el productor que, en la sombra, maneja perversamente los hilos.

Bannister: *Elsa, ¿no te alegras de que haya convencido a Michel para que venga con nosotros? ¿Eh? Dime.*

Elsa: *Debe haber cambiado de opinión sobre mí.*

Michael: *Créame, señor Bannister, ya se lo he dicho a su esposa. No me gusta juzgar sin conocer el desenlace. Es siempre mi norma.*

***

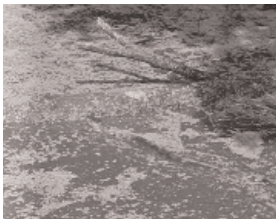
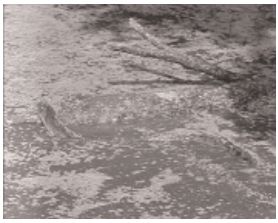
Y bien: ella, Elsa, está al mando; su otro nombre es el de su barco: Circe.

Y como es sabido, Circe era una diosa hechicera que convertía a los hombres en animales.

En animales de todo tipo, no sólo en cerdos como hizo con los marineros de Ulises. Pero, en cualquier caso, también hay cerdos en *La dama de Shanghai*. Emergen, inesperadamente, cuando termina la carrera de Michael en persecución de Elsa por las calles de Acapulco. El blanco absoluto del vestido de la mujer, que tan acentuadamente contrasta con las sucias callejuelas de la ciudad, parece emanar un aroma de hechizo.

A la puerta del café en el que se introduce Elsa –y que por ello, en cierto modo, se constituye en palacio de Circe– aguardan los cerdos que consignan el destino del marino enamorado que la persigue.

De hecho es muy estrecha la relación de Elsa con el mundo animal:

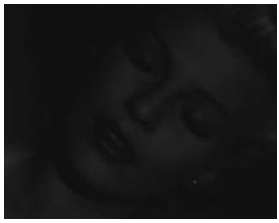



Ni siquiera se inmuta ante las serpientes que rodean su canoa en la excursión por la selva mexicana –de hecho, su displicente giro de cabeza, por obra del montaje, participa en cierto modo del sinuoso –y oscuro– movimiento de la serpiente.

Los varones que la acompañan, en cambio, se sienten inquietos, fuera de lugar en el universo primario y animal de la selva.

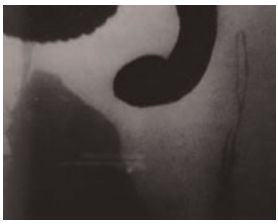
Ella es, también, una sirena intocable cuyo canto, en las largas noches de la travesía marina, les hace enloquecer de deseo:

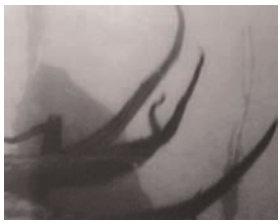
Elsa (cantando): *No me ames, por favor. Pero si lo haces.*



Elsa (cantando): *No retires tus labios, ni tus brazos, ni tu amor de mí.*

Y además de la selva, como sirena, habita también las profundidades marinas, donde reina entre todos los animales.





Michael: *Dicen que este acuario es único.*

Elsa es por eso, en cierto modo, ese pulpo que, desde el fondo del acuario, parece atrapar a Michael. Y porque ella reina en ese universo tan extraño para él a pesar de su condición de marino, le pide que se lo muestre.

Michael: *¿Quieres enseñármelo?*

Y no hay duda de cuál es el reverso oscuro de ese bello rostro fascinante:

Perfil con perfil, la horrísona fealdad del pez morena lo devuelve en su aspecto más letalmente amenazante.

Pero si la morena, como es sabido, permanece estática entre las rocas, Elsa posee también el sinuoso poder deslizante de los tiburones.

***

Ella es también un hada incandescente que sobrevuela la noche de Acapulco.

Pero lo es en tanto que es la *estrella* –y es precisamente el nombre del *Hotel La Estrella* el que puede leerse al fondo del plano en el que Elsa se reúne con Michael.

Elsa: *Michael*.
O'Hara: *¿Qué? Hablaste con George ayer.*
Elsa: *¿Dijo algo sobre nosotros?*
O'Hara: *Tiene miedo de que el mundo explote. Me habló del suicidio.*

La palabra *suicidio* resuena sobre esa figura negra, en contraluz, de Michael. Y así el suicidio pasa a convertirse en el tema del paseo de los enamorados.

Las inscripciones prosiguen: tras el Hotel *La Estrella* un cartel bien visible nos obliga a constatar que nos encontramos en la *Calle del Mercado*. Y no hay duda de que la yuxtaposición entre las palabras *estrella* y *mercado* obliga a localizar, como referencia implícita pero precisa, a Hollywood, el gran mercado del cine.

Elsa: *A veces he pensado en ello.*
O'Hara: *¿En suicidarte?*

No deja de ser notable, a ese propósito, que el rostro de la mujer se superponga estrictamente sobre el de una actriz de una película mexicana –*Resurrección*, de Gilberto Martínez Solares, 1943– cuyo cartel publicitario se encuentra junto a aquel otro que identifica la *calle del Mercado*.

Elsa: *¿Crees que está mal, Michael?*
O'Hara: *No lo sé.*

Elsa: *¿Te matarías si no te quedara más remedio?*
O'Hara: *No lo sé.*

Progresivamente, una cada vez más palpable ambigüedad se instala entre el tema del suicidio y el del asesinato.

Elsa: *He mirado esas píldoras tantas veces.*
O'Hara: *¿Qué píldoras?*
Elsa: *Las que toma mi marido para el dolor. Y me he preguntado si una cantidad suficiente acabaría con el mío.*

O'Hara: *¿El dolor de estar viva? El señor Grisby quiere curarse ese dolor y me ha elegido a mí. El señor Grisby quiere que mate al señor Grisby.*

Extraño, resonante enunciado: *El señor Grisby quiere que mate al señor Grisby*. En él se confunden totalmente el asesinato y el suicidio, el sujeto y el predicado. Así como en esta película –y en todo el cine de Welles– se funden y confunden una y otra vez el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

Un instante después de que ese enunciado sea pronunciado, como si en él se nombrara la clave de todo, se proclama la locura generalizada.

O'Hara: *Es evidente que ha perdido el juicio.*
Elsa: *Está enfermo. Y Arthur también.*
O'Hara: *Tu marido puede cuidarse solo.*

Y, a la vez, ella queda total, expresa, subrayadamente identificada con el mercado en cuya calle se encuentra. De hecho, una suerte de jeroglífico hace que la combinación del cartel identificador de la calle y el rostro de la mujer que tapa su nombre, devuelva algo que debe leerse como *calle de la estrella/mercado* y a ella misma como la *mujer/estrella que hace la calle vendiendo su imagen en el mercado*. Es suma: es nombrada como prostituta.

***

Pero Rita Hayworth no eligió el papel de Elsa Bannister; tan sólo se empeñó en ser la protagonista de la nueva película de Welles. Pues tal era para ella la única vía, por lo demás desesperada e inútil, de intentar recuperar su amor. Y, de hecho, la huella de ese amor puede percibirse netamente en el film, con sólo atender a su dimensión propiamente documental.

Elsa: *Llámeme Rosalie.*
(Michael la abofetea)

Hay demasiadas imágenes en *La dama de Shanghai* que no cuadran con la imagen letal de Circe y que presentan, por el contrario, a una mujer enamorada y frágil, aferrada al cigarrillo excepcional que él le ofreciera.

Elsa: *No creí que me haría eso.*

Welles, el gran director de actores, no podía dejar de percibirlo –y de utilizarlo– durante el rodaje del film.

¿No se ve aquí a una mujer feliz, natural, sin dobleces? ¿Una que se siente mirada –filmada– con amor?

Mientras la película no estuvo concluida, Rita Hayworth llegó a convencerse de que estaba consiguiendo recuperar a su amado. No sólo ella y Welles habían vuelto a vivir juntos, sino que, mientras el rodaje proseguía, el cineasta le dedicaba toda la atención que ella deseaba.

No es difícil deducirlo del modo como Bogdanovich –quien además de autor de un libro de entrevistas con el cineasta[6], trabajó en una ocasión como actor a sus órdenes– describe la técnica de dirección de actores de Welles:

"Los actores quieren agradar. Les gustan los elogios. Quieren que les digas que lo están haciendo bien. No podría haber un público más receptivo y maravilloso que Orson Welles. [...] Se entregaba y animaba tantísimo como director que me resulta imposible pensar en alguien que haya superado a Orson a la hora de trabajar con los actores. Era memorable esa maravillosa calidad de complicidad que transmite, y que hace que los actores se sientan cómodos y arropados [...] En esencia estás haciendo lo que quiere, pero te maneja de un modo tan natural y es tan generoso en sus halagos y te anima tanto a ser tú mismo que lo que sale es una combinación de ti mismo y de lo que quiere Orson."[7]

6 WELLES, Orson y BOGDANOVICH, Peter: *Ciudadano Welles*. Barcelona: Grijalbo, 1995.

7 Declaraciones de Orson Welles a Peter Bogdanovich recogidas en los *Comentarios* incorporados a la versión del film en DVD.

Es realmente precisa la descripción que Bogdanovich nos brinda. El cineasta seduce a sus actores hasta apropiarse de ellos, convirtiéndoles en las herramientas de expresión de su mundo personal.

Y así, como actriz, durante el rodaje, Rita Hayworth hubo de sentirse amada, tanto por el actor que ponía en escena a ese marinero irlandés enamorado como por el cineasta que ponía toda su pasión en su trabajo de dirección de actores. Y, por ello mismo, ese sentimiento no pudo sobrevivir al rodaje. Por ello, sólo dos meses después de su finalización se produjo la ruptura definitiva de la pareja.

Son muchos los momentos en los que Rita Hayworth nos ofrece la huella fílmica más convincente de esa mujer enamorada que tan mal casa con la fría asesina que se manifiesta en otros momentos de la película. Y ese hubo de ser, sin duda, el motivo de las malas críticas que recibió la actriz por su interpretación en el film.

Michael: *Te he dicho que no te muevas y hablo en serio. He encontrado el arma.*

Michael: *Tú mataste a Grisby. Tú eres la asesina*.

Pero sería un error pensar que Welles habría perdido el control como director de actores.

Pues esas dos caras irreconciliables de *La dama de Shanghai* contribuyen sin duda a esa extrañeza de pesadilla que reina en el film.

Basta con aceptar esta idea, con reconocer que Rita Hayworth encarna en él dos personajes femeninos ya no diferentes sino opuestos, para poder convenir que el film nos ofrece probablemente las dos mejores interpretaciones que la actriz realizara a lo largo de toda su carrera.

***

Michael: *¿Quieres bailar conmigo?*

Michael: *Deja de llorar, Elsa, no puedo soportar que llores.*

Barbara Leaming no se equivoca cuando ve en esta escena una referencia biográfica directa a la vida real de sus protagonistas. Pues Rita Hayworth padecía crisis de ansiedad que la hacían sumirse en el llanto[8].

8 LEAMING, Barbara: 1989: *Si aquello fue felicidad... La vida de Rita Hayworth*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 134: *"«Deja de llorar. No soporto que llores», le dice a Elsa de un modo que nos trae a la memoria la desesperación que sentía Welles ante las frecuentes lágrimas de Rita [...]"*

Elsa: *¿Sabes lo que Broome ha estado haciendo?*
Michael: *Espiar. Espiarte. Te llevaré a un sitio donde no haya espías.*

Es sabido que su detestado Larry Cohn, el productor de la Columbia, espiaba a la actriz y la controlaba obsesivamente. Y no es menos cierto que Welles prometió llevarla muy lejos del Hollywood que ella detestaba[9].

9 LEAMING, Barbara: *op. cit.*, p. 134: *"y como el mismo Welles hizo a menudo en la vida real, Michael promete a Elsa que se la llevará consigo para huir de un entorno que ella detesta. «Te llevaré donde no haya espías», dice (aludiendo a Harry Cohn y al control obsesivo que ejercía sobre Rita)."*

Elsa: *Michael, ¿dónde?*
Michael: *Muy lejos. A algún sitio muy distante.*

Pero en cambio resulta imposible tomar en serio a la biógrafa cuando, en lo que sigue, como veremos en seguida, se deja endosar sin más el mito de caballero andante demasiado ingenuo para hacer frente a la sórdida realidad que les atrapa.

Elsa: *¿Distante? Ahora estamos en él. No sirve huir. Lo he intentado. Todo es malo, Michael, todo. No se puede escapar ni luchar contra las cosas. Eres un loco caballero errante, Michael. Eres grande y fuerte, pero no sabes cuidar de ti mismo. ¿Cómo vas a cuidar de mí?*

De hecho, Leaming detiene en este punto su relación de las huellas biográficas presentes en la escena, pues esa aceptación realista del mal presente en el estado de las cosas no casa ni con la biografía ni con la psicología de Rita Hayworth. Seducida por las narraciones wellesianas, no cae en la cuenta de las resonancias presentes en esta escena de otra de la biografía de la pareja que ella misma narra: precisamente aquella en la que Welles explica cómo llegó a casarse con Rita Hayworth.

Veámoslo. Una vez que Welles conquistó a la estrella, ambos comenzaron a vivir juntos en Hollywood y, al parecer, el cineasta olvidó pronto su decisión de casarse con ella. Por entonces, en plena guerra mundial, Welles preparaba con su compañía teatral un espectáculo para los soldados americanos, el *Mercury Wonder Show*, en el que Rita Hayworth participaba entusiasmada simultaneando esta actividad con su trabajo en las producciones de la Columbia. –Y por cierto que el papel que debía interpretar en el espec-

táculo mantenía cierta relación en la extraña doblez del personaje de Elsa: se trataba de un número de magia protagonizado por el propio Welles en el que éste la cortaba por la mitad.

Pero poco antes del estreno Larry Cohn, su jefe en la Columbia, le prohibió absolutamente participar en el espectáculo.

> "Aquella noche Rita dio rienda suelta a su cólera. Dijo llorando que nunca había querido ser estrella de cine, ¿qué mejor momento que aquél para acabar con el cine de una vez por todas? Que Harry Cohn la demandase. Y juró que allí estaría, con Orson y los demás, y que no le importaban las consecuencias. Orson, sin embargo, veía las cosas de otra manera. Por más que ella se empeñase, le dijo que no iba a permitir que pusiera en peligro toda su carrera por una cosa así. Que Cohn se hubiera dejado oír la víspera del estreno demostraba que era un sujeto cruel y sádico y no sabían hasta dónde era capaz de llegar para castigar a Rita si ésta le desafiaba."
>
> "Pero el cineasta advirtió horrorizado que, al decirle que pensaba sustituirla, ella reaccionaba como si le hubiera dicho que la iba a abandonar. Puede que por primera vez en su vida se sintiera Orson dominado por el deseo de proteger a otra persona; Rita le parecía tan «frágil» que sólo deseaba defenderla del mundo exterior."
>
> "No había más que una forma de tranquilizarla: devolviéndole la creciente seguridad que Harry Cohn acababa de arrebatarle. «Por eso me casé con ella", explicaría Welles. «La adoraba. Era algo que tenía que hacer; y lo hice por ella.»"[10].

10 LEAMING, Barbara: *op. cit.*, p. 94.

No hay duda de que nos encontramos ante una nueva narración de Orson Welles. Siempre fascinada por él, Leaming no ve en la escena que cuenta más que la presencia del caballero andante decidido a proteger a su dama –*"Puede que por primera vez en su vida se sintiera Orson dominado por el deseo de proteger a otra persona; Rita le parecía tan «frágil» que sólo deseaba defenderla del mundo exterior"...*

Y así permanece ciega a la estrecha semejanza, a la casi identidad de ambas escenas, la biográfica y la fílmica, con sólo invertir los personajes. Pues es Rita Hayworth la que, como O'Hara, reclama romper con las amarras del mercado hollywoodiano que Cohn/Bannister controla –*"Rita [...] Dijo llorando [...] ¿qué mejor momento que aquél para acabar con el cine de una vez por todas? Que Harry Cohn la demandase. Y juró que allí estaría, con Orson y los demás, y que no le importaban las consecuencias". Y es Welles, como Elsa, quien reclama realismo y quien considera incuestionable la carrera hollywoodiana que ella desprecia–"Orson, sin embargo, veía las cosas de otra manera. Por más que ella se empeñase, le dijo que no iba a permitir que pusiera en peligro toda su carrera por una cosa así".*

Por lo demás, no resulta nada convincente afirmar que lo mejor para una mujer emocionalmente *frágil* como ella fuera permanecer indefinidamente bajo el mando directo de un *sujeto* al que se califica de *cruel y sádico*. Salvo, claro está, que lo esencial sea preservar la condición de estrella de la mujer. De modo que es Welles quien, en suma, la empuja a seguir ahí, en la calle del mercado.

Es en ese contexto degradado donde reaparece la promesa de matrimonio olvidada y que, con notable soltura, es endosada a la biógrafa como un heroico sacrificio –*"No había más que una forma de tranquilizarla: devolviéndole la creciente seguridad que Harry Cohn acababa de arrebatarle. «Por eso me casé con ella», explicaría Welles. «La adoraba. Era algo que tenía que hacer; y lo hice por ella.»"*

Es decir: como todo lo contrario a un deseo. Y es que, como puede rastrearse en la biografía de la Leaming por más que ésta sea incapaz de explicitarlo, resulta evidente que cuando logró seducir a Rita Hayworth, Welles se sintió seriamente decepcionado:

> "La Rita Hayworth que [Welles] conoció constituyó toda una sorpresa para él. Aunque era punto por punto la fulgurante belleza que había imaginado, se dio cuenta en seguida de que también era muy diferente de la tentadora Circe que esperaba. «Toda aquella imagen perversa, en plan Gilda, era completamente falsa», diría Welles a propósito del símbolo que *La pelirroja* y *Sangre y arena* habían plasmado en la imaginación del público. «Era un papel, una interpretación total; como Lon Chaney haciendo de hombre lobo. Nada que ver con ella. Su erotismo era de otra clase. Aquello lo hacía bien porque le corría la sangre gitana por las venas. Pero su cualidad básica era la dulzura. Poseía una esencia riquísima, muy interesante y a la vez el polo opuesto de lo que suelen ser las estrellas de cine.»"[11]

Es difícil no percibir el tono de decepción que late bajo el aparentemente nuevo e inesperado entusiasmo –*"era muy diferente de la tentadora Circe que esperaba. «Toda aquella imagen perversa, en plan Gilda, era completamente falsa»* [...] *«Era un papel, una interpretación total; el polo opuesto de lo que suelen ser las estrellas de cine.»"*.

La mujer conquistada no responde ya a la imagen de la mujer deseada. De modo que la célebre frase que más tarde acuñaría la actriz –*"Los hombres se van a la cama con Gilda, pero se despiertan conmigo"*– puede ser aplicada, en todos sus términos, al propio Welles.

11 LEAMING, Barbara: *op. cit.*, p. 86. En un voluntarioso gesto de encubrimiento o, cuando menos, de amortiguación de lo que estas frases contienen, la biógrafa las adelanta en el tiempo, situándolas en la parte de su libro en las que el cineasta todavía no había tenido éxito en su aproximación a la actriz. Pero, en tal periodo, ¿cómo habría podido acceder a esa verdad de la mujer que se ocultaba bajo el brillo de la estrella?

Pero lo más llamativo es la dureza de la imagen escogida para expresar esa decepción: *"como Lon Chaney haciendo de hombre lobo"*. Se trata, desde luego, de una comparación, pero una realmente insólita cuando lo que está en juego es la deseabilidad de una mujer.

Ahora bien, precisamente porque su desconcertante brutalidad se parece mucho a la del film en su tono extraño y desabrido, sabemos que contiene una verdad subjetiva. Pues, contra lo que se piensa habitualmente, no son las declaraciones del autor lo que permite reconocer algo de un texto artístico como verdadero. Es exactamente al revés: es el texto artístico el que permite reconocer como verdadero o falso algo declarado por su autor fuera de él.

¿No era entonces una perversa mujer-lobo la que el cineasta hubo de fantasear como su objeto de amor cuando todavía no conocía a Rita Hayworth más que por la foto reproducida en *Life*? De hecho, es una mujer lobo la que constituye el punto de llegada de *La dama de Shanghai*. Y así, nos vemos obligados a constatar que la decepción que la estrella provocara en el cineasta se descubre como esencialmente la misma, sólo que invertida, que la que el marino O'Hara experimenta cuando descubre a la auténtica Elsa.

Es decir: si el marino y artista políticamente correcto Michael O'Hara proclama su decepción por haber sido seducido por Circe cuando se creía enamorado de Rosalie, el cineasta que había querido casarse con la estrella más fulgurante se descubrió atado en matrimonio con una mujer extraordinariamente frágil y quebradiza. Una que era *el polo opuesto de lo que se supone suelen ser las estrellas de cine.*

***

Michael O'Hara es un personaje en extremo plano: bueno, ingenuo, marino y poeta enamorado. Y es Welles sin duda quien lo interpreta, quien se pone en escena a través de él, comenzando a elaborar su mito del artista apasionado y desinteresado –*deliberada, intencionalmente loco.*

Michael: *Por eso, porque soy un loco. Deliberada, intencionalmente loco. Y estos son los peores.*

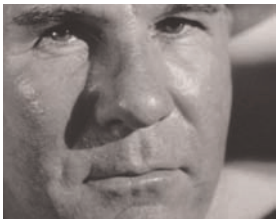
Pero hay algo excesivo, demasiado obvio, en esta caracterización, que llega incluso a dibujar al personaje, en su acentuada tontería, como un besugo:

Michael: *Algo muy estúpido, desde luego.*

Un besugo cautivado por la fascinante mirada de Elsa.

Pero Welles no sólo se inscribe en su film por esa vía. Como hay dos mujeres opuestas en Elsa, Welles se despliega en él en dos figuras no menos extremas: junto al marino y escritor, se pone en escena, también, a través de la figura de George Grisby, el socio de Bannister que trama su asesinato, como cineasta, es decir, como sujeto de la mirada que construye y nos ofrece.

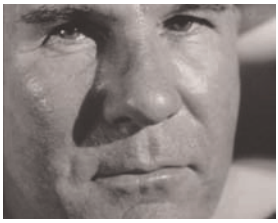
Michael: *observando el panorama, haciendo acopio de alimentos*



Michael: *y metiéndose en más complicaciones.*

Y de hecho, al igual que George Miniver, el joven protagonista de *El cuarto mandamiento*, George Grisby comparte su nombre de pila con George Orson Welles.

Y así, como cineasta de nombre George, nos mira e, incluso, nos hace un guiño de complicidad a propósito de esa mujer que es, a la vez, la protagonista del film y su esposa.



Y no hay duda de que esa complicidad señala que conoce nuestro deseo con respecto a la estrella que él mismo, en tanto cineasta, mira y ofrece a nuestra mirada.

Y con la que, por tanto, comercia.

Él es, no hay duda, el cineasta: el artífice de la imagen que nos es dada a ver.

Y su constante y desmesurado sudor parece hablar de una palpable impotencia ante ese barco –y por tanto ante ese viaje– que es la mujer misma –pues resulta evidente que la imagen establece un paralelismo compositivo entre el yate Circe y el cuerpo de Elsa.

Como ya señalamos, esta es una mujer enamorada y feliz, que se siente atentamente mirada por el hombre al que ama.

Y ese hombre, el cineasta, lo sabe.

Y en un momento dado se nos presenta en la imagen como una figura de dos cabezas que, a continuación, se disocia en dos figuras diferenciadas.

Grisby: *Ojalá me pidiera que fuera a nadar con ella.*

Grisby: *Pero se lo pedirá a usted.*

Grisby: *Espere y verá.*

Pero entonces una inferencia resulta obligada: si el cineasta sabe que ella está enamorada, entonces, es el cineasta, y no ella, quien controla la escena. Lo que da todo su sentido a ese momento, aparentemente incomprensible, en el que el bueno de O'Hara, contra toda lógica, pone en duda su amor hacia ella.

Grisby: *Hasta luego, muchachos.*

Elsa: *Ahora ya sabe lo nuestro.*
Michael: *Ojalá lo supiera yo.*

***

Existe otro momento en el film en el que se pone en escena, más allá de toda oposición, la conexión profunda existente entre esas dos caras de George Orson Welles.

Anochece. En ausencia de la menor brisa, el barco se halla detenido en mar abierto.

En el centro absoluto de la cubierta, del todo confundida con el espacio escénico, se encuentra Elsa, a la vez elevada y yaciente, absolutamente visible y absolutamente intocable.

Bannister: *Michael*.
Michael: *Diga, señor.*

Y, dispuestos a sus pies, los tres personajes masculinos.

Tiene lugar entonces, en el diálogo, una referencia casi directa a *La vuelta al mundo en 80 días*:

Bannister: *¿Es poco sueldo?*
Michael: *Eso no me interesa, señor.*
Bannister: *De modo que no te interesa el dinero, Michael. Entonces eres rico.*
Michael: *Soy independiente.*
Bannister: *¿Del dinero? Antes de escribir esa novela que Elsa dice que vas a escribir, debes aprender una cosa. Que has estado viajando demasiado por el mundo para descubrir algo acerca de él.*

Grisby: *Muy agudo, Arthur.*

Habla entonces el poeta:

Michael: *Bueno, señor, siempre he creído que estar sin un céntimo es saludable.*

El cineasta aplaude la frase:

Grisby: *Eso también es agudo, Arthur.*

Y el productor impone orden.

Bannister: *Cállate, George*.
Grisby: *Ja, ja, ja.*

Y explica el valor del dinero.

Bannister: *Dicen que el dinero no puede proporcionar salud ni felicidad, etc., ¿no es eso? Pero sin dinero yo estaría tendido boca arriba en la sala de un hospital de provincias. Mira este yate. Perteneció a Jules Bacharach.*

Desde luego, sin el dinero de la Columbia que Larry Cohn administraba no hubiera sido posible alquilar a Errol Flynn el suntuoso yate en el que no sólo se rodó el film en el golfo de México, sino también en el que, con la compañía de su propietario, se celebraron suntuosas fiestas durante el periodo de rodaje.

Un poco más adelante en esta escena, ella, la estrella, pide fuego, pues tiene en la mano ese cigarrillo sin encender que recorre toda la película:

Elsa: *George...*
Bannister: *Cada hombre tiene sus ideas particulares*
Elsa: *Enciéndeme un cigarrillo*
Bannister: *sobre la felicidad naturalmente.*
Grisby: *No tengo cerillas.*

George dice que no tiene cerillas. Y los dos rostros del film en los que se despliega Welles comparecen literalmente a los pies de la estrella. El poeta se somete entonces a la estrella a través del cineasta.

Y de la importancia de esta tortuosa circulación del fuego y del cigarrillo es testigo el insólito punto de vista cenital que se introduce entonces:

Un punto de vista cenital que nos muestra a una mujer absolutamente inalcanzable y absolutamente insatisfecha.

***

Entre estos dos personajes que flanquean a la mujer se desarrolla uno de los diálogos más absurdos de todo el film.

Michael: *5.000 dólares. Son suyos.*
Grisby: *No tiene más que matar a alguien.*
Michael: *¿A quién, señor Grisby? Me gusta saber a quién voy a asesinar.*

Grisby: *¡Bien dicho!*

La proximidad del mar da a este diálogo su certificado de verdad.

Michael: *Verá, no quisiera matar a cualquiera. ¿Le conozco yo?*
Grisby: *Oh, sí.*

Grisby: *Pero no se lo imagina.*
Michael: *Me doy por vencido.*
Grisby: *A mí.*

Así, la idea del suicidio se despliega y pone en escena entre las dos figuras en las que Orson Welles, poeta y cineasta, se presentifica en su film: el cineasta pide al poeta que le mate, que se imponga deshaciéndose del cineasta. Es decir, de sus lazos con Bannister, Cohn, Hollywood.

Grisby: *Estoy en mis cabales, Michael. Me comprometo a pagar 5.000 dólares si hace un buen trabajo.*

***

Más tarde, cuando Grisby y O'Hara preparen la coartada para lo que se supone será la simulación de la muerte del primero a manos del segundo, pero que de hecho constituye los preparativos por parte de Grisby del asesinato de Bannister en el que el marinero deberá resultar inculpado, la más extraña intimidad se manifiesta entre ambos.

Mientras aguardaba, O'Hara ha escuchado el disparo con el que Grisby se ha deshecho de Broome, el detective de Bannister que trataba de hacerle chantaje.

Michael: *¿Ha disparado su arma?*
Grisby: *Estaba perfeccionando un poco mi puntería. Eso es lo que usted va a decir cuando dispare el revólver en el embarcadero ¿no?*

El diálogo tiene la coloración de la pesadilla. Pues, como en ellas, se repite una y otra vez lo que va suceder. Y el que la padece se siente impotente, a la vez angustiado y desconcertado ante su inexorable suceder.

Grisby: *La gente saldrá del bar a ver lo que ha pasado. Y usted dirá: "Sólo estaba perfeccionando mi puntería". Naturalmente se supone que me habrá disparado a mí. Y luego cuando nadie esté mirando...*

Y en el fondo de esta pesadilla late a la vez un crimen y una mascarada. ¿El crimen del cineasta y la mascarada del poeta?

Grisby: *...simulará que ha arrojado mi cadáver al agua. Ja, ja, ja.*

Sin embargo es Elsa la que, vestida de riguroso negro, gobierna el discurrir de los acontecimientos la noche del crimen.

Broome: *La policía querrá saber quién fue el que me disparó. No se preocupe, tendrá su merecido.*

Una diosa de belleza inexpresiva y distante.

Broome: *Va a haber un asesinato. Esta vez no será un asesinato fingido. Alguien va a morir.*
Elsa: *Se refiere...*
Broome: *Sí, su marido. Quizás sea él el que va a morir.*

Broome: *Lo mejor será que vaya a su oficina, si desea hacer algo.*

Ahora bien, si esa mujer enamorada que es Rita Hayworth no se le parece en nada, ¿quién es entonces esta diosa del mal que nada tiene que ver con ella?

***

Encarcelado por la muerte de Bannister que no ha cometido, Michael O'Hara es mostrado como una fiera enjaulada.

Elsa: *Tienes que confiar en él, Michael.*
Michael: *¿Por qué?*

Enjaulado por ella y sometido a ella.

Elsa: *Porque es tu única oportunidad. Porque quiero yo.*

Una fiera sobre la que Circe posee un poder hipnótico.

Michael: *Ahora hay un motivo para ello.*
Elsa: *Dios mío. ¿Por qué mataste a Broome?*

Es fácil de entender la estrategia de Elsa: se trata de convencerle con su pregunta de que ella no ha asesinado a Grisby. Y para ello su voz se convierte en el más seductor susurro.

Michael: *¿Qué?*
Elsa: *No temas decírmelo. Sólo quiero saberlo.*
Michael: *Fue Grisby quien mató a Broome. Además iba a matar a tu marido.*
Elsa: *¿George matar a Arthur? ¿Qué iba a salir ganando con eso?*

Hasta aquí la situación es más o menos inteligible, si descontamos lo absurdo de que ella consiga convencerle simultáneamente de que no ha matado a Grisby y de que debe fiarse de Bannister como abogado, cuando, si ella no lo ha hecho, el asesino no podría ser otro que el propio Bannister.

Pero eso es nada con respecto a la absurda incongruencia que se produce a continuación.

Michael: *No podía conseguir el divorcio.*
Elsa: *¿Qué?*

¿Qué relación podría tener Bannister con la imposibilidad de Grisby de conseguir el divorcio?

Michael: *Quería que le creyeran muerto para poder huir de su mujer.*

¿Por qué la muerte de Bannister podría permitirle a Grisby huir de su propia esposa? Realmente es absurdo, no tiene sentido, es imposible:

Elsa: *¿De su mujer? Pero es imposible.*
Michael: *¿Por qué?*

Elsa: *George no tenía mujer. No estaba casado.*

Es todo realmente absurdo. Y, sin embargo, algo en la manera de su visualización y de su interpretación parece conceder, a esta absurda revelación, una intensa verdad. Una verdad que, por lo demás, emerge con facilidad si la inscribimos en la experiencia real de los actores de esa especial *performance* que es *La dama de Shanghai*.

Pues si es cierto, como señala Elsa, que todo eso es absolutamente absurdo por lo que al personaje de Grisby se refiere, no lo es en absoluto por lo que se refiere al cineasta, a Orson Welles. Pues éste sí tiene, a estas alturas del rodaje del film, una mujer: Rita Hayworth. Y es un hecho que sólo desapareciendo de Hollywood podrá llegar a deshacerse de ella del todo. Pues, ¿acaso no había tenido que reconciliarse con ella para poder seguir siendo cineasta allí? –La rejilla que ahora deforma su rostro, y ese sudor que lo baña, lo aproximan en cierto modo al rostro habitualmente sudoroso y picado de viruela de Grisby.

Y por otra parte, ¿no podría todo ello explicar el atisbo de angustia emergente en ella?

Elsa: *George no tenía mujer.*

Como si estuviera descubriendo algo inesperado y amenazante…

Elsa: *No estaba casado.*

Y podría, igualmente, dar su sentido a esa más evidente angustia de él, como si estuviera a punto de ser descubierto…

***

El tema del suicidio recorre de un extremo a otro *La dama de Shanghai.* Se encuentra en las conversaciones de O'Hara tanto con Grisby

Grisby: *Es una propuesta totalmente seria. Quiero que me mate.*

como con Elsa.

Michael: *El señor Grisby quiere que mate al señor Grisby.*

Pero no queda acotado en la figura de Grisby. De hecho, hemos oído a Elsa hablar de la posibilidad de su propio suicidio.

Elsa: *He mirado esas píldoras tantas veces.*
Michael: *¿Píldoras?*
Elsa: *Las que toma mi marido para el dolor. Y me he preguntado si una cantidad suficiente acabaría con el mío.*

Por su parte, también Bannister asume finalmente el suyo.

Bannister: *Naturalmente matarte a ti es matarme a mí. No hay diferencia. pero, ¿sabes? estoy bastante cansado de los dos.*

Y, en un momento dado, incluso O'Hara ensayará el suyo, bajo el dictado mortífero de Elsa:

Michael: *Sé quién mató a Grisby.*

Elsa: *¡Michael!*

Un dictado mortífero que, como todo en este film-pesadilla, fue anunciado con gran anticipación:

Elsa: *¿Te matarías si no te quedara más remedio?*
Michael: *No lo sé.*
Elsa: *He mirado esas píldoras tantas veces.*
Michael: *¿Píldoras?*
Elsa: *Las que toma mi marido para el dolor.*

Todo está minuciosamente anticipado, incluso la mirada-orden de Elsa hacia las píldoras –*He mirado esas píldoras tantas veces*–:

Una Mirada-orden precisa, letal, que sigue al más dulce llamado de la sirena:

Michael: *Sé quién mató a Grisby.*

Elsa: *¡Michael!*

Elsa: *¡Michael!*

Una voz en extremo susurrante, y por eso objetivamente incapaz de cubrir tan considerable distancia. De modo que pareciera más bien que estuviera instalada en el interior mismo de la cabeza de Michael.

Pues ella –su voz, su mirada– es mortífera. Es la muerte misma.

***

Poco después, cuando O´Hara logre escapar y se esconda en el Barrio Chino, Elsa se nos descubrirá como una mujer tan enigmática como la lengua incomprensible –chino– que entonces habla.

Y así, en un momento dado, el film pone en escena su propio carácter absurdamente incomprensible introduciendo en su interior una representación no menos incomprensible, que habla una lengua del todo desconocida:

Ella reina en esa representación, como reina, igualmente, entre bastidores.

Elsa: *¿Dónde está el teléfono?*
Hombre: *Entre bastidores.*

¿Cuál es el argumento de la representación que en ese teatro está teniendo lugar? Pero no importa.

Lo que importa realmente es que es una representación; el vacío pequeño escenario que en un momento dado es ubicado en el escenario teatral lo confirma con toda explicitud: una representación dentro de una representación dentro de una representación…todas ellas incomprensibles.

Lo que importa también, desde luego, es que es ella la que controla la trama de la representación.

Elsa: *¿Oiga, Li?*
Li: *Sí, soy Li Gong.*
Elsa: *Necesito tu ayuda.*

No puede sorprendernos, por eso, que sea también una mujer la que llene ese segundo escenario instalado en el centro del escenario teatral.

Es también una mujer la que domina la escena.

Elsa: *¿Por qué lo hiciste Michael?*

Michael: *Yo no lo hice, no soy culpable. Ah, las pastillas, te refieres a las pastillas. Te vi pidiéndome que me las tragara, pidiéndomelo con los ojos.*

El vio y oyó con toda claridad la orden de ella que le dictaba al suicidio. Pero como el idiota enamorado que es, ni siquiera así puede ver a Elsa como una asesina.

Michael: *Pero no querías que me las tomara todas. Tiré algunas, pero no las suficientes.*

Conviene anotarlo: a estas alturas, él todavía no sabe que ella es la asesina. Y sin embargo va a descubrirlo dentro de muy poco. De modo que hay una pregunta obligada: ¿qué va a producir en él esa revelación?

Michael: *Tomé demasiadas pastillas, estoy mareado.*

Sin duda las pastillas, el profundo mareo lo facilitan.

Elsa: *¿Y ahora qué?*
Michael: *Tengo que encontrar algo.*
Elsa: *¿No ves que te cogerán? ¿A dónde irás?*

Lentamente, en la bruma de las drogas, en el aroma de humo y opio que sugiere el cigarrillo del chino que está en primer término, una idea comienza a emerger en la conciencia de él.

Michael: *Tengo que encontrar el arma*.

Pero aparece, todavía, desconectada de ella.

Elsa: *¿El arma? ¿Qué arma?*

No hay duda de que Elsa lleva ahora escrita en sus ojos su condición de asesina. Sin embargo él, en ellos, no puede verlo.

Michael: *Con el que mataron a Grisby. Eso probará mi inocencia.*
Elsa: *Bueno, he telefoneado a Lee. A nuestro criado Lee.*

Elsa: *Estamos tratando de encontrar un sitio donde llevarte.*
Elsa: *Ahora espera aquí, finge que estás viendo la obra.*

La representación incomprensible prosigue. Aunque ahora pareciera sugerirse que en ella se tratara de juzgar a una mujer.

Es justo entonces cuando la policía entra en el teatro.

Elsa: *La policía.*

Elsa: *Abrázame*.

Elsa: *Abrázame*.

El descubrimiento de la índole criminal de la mujer amada va a tener lugar. Y cuando eso va a suceder, un notable desplazamiento se produce: invirtiéndose las condiciones propias de la representación teatral, son ahora los actores los que miran hacia el patio de butacas con asombro:

Elsa: *No te muevas.*

O'Hara, mientras abraza a Elsa, lleva su mano hacia… ¿hacia su bolso?, ¿hacia su sexo? –Ese mismo bolso pequeño y negro en el que, al comienzo del film, ella hiciera desaparecer el cigarrillo que él le ofreciera.

Y entonces descubre que allí hay algo.

Michael: No te muevas tú.

Michael: *Te he dicho que no te muevas y hablo en serio. He encontrado el revólver.*

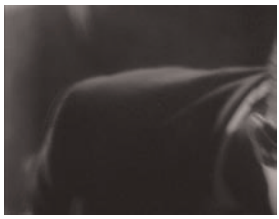
Michael: *Tú eres la asesina.*

La frialdad letal de la diosa asesina se impone entonces, absolutamente, en pantalla.

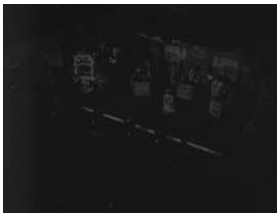
Michael: *Tú mataste a Grisby.*

Pero su poder hipnótico permanece invulnerable.

Li: *Vamos*.



Tiene lugar, entonces, un apagón en la representación.



Lo han provocado Li y sus hombres, que han acudido con premura a la llamada de Elsa. Pero es al hecho mismo del apagón de la representación, del desmoronamiento entero del mundo imaginario de O'Hara en el momento de su descubrimiento, a lo que es necesario prestar atención.

Michael: *Tenía razón. Ella era la asesina. Había matado a Grisby. Y ahora iba a matarme a mí.*

Constatado el descubrimiento, queda pendiente la pregunta sobre lo que ha podido hacerlo posible. Retrocedamos:

Elsa: *Abrázame. Abrázame.*

No hay duda: lo que lo ha hecho posible ha sido el que ella ha realizado la representación del abrazo para así ocultarle de la policía. Lo que ha llevado a O'Hara a descubrir que no hay diferencia alguna entre unos y otros abrazos de ella: que ahora que patentemente finge, le abraza como siempre. Que, por tanto, los abrazos de ella han sido siempre representaciones vacías de toda verdad.

Que, en suma, no hay otra verdad en ella que la de la representación. Y que esa verdad es letal.

***

Recapitulemos. Hemos encontrado, en *La dama de Shanghai*, a dos mujeres opuestas, presentes ambas en el personaje de Elsa.

Y, simultáneamente, hemos localizado dos figuras masculinas, la del poeta y la del cineasta, por las que Welles se hace presente en su film.

Quedaría incompleto este análisis de *La dama de Shanghai* si no hiciéramos referencia a un texto suplementario directamente relacionado con todo ello. Poco antes del comienzo del rodaje del film, y sin que nadie en la Columbia lo supiera, Orson Welles, el más célebre director de escena norteamericano de la época, convocó a la prensa gráfica para que asistiera a una muy especial *performance*.

Allí, ante multitud de fotógrafos, fueron cortados los largos cabellos pelirrojos de la actriz y luego teñidos de rubio platino.

Sin duda, había en ello un desafío a Larry Cohn, a la Columbia, a Hollywood entero: Welles se proclamaba así amo absoluto de la mayor estrella de la época –hacía sólo un año del estreno apoteósico de *Gilda* (1946)–, de aquella que era llamada la diosa del amor.

Pero, más allá de ese desafío, estaba teniendo lugar un insólito exorcismo personal, a través del cual Orson Welles, sin darse cuenta, estaba levantando su escena fantasmática. Y logró así hacer emerger en ella a esa diosa letal a cuyos pies se postraba no sólo el poeta y el cineasta, sino también, por supuesto, la propia Rita Hayworth. Emergía así en escena la verdad subjetiva de esa diosa fría que dicta la incontenible tendencia al fracaso de Orson Welles.

Pero esa verdad había aflorado ya mucho antes:

Basta, para hacerla del todo visible, con explicitar la razón, en el sentido matemático del término, de esta constelación visual. Se encuentra aquí:

Pues Michael O'Hara es –por sus dimensiones– un marinerote que encierra en su interior a un marinerito.

Lo que nos conduce, de manera directa, para completar esta serie de acuerdo a su ratio, a introducir una última –pero que es también, sin duda, la primera– imagen:

Beatriz, la madre de George Orson Welles y elegante pianista de Chicago. Cuando sus padres se separaron, Orson, que tenía sólo cuatro años, pasó a vivir con ella, cuyo salón era muy visitado por la alta sociedad artística de Chicago.

De la memoria de su madre en ese salón diría mucho más tarde el cineasta:

> "A los niños se les podía tratar como a adultos mientras resultasen divertidos. En el momento en que comenzabas a resultar aburrido, te enviaban de cabeza al cuarto de los niños."[12]

De modo que, para obtener la atención de su madre, el pequeño Welles ejercía de niño prodigio para entretener a sus invitados, en ese primer escenario que fue para él el salón de Beatriz.

12 LEAMING, Barbara: 1983: *Orson Welles.* Tusquets, Barcelona, 1991, p. 27.

Que ella fue la originaria Dama de Shanghai nos lo confirma otro dato que la biógrafa nos transmite sin percibir su relación con el film:

> "En la Opera de Chicago, Orson causó sensación [...] haciendo de "Dolore" en *Madame Butterfly* [...] Bajo el flequillo oscuro que Beatrice peinó sobre la frente de Orson, el leve sesgo de sus almendrados ojos castaños daba a su faz un inconfundible aire euroasiático, por lo que encajó de un modo natural en el papel del amado hijo de Madame Butterfly."[13]

Desde luego, *Madame Butterfly* se desarrolla en Nagasaki, no en Shanghai. Y, como es sabido, cuenta la historia: un capitán americano que se casa con una geisha que le ama profundamente y que más tarde parte de viaje, prometiendo, por supuesto, volver. Ella, mientras tanto, tiene un hijo de él –Dolore– y le espera enamorada, por más que el retorno se demora. Mas, cuando por fin vuelve, lo hace casado con una americana y decidido a llevarse a su hijo a Estados Unidos. La geisha, tras despedirse amorosamente del niño, se suicida.

13 LEAMING, Barbara: 1983: *op. cit.*, p. 25.

Sin duda: *Madame Butterfly* se desarrolla en Nagasaki y no en Shanghai. Pero no es menos cierto que estas dos ciudades orientales no están tan lejos entre sí.

De hecho, Shanghai es la ciudad china más próxima a Japón, y Nagasaki es la ciudad japonesa más próxima a China.

Pero, desde luego, no se trata de afirmar que la dama de Shanghai sea Madame Butterfly. En absoluto. Pues madame Butterfly, la prostituta enamorada y abandonada está, sin duda, en el film, pero es la Rita Hayworth enamorada.

Lo que importa retener es que la dama de Shanghai es la mujer que, tras peinarlo cuidadosamente, empuja al pequeño Orson a subir a la escena de *Madame Butterfly* para, desde contracampo, mirarle orgullosa.

Pues, en cierto modo, Shanghai es el contracampo de Nagasaki, como China es el contracampo de Japón. De modo que Shanghai se descubre entonces finalmente como ese terrible y espantoso patio de butacas desde donde ella amenazaba con dirigirle una mirada aniquiladora. Una de esas miradas que el pequeño Welles había visto tantas veces dirigida hacia su propio padre:

> "He visto a mi padre marchitarse bajo su mirada como una crujiente y seca hoja de invierno."[14]

Ni que decir tiene que Beatriz fue la primera directora de escena de ese gran actor que fue Orson Welles. De ella aprendió ese arte de la dirección de actores que tan bien supo describir Bogdanovich.

14 WELLES, Orson: *Brief Career As A Musical Prodigy*, Paris Vogue, No. 632, Dec. 1982 - Jan. 1983.

Y así, finalmente, ese marinerito que fue el pequeño Welles nos descubre entonces inesperadamente la verdad latente en esa simplicidad enamorada, aparentemente tan excesiva como inverosímil, del marinerote Michael O`Hara.

Y por ello ese lugar, la escena –teatral, cinematográfica– llegó a convertirse en el lugar donde las otras mujeres debían ser sacrificadas.

***

La primera actuación escénica de Welles fue en Dublín, con tan sólo dieciséis años, en la obra *Süss el judío*. Así la narró a través de la pluma de su biógrafa:

> "En realidad no se le ocurrió en ningún momento que el público del estreno fuese a juzgar sin piedad su interpretación o, si lo hizo, no fue consciente de ello. No pensaba más que en las nuevas y emocionantes ideas sobre el teatro que aprendía en el Gate; y también, según sucedió, en su compañera de reparto, la hermosa Betty Chancellor, de la que se había encaprichado tontamente. Si cuando salió a escena en la noche inaugural del 13 de octubre de 1931 estaba nervioso por algo, era por Betty, las pintorescas escenas con la cual habían encendido la imaginación del dieciseisañero hasta el punto de que al principio apenas se dio cuenta de la presencia del público. Estaba mucho más interesado por lo que ella pensaría de él. «Aquella muchacha era el ser más erótico que haya existido bajo el sol», dice Orson, todavía claramente entusiasmado. «Era una de esas chicas de pelo totalmente negro, de piel blanca como el mármol de Carrara, en fin, ya sabe, y con unas pestañas en las que se podía montar uno, etcétera. Hacía de hija de Süss el judío y yo tenía que violarla, fuera del escenario por supuesto, y el caso es que yo reaparecía despeinado, con los botones prácticamente sin abrochar, tras haber ajustado cuentas con ella»." [15]

15 LEAMING, Barbara: 1983: *Orson Welles*: Tusquets, Barcelona, 1991, p. 59.

Era inevitable. Llegada su primera actuación adulta en escena, había de olvidarse absolutamente del público parta concentrarse en violar a la actriz.

En inmolarla en escena como, en su momento, él mismo hubo de sentirse inmolado.

Amadeo Olmos

En el teatro de la vida:
La Huella (*Sleuth*, Joseph L. Mankiewicz, 1972)

PABLO PÉREZ LÓPEZ
Universidad de Valladolid

In the theatre of Life: *Sleuth* (Joseph Mankiewicz, 1972)

Abstract
The film we are going to analyse (*Sleuth*, Joseph L. Mankiewicz, 1972) became famous for the fact that it starred only two actors in an unforgettable interpretation. The film possesses an intense theatrical and dramatical character that makes us reflect around the game as a form by which to interpret the human behaviour; a game that in many occasions is considered as a representation. Our analysis will focuses mainly on the historical and social elements contained in the film, which represent the confrontation between a dominating aristocratic world and a popular one that is emerging and wants to occupy its place. The twisted plot shows the strength and weaknesses of the two worlds.

Key words: Mankiewicz. Game. Revolution. History.

Resumen
La obra que analizamos (*Sleuth*, Joseph L. Mankiewicz, 1972) se hizo famosa por estar protagonizada por solo dos actores en una interpretación memorable. Su intenso carácter teatral y dramático nos sitúa ante una reflexión acerca del juego como forma de interpretación del comportamiento humano, un juego que consiste muchas veces en una representación. Nuestro análisis se detiene especialmente en los elementos de comprensión histórica y social que contiene la obra, que representa el enfrentamiento entre un mundo aristocrático dominante y otro popular, emergente, que quiere ocupar su lugar. El redoblado enredo de la trama permite mostrar las virtudes y defectos de los dos mundos.

Palabras clave: Mankiewicz. Juego. Revolución. Historia.

ISSN. 1137-4802. pp. 139-154

Introducción y presentaciones

La película de que nos ocupamos está basada en una obra de teatro escrita por uno de los gemelos Shaffer, Anthony, dedicados ambos al teatro. Su hermano Peter escribió, entre otras obras, *Amadeus*. *Sleuth* fue el título original de la obra de teatro que, estrenada en Londres en 1970, saltó a Broadway ese mismo año. Fue un éxito: se representó 1.222 veces y conquistó un premio Tony en 1971. Anthony Shaffer decía que el perso-

naje de Andrew Wyke estaba inspirado en un amigo suyo, compositor musical, apasionado también de los juegos: Stephen Sondheim, quizá el más famoso y premiado de los compositores musicales de Broadway en aquellos años.

Shaffer fue también el autor del guión de la adaptación cinematográfica de la obra, dirigida por Joseph L. Mankiewicz en 1972. Mankiewicz había sido guionista antes que director, y también tenía un hermano que trabajaba en cine: Herman, el guionista de *Ciudadano Kane*, ganador de un Oscar por ese trabajo e iniciador de Joseph en el mundo del cine. *Sleuth* fue la última película de J.L. Mankiewicz. Nominada para cuatro Oscar (dos al mejor actor, mejor director y mejor música) no obtuvo ninguno. El mejor actor ese año 1973 recayó en Marlon Brando por su papel en *El Padrino*, y el mejor director se otorgó a Bob Fosse por *Cabaret*[1].

1 Cfr. COURSONDON, J.-P. y TAVERNIER, B., *50 años de cine norteamericano*, Madrid, Akal, 2006, pp. 108-109 y 790-792. También PASSEK, J.-L., *Diccionario del cine*, Madrid, Rialp, 1991, pp. 504-505.

El título original de la obra y la película, *Sleuth*, está más centrado en la pasión que domina al protagonista que el elegido para la versión española. Su primera acepción es la de detective (en el sentido de detective privado) o perro sabueso, aunque designa también secundariamente el hecho de seguir una pista.

La película, que se hizo famosa por estar rodada con tan solo dos actores, comienza dando signos de su carácter manierista con un primer engaño en pantalla, que da comienzo al juego en que consiste toda la cinta. A pesar de que sólo actúan Lawrence Olivier y Michael Caine, los títulos de crédito anuncian cuatro actores inventados para engañar al público. Es sólo el primer guiño.

Los títulos de crédito tienen un diseño de carteles de teatro, con escenas de ambientes que evocan lo gótico, lugares de sabor británico e imperial como el interior y exterior de una mansión aristocrática del campo

inglés, un palacio de la India o alguna cámara sepulcral en Egipto. Todo nos lleva hacia lo británico en el sentido casi caricaturesco de la expresión, especialmente para el mundo norteamericano que es espectador primario de la obra.

Entrando en un lugar difícil

El último de los cartones que sirve de apoyo a los títulos de crédito nos introduce, adquiriendo poco a poco vida, en la primera escena: la llegada de un automóvil deportivo a la entrada de una mansión señorial en el campo. La impresión inicial del espectador es la de ver llegar a alguien a su casa. El descapotable no parece desdecir de la residencia. En efecto, su conductor desciende y parece dirigirse a la puerta, para detenerse antes de entrar, mientras suena una voz en off que da sensación de lejanía, que nos coloca sobre la pista de lo que realmente ocurre: el recién llegado no está en su casa.

Es más, como descubriremos cuando entable conversación con el aristócrata que dicta novelas policiacas en el centro de su jardín, está intentando llegar a un lugar que no le ofrece facilidades. Es una de las primeras frases que le escuchamos, y resume en parte su perfil, comparado con el de su anfitrión: «*La verdad, ¡no es empresa fácil llegar hasta usted!*», le dice Milo Tindle cuando ha conseguido que Andrew Wyke le franquee el paso hasta su refugio. Estamos ante un resumen de la situación que se nos dará a conocer con más detalle en las siguientes secuencias: Tindle está intentando llegar donde se encuentra Wyke, y su relación es una pugna por conseguirlo y evitarlo respectivamente: un aristócrata, en su mansión, recibe a un advenedizo.

A continuación Wyke hace algunas referencias a su dedicación a las novelas policiacas que son otras tantas pinceladas para dibujar el perfil del aristócrata. En primer lugar pregunta a Tindle si está de acuerdo en que esa literatura es la recreación habitual de las mentes nobles. Cuando Tindle contesta que no está muy al corriente de las mentes nobles, ya sabemos, más bien confirmamos, que pese a su cuidado aspecto no es un noble. Wyke, además, le aclara que la afirmación no es más que una cita de un autor de «la época dorada», que él sitúa en los años treinta, cuando todos los ministros leían novelas de terror y se ennoblecía a los detectives. Interesa hacer notar que Wyke subraya que esa época dorada es «anterior a la suya [de Tindle]», a lo que este contesta que «solo un poco». Estamos ante un nuevo elemento de diferenciación: el advenedizo es un recién llegado comparado con el mundo que al otro le resulta familiar.

El diálogo continúa insistiendo más en este tipo de diferencias sociales de matriz histórica: Wyke le dice a Tindle que sigue centrando sus historias en la aristocracia, y que eso a la gente parece gustarle, aún a despecho de las clases altas. Cuando el invitado le dice si lleva sus obras a la televisión, Wyke contesta casi ofendido que ese no es su medio: lo suyo es la «realidad policiaca» no la «ficción policiaca». La televisión no es recreación para mentes nobles. Quedan claras, pues, las diferencias, y también el alto concepto que el señor de la casa tiene de sí mismo. Tan alto que hasta a la ficción novelesca que elabora la llama «realidad» comparada con otras ficciones. Estamos listos para conocer el nudo del problema.

El señor examina al pretendiente

Se nos da a conocer de manera brusca y cruda con una pregunta directa de Wyke: «*Bien. Tengo entendido que quiere casarse con mi mujer…*» La interpelación termina con un plano de Tindle que ha cambiado su actitud distendida, abierta y expectante por otra seria y cariacontecida. Cuando Milo lo admite, ya no tenemos dudas sobre cuál sea la situación: el visitante aspira a hacerse en buena medida con el lugar que ocupa el señor de la casa arrebatándole a su esposa. Y aspira a hacerlo, tal y como declara «*con su permiso, por supuesto*». Como se verá a lo largo de la narración esta situación cabe interpretarla en clave alegórica: sería el símbolo del deseo del plebeyo de conquistar la posición del noble, pero sin provocar violencias innecesarias, a ser posible con el acuerdo de éste.

Inmediatamente Wyke comienza lo que podemos identificar como una pesquisa acerca del pretendiente: quién es, de dónde viene, medios de vida y de fortuna, etc. Para empezar alaba su apariencia y sus formas: *parece* merecer el puesto. Pero la apariencia actual no basta, y la pesquisa continúa indagando acerca del pasado. Nos enteramos entonces de que Tindle es un advenedizo, medio extranjero y plebeyo, datos todos que parecen peyorativos en la forma en que son traídos a la luz. Su padre emigró de Italia en los años treinta. La época dorada según Wyke, por cierto, pero los años difíciles de la gran depresión en la memoria de los norteamericanos, que han conocido a no pocos emigrantes italianos de su abundante colonia en los Estados Unidos. Casado con una campesina inglesa, se cambió el apellido original, Tindolini, por el de Tindle, *«para que no le tomaran por un vendedor de helados»* cuando se quería ganar la vida como relojero, trabajando duro para que sus hijos se convirtieran en auténticos ingleses. El tufillo de xenofobia y complejo de inferioridad que destila toda la enumeración de las circunstancias es bien explícito. Por si fuera poco, el aristócrata, al conocer que emigró en los treinta le pregunta si era judío: un prejuicio más en escena. No será el único: Tindle contesta que no, que su padre era un devoto católico, pero que –añade como disculpándose– él no es creyente. Más prejuicios: una fe, y más la católica no serían de buen tono. El señor se apresura a quitar importancia al asunto: tiene todo tipo de amigos, «falsos católicos» algunos (cualquier cosa que no es lo suyo resulta sospechosa de inautenticidad), y su espíritu liberal le hace estar por encima de esas cosas. Pero tal como ha formulado la pregunta y hace el comentario es fácil entender lo que realmente piensa.

Wyke subraya el resumen de la historia de los antecedentes de Milo repitiendo una frase de éste: «convertirse en ingleses». Otra vez un resumen del proceso de ascenso social de un advenedizo, en este caso de un extranjero que quiere ingresar en el cuerpo nacional de un país que se tiene por el mejor del mundo. Al margen de la ironía que impregna estas afirmaciones, la apreciación subraya de nuevo el que pensamos quiere situarse como asunto central de la trama. El plebeyo quiere convertirse en británico, y para ello debe, como reconoce Tindle a continuación, triunfar en lo que no triunfó su padre. Ese es su objetivo. Wyke continúa su pesquisa preguntándole entonces por la casa, y humillándolo con nuevos comentarios irónicos al comentar su ascenso: *«de Génova al georgiano en una sola generación»*, es la apostilla con que recibe la noticia de la casa de ese estilo que Tindle ha alquilado.

Toda la película está cargada de esos giros en los que lo británico, lo aristocrático británico, es presentado como meta ideal de una forma que raya en lo ridículo o en la cínica hipocresía. Cuando Tindle se irrite ante las apreciaciones negativas de Wyke sobre la mujer que disputan y amenace con marcharse, el señor le increpará: «*¡Vamos! Usted se ha educado en Inglaterra, y eso no le permite ser grosero*».

El toque cínico más intenso llega a continuación con la introducción de un tema que cambia el curso de los acontecimientos y está en la raíz de los siguientes. Cuando Milo parece que cumple su amenaza de marcharse, ofendido por los calificativos que Wyke dedica a su mujer, éste le grita la pregunta más crasamente materialista acerca de la mujer que se disputan: «*¿Podrá usted mantenerla, si la aparta de mi lado?*». Tindle, que había desparecido por la puerta, vuelve a aparecer por donde salió con el eco de la pregunta en sus labios: «*¿Mantenerla?*». Finalmente el poder se resuelve en dinero, en medios económicos. Esa es la base elemental del asunto, y hasta se podría pensar que a eso se reduce todo el asunto. Justamente por eso, lo que Wyke hará a continuación es tender al pretendiente una trampa con el cebo de dinero fácil. Dinero para los dos. Sobre esa codicia compartida se construye la continuación de la trama.

Pero, antes de aceptar, Tindle lanza su propia acusación sobre Wyke: él también es infiel a su mujer. Tiene una amante: Tea. Wyke se justifica: lo que en su mujer y su amante masculino considera un robo, en su propio caso debería ser visto con comprensión, incluso como algo elegante. De nuevo la diferencia está en el estatus y en las formas. Por eso lo que Tindle aspira a tener, la posición de Wyke, no es fácil de alcanzar: se lo recuerda mientras juegan al billar y el anfitrión hace alarde de tal acierto en las jugadas que ni siquiera da opción de participar a su rival. Él es perfecto jugando, como lo es la clase alta en la vida social, después de años de cultivar y pulir sus refinados hábitos. De alguna forma, esa «partida» de billar, con solo un jugador y un espectador que aspira a serlo, es el anuncio de lo que va a suceder a continuación.

Jugando a la revolución

El nuevo giro llega cuando se concreta la propuesta de Wyke, una propuesta arriesgada y sorprendente: si Tindle simula delinquir, Wyke le permitirá quedarse con sus joyas y su mujer, mientras él se queda con el pago del seguro… y con su amante. Otra vez el robo, el cambio de manos

de una propiedad por medios ilícitos, se convierte en argumento de la historia. Desde el punto de vista histórico podemos comparar la propuesta con una revolución pactada: los que gobiernan ofrecen un pacto a los que aspiran a gobernar. Tendrán el gobierno siempre que no les causen graves perjuicios. Sólo habrá que simular el enfrentamiento para encubrir el entendimiento.

Ante lo canallesco del plan, que da por hecho que Milo está en venta, éste pregunta a Andrew si ha delinquido alguna vez. La respuesta nos vuelve a llevar al terreno del juego y la recreación de lo real como algo más real que la realidad misma: ha hecho algo todavía mejor, ha imaginado y desenmascarado delitos en las novelas de su personaje St. John Lord Merridew. Y ha demostrado ser mejor detective que cualquier policía.

Tindle finalmente acepta, y entonces empieza la representación del robo: el gran juego ideado por Andrew está en sus inicios. Un juego que va más allá de lo que Milo puede imaginar. El primer requisito es que Milo cambie su apariencia, que se disfrace. Algo muy típico del juego, en el que el jugador adquiere como una segunda personalidad, y algo que nos remite al examen sobre su cuidada apariencia que hemos mencionado antes. Al fin y al cabo la vida social y sus reglas son una especie de juego. Wyke lo evoca, añorando de nuevo los viejos tiempos: entonces, cuando no había televisión, para divertirse, las gentes se disfrazaban y jugaban.

Con su aire de superioridad de siempre Wyke consigue que Tindle se vista de payaso: otra humillación más. El pretendiente simulará su intento de robar al señor como un payaso. Será de algún modo su bufón. Ni siquiera en el terreno de la ficción el advenedizo puede aspirar a llegar alto: será un personaje de circo, el teatro de más baja catadura, el mundo del oropel y el público fácil para un espectáculo sin mucha clase. Al fin y al cabo, el advenedizo debe manifestar que está dispuesto a pasar por lo que sea con tal de lograr el botín, el dinero que le permitirá adquirir su nueva posición.

Tras el asalto, que Wyke critica duramente por la torpeza con que, según él, Tindle lo ejecuta, éste llega a tener entre las manos el joyero deseado. Antes de abrirlo hace una declaración de admiración por su belleza y se muestra preocupado por no estropearlo. Mirando a Tindle extasiado ante las joyas, Wyke resume la situación: «*Moisés ante la tierra prometida*». Justamente, el cumplimiento de un sueño tras un largo peregrinar. Justamente, ese es el recuerdo que evoca Tindle: su padre traba-

jando tantos años para nada, para integrarse en un mundo británico que lo rechazó. Ahora él lo ha conseguido. Al menos eso cree al tener entre sus manos el dinero.

La verdad sobre el juego

El juego continúa con una destrucción forzada para simular violencia en el robo: el colmo del cinismo por parte del señor. Y tras la destrucción, llegará la acusación. Se introduce tras subrayar otra vez la condición de extranjero de Tindle.

> – Milo Tindle: «Ese es un mal chiste italiano.»
> – Andrew Wyke: «Usted sabrá. Es su país de origen ¿no?»
> – MT: «No. Yo realmente soy inglés. Nací aquí, en Inglaterra.»

Wyke insiste: Tindle es un extranjero, piensa como tal, y está decidido a arrebatarle a su mujer porque en el fondo desprecia al británico. Se llega así a un momento cumbre, en el que Wyke anuncia la esencia del juego, que según él, pese a las protestas de Tindle, no ha cambiado: «*Es el mismo. El que estamos jugando desde el principio. Y se llama: usted va a morir, y nadie sospechará de asesinato*». El señor ha hecho su propia revolución cambiando sin previo aviso las reglas del juego. Todo parece comenzar de nuevo.

Para que el nuevo y macabro juego sea todavía más inglés, Wyke obliga a Tindle a intentar huir: organiza una especie de caza del zorro con el pretendiente-ladrón como raposo: «*Una oportunidad deportiva ¿por qué no escapa?*». Milo no tendrá más remedio que aceptar, intimidado por un arma.

Finalmente cazado, el director nos muestra a un angustiado Tindle que sube una escalera como un condenado al patíbulo. Ante sus quejas, ruegos y actitud lastimera, Wyke insiste en sus insultos: vuelve a llamarlo *wop*, el término despectivo con que los ingleses designan a los europeos del sur, y le increpa: «*Hagamos también gala de esa dignidad anglosajona, mientras usted sube las escaleras del patíbulo*».

Al borde de la muerte Tindle escuchará la razón de su condena a muerte, resumen de los argumentos xenófobos y de prejuicio de clase que se imponen a la elemental reivindicación de justicia:

> – MT: «¡¡Quiero saber por qué!!»
> – AW: (tras una risita sarcástica) «¡Porque le odio! ¡odio su atractivo personal y sus atractivos modales! (…) y sobre todo le odio por

> ser un despreciable italiano de ojos azules. Y por si fuera poco un peluquero insidioso seductor de mujeres estúpidas. Un figurón muerto de hambre que desconoce cuál es su puesto.
>
> »¿De veras llegó a pensar que le entregaría a mi mujer y las joyas? ¿Tan imbécil me cree como para hacer una cosa así?»

Tindle le contesta advirtiéndole que con violencia no puede preservar un amor. Vendrán otros tras él y no podrá matar a todos. Wyke parece desoír la advertencia, y parece proceder al asesinato de su rival.

La (imposible) restauración del viejo orden

La siguiente escena nos muestra a Wyke de nuevo en su casa, ya ordenada –el orden tras la revolución–, canturreando feliz, rodeado de sus autómatas, personajes de juegos que obedecen las normas que él les asigna y que él controla. Como una sociedad ordenada por el déspota, capaz sólo de gobernar seres sin libertad.

La señal de inicio de una nueva etapa llega con un gag significativo. Tras la meticulosa preparación de un canapé de caviar que se lleva dos veces a la boca sin poder tomarlo, Wyke se ve interrumpido por la llegada de un policía con aires de hombre sencillo que lo primero que hace es tomarse el canapé ante la mirada tristemente resignada del señor de la casa. Es el anuncio del final de su tiempo de dominio. Para colmo, quien le arrebata la exquisita comida, cuidadosamente preparada, afirma que no le gusta, y que sabe a huevas de pescado.

El policía, inspector Doppler, con su nombre evocador de un doble y su aire ingenuo, parece llamado a confirmar las teorías policiacas de las novelas de Wyke. Para empezar alaba la casa:

> – Doppler: «¡Cuántas antigüedades, señor! ¡qué maravilla! ¡Y tiene una colección de juguetes muy interesante!»
>
> – AW: «¡Ajá! Automáticos, inspector ¡y todos funcionan!»
>
> – D: «Si no funcionaran, no serían tan interesantes.»

El funcionamiento del juego y el automatismo son como el centro y la clave de la vida de Wyke. Y justamente en ese mismo centro se va a desarrollar la partida del nuevo juego que acaba de comenzar.

Ahora, el que parece en situación de inferioridad, y sometido a escarnios, es Wyke. Tras aceptar una copa de un excelente cognac, el inspector le pide ¡un poco de agua para mezclarla con el preciado licor! Y tras gustarlo, como de pasada, sin reparar en la cara de horror del huésped, Doppler le mortifica con un: «*A propósito, este cognac es excelente, señor*».

Cuando Doppler le obliga a reconocer su relación con el desaparecido Tindle, Wyke hace un resumen de la situación en que los elementos de rivalidad vuelven a incidir sobre lo insufrible de la situación por las razones que ya hemos apuntado: la superioridad del *fair play* británico, siempre y cuando se atenga a las reglas que él dicta.

> – AW: «Yo pertenezco a esa rara clase de hombres a los que no les importa perder ante un caballero que sabe aceptar las reglas del juego. Pero ser derrotado por un vulgar parásito italiano, amante de profesión, que confunde mi indiferencia con la incapacidad, es demasiado para mí, inspector.»

El inspector Doppler fijará ahí su mirada poco más adelante, cuando comente:

> – Doppler: «Sus palabras suenan algo lúgubres, parecen las de un niño que no ha crecido»
> – AW: «Y ¿qué hay de malo en que un niño juegue, inspector?»
> – D: «Nada, señor, si se considera usted un niño.»

Wyke contesta afirmando que ha participado en juegos tan complejos que Freud y Einstein se hubieran enorgullecido de participar en ellos, incluso se adentra en las posibilidades epistemológicas del juego, y se recrea en los que él ha ideado. Tras estos comentarios acerca de su vida, Doppler le pregunta si hay algo que no considere un juego: el deber, el trabajo, el matrimonio… Wyke no contesta más que con un sarcasmo acerca del matrimonio.

Poco más adelante se insiste de nuevo en la cuestión de la clase, con una manera de entenderla que raya el concepto de casta y que parece resumir la esencia del juego que hemos contemplado en la primera parte de la película:

> – AW «[Tindle] vino aquí simulando señorío, con la esperanza de una buena acogida, pero lo vi enseguida. Hmmm… En eso no se puede engañar. Ja, ja. Se lleva en la sangre, el señorío se lleva consigo, je, je. No… no se puede adquirir. Falló en la prueba estrepitosamente».

El guión se mueve entonces rápidamente hacia una situación en la que los hechos de Wyke desmienten sus pomposas afirmaciones. Puesto ante los hechos que le muestra Doppler y confrontado a su detención, protesta su inocencia y grita *«No me moveré de aquí»*, mientras intenta escapar: el caballero no sabe perder.

Cuando esta humillación ha llegado a su cima y Doppler se quita el disfraz para mostrar que no es otro que Tindle, los dos protagonistas inician un nuevo acto de su drama, hablando precisamente de la esencia de la obra: el juego, la representación pautada. Wyke explica a Tindle que lo que hizo con él al simular su ejecución no era más que un juego. El pretendiente contesta con una pregunta que da pie a la impugnación del cinismo del aristócrata:

> – MT: «¿Un juego para probar a las personas?»
> – AW: «Exactamente.»
> – MT: «¿Ha olvidado ya al italiano muerto de hambre que desconocía cuál era su puesto?»
> – AW: (quitándole importancia) «¡Bah…!»
> – MT: «Usted y yo somos de distintos mundos, Andrew. En el mío no hay tiempo para ingeniosas diversiones y felices inventos, ni para tomar el té. Nuestro único juego es el de sobrevivir o ser aniquilados. Si no se vence, no se sobrevive ¡El que pierde lo pierde todo!»

Ahora es Tindle el que habla desde una posición de superioridad moral, avalada por la seriedad de sus empeños, que deja en ridículo la pretendida deportividad de los calculados juegos de su torturador. Y desde esa nueva situación de superioridad anuncia el comienzo de un nuevo juego que invierte una tendencia histórica en los resultados:

> – MT: «¡Ahora todo ha cambiado, Andrew, créame! ¡Y sigo en deuda con usted!»
> – AW: «¡Oh, está nervioso…! ¡Ya pasó todo…! ¡Le serviré otro…!»
> – MT: (muy airado) «¡No quiero que me haga ningún regalo más! ¡Ni quiero tampoco que me conceda graciosamente la igualada en este juego! ¡¡Ya basta de jugar a perder!!
> »Mi padre sólo jugó a perder, y su padre, y el padre de su padre, y perdieron para que ganaran los hombres como usted ¡Pero eso se acabó conmigo! ¡Conmigo los Tindle empiezan a ganar…! Y otros empiezan a perder ¡usted, por ejemplo!»

El nuevo juego que anuncia tiene como gran novedad que el que dicta las normas es Tindle y no Wyke. Ahora éste es el que se escandaliza de la situación: *«¡No puede hacer un juego de un crimen real!»*, exclama. A lo que Tindle contesta con un *«¡Lo veremos!»* que sólo al final de la película des-

cubre su verdadero e inesperado sentido. Otra vez el juego entre ficción, realidad y representación, presente desde el principio de la película en esta cinta obsesivamente teatral, vuelve a ocupar el centro de la argumentación en un nuevo giro de los acontecimientos.

El efecto inmediato del nuevo planteamiento de la situación, cuando Wyke cree que está en juego una acusación de asesinato contra él, es la pérdida de la serena impasibilidad que le había caracterizado casi invariablemente desde el comienzo de la historia. Ahora corre de acá para allá, azorado y fuera de sí, tratando de detener el cumplimiento de la amenaza de Tindle. Los papeles en cierta forma se han invertido. Sus declaraciones sobre el señorío o sobre que no le importa perder pierden toda consistencia a la vista de sus actos. Tindle no desaprovecha la ocasión para ponerlo frente a algunos de sus peores defectos, alguno muy unido a ciertas actitudes de la clase alta británica. Cuando le hace escarbar en el carbón, le increpa:

> «Caliente, caliente… ¡y negro! Esto debe de ser una nueva experiencia para usted. Supongo que en sus novelas no aparecen negros para nada ¿verdad? Excepto para mencionar, muy de pasada, y como cita histórica, a los pobres negros de la guerra civil americana. Por lo demás, siempre los ha ignorado.»

A la denuncia del menosprecio de los latinos el guión suma aquí la de otras muestras de racismo. La alusión a América tiene su interés en una obra como esta, preparada inicialmente como obra de teatro para británicos, pero exportada pronto a Estados Unidos, y más todavía en esta producción de Hollywood.

La inversión de papeles alcanza su cénit cuando, al final, Tindle actúa en una representación teatral para engañar a Wyke, que es ahora el atemorizado y sorprendido. Anuncia la llegada de la policía, acude a abrirles la puerta y hace gesto de franquearles el paso dándoles la bienvenida. Todo para llevar el engaño hasta el final, como antes hiciera Wyke. La teatralidad invertida es la culminación de la inversión de papeles a que hemos asistido. Descubierto el engaño, Tindle representa la conversación de dos policías ficticios, yendo de un lado a otro de la pantalla, mientras Wyke se nos muestra retorciéndose en su butaca, presa de la tensión acumulada y la humillación que experimenta.

Cuando termina de explicarle la situación real, mientras Wyke todavía no se ha recuperado, Tindle exclama algo central en la trama:

> «Y para acabar le diré… ¡Que yo no juego a ningún juego por deporte! ¡Y muy especialmente a juegos de humillación! ¡Ya sé demasiado sobre eso!»

Se habría completado así la venganza del torturante juego planteado por Wyke al principio. Ahora bien, resulta chocante la afirmación cuando estamos viendo que Tindle está jugando un juego de humillación, esta vez para dar un escarmiento a Wyke. De nuevo parece que estamos ante una contradicción sin remedio en el jugador.

Un buen jugador no repite tres veces la misma jugada

Cuando Tindle parece estar dando por concluido el juego, tras explicarle sus artimañas y declarar a Wyke perdedor, entramos en realidad en la última jugada, aquella en la que se pone definitivamente a prueba al caballero:

> – MT: «Conoce la respuesta tan bien como yo. A los ojos de ellos [la policía] yo no soy más que un don nadie, que ha enamorado a la esposa de un caballero y ha recibido su merecido. Por eso quizá no vengan, a pesar de que me dijeron que sí.
> »Pero pase lo que pase, jamás creerán sus historias de ladrones. De modo que ahora… ya sabe que ¡ha perdido!» (marchándose)
> – AW: «No se burlará más de mí, Milo. No he creído una sola palabra de lo que ha dicho.»
> – MT: «¡Je! ¡Es la verdad!»
> – AW: «¡Embustero!»
> – MT: «Telefonee al sargento Tarrant si no me cree…»
> – AW: (amenazando con el arma) «Ahora todas las balas son de verdad.»
> – MT: «El juego terminó, Andrew. Y yo me voy a casa.»

Suena un disparo, Milo cae y Andrew, tras arrojar la pistola, se dirige a él y lo vuelve hacia arriba, malherido.

> – AW: «¡Milo! ¡Se da cuenta ahora de que usted no es un buen jugador! Un buen jugador, jamás repite tres veces la misma jugada.»

Se ven los reflejos de las luces del coche celular, llaman al timbre y aporrean la puerta ante la consternación de Wyke.

> – MT: «Andrew… No lo olvide, tiene que convencerles de que sólo ha sido un juego ¡ja, ja, ja…!»

El moribundo Milo hace un esfuerzo final para desencadenar entonces, accionando el mecanismo, la risa de un autómata y los movimientos

de los otros juguetes animados, que con su estruendo se unen a esa risa sarcástica: una cacofonía que acompaña su muerte.

Andrew tenía razón. No se podía repetir tres veces la misma jugada. Pero es que Milo había dicho la verdad finalmente: ya no estaba jugando. Por eso su muerte, real, terminaba de una vez por todas con la frívola concatenación de juegos entre Andrew y él.

Sin embargo, el modo en que Milo muere es el propio de un juego: había hecho propia la dinámica de Andrew, y finalmente era él quien estaba empeñado en humillar a su adversario. No dudó en conseguirlo, incluso al más elevado precio: su propia vida.

El final tiene mucho de sorprendente. En cierta forma era necesario en una película como esta, que imita la estructura de la novela policiaca, pero con el delito y la investigación sucediéndose en directo ante el espectador. Debía haber, como en todas las de ese género, una sorpresa final que culminara la concatenación de sorpresas en la que ha consistido toda la trama. Pero esta sorpresa final es ambivalente, muy manierista.

De un lado, en el fondo del asunto rompe la concatenación de eventos intercambiables entre los dos personajes: uno roba la mujer, otro la amante, uno humilla al otro para ponerlo a prueba, y el otro le devuelve la humillación redoblada, uno y otro justifican la venganza por el daño que se les ha hecho. Pero al final, uno se ha demostrado capaz de matar con tal de no perder y el otro pierde la vida entre risotadas: su adversario ha caído en una trampa mortal que ya no es un juego.

Si estuviéramos ante un relato que diera importancia al hallazgo de la verdad y no a la pasión por vencer en el juego, entonces el que está dispuesto a dar la vida habría sido finalmente el vencedor: su sacrificio le hubiera dado la razón. Pero no parece que este sea el caso. Sólo ha obtenido una victoria que con toda razón podemos llamar pírrica. Por privar al otro de la victoria él pierde hasta su vida.

Ciertamente, la entrega de la vida es un sacrificio completamente absurdo sin la posibilidad de pensar en un «más allá», no sólo en una vida después de la muerte, que también, sino en un más allá en la búsqueda de logros en el tiempo. Milo debería perseguir uno que estuviera más allá de su propia vida: arrebatar el dominio sin sentido que ejerce una clase alta que se tiene por superior sin dudarlo, y enseñarle que exis-

te una regla más alta que respetar, la verdad sobre el ser de las cosas, sobre la dignidad de las personas en este caso, independientemente de su procedencia social. Tal forma de razonar se asienta en una concepción del mundo que reconoce la presencia y la fuerza real del mal. A partir de ese reconocimiento la última y a veces única forma que el bien tiene de triunfar sobre el mal es dejándose aplastar por él. Sólo así se le puede arrebatar su dominio, por paradójico que parezca. Es la noción cristiana de mártir: el que da testimonio de la verdad al precio de su vida.

Pero no es esa la actitud de Milo que se nos presenta. Se nos muestra más bien como un hombre que actúa por afán de vencer y humillar a su adversario, y que da continuidad así a un juego que no tiene más sentido que la propia victoria. Él, como Andrew, trata al final con y de la realidad como si no fuera más que un juego, puro artificio.

Conclusión

Esquemáticamente, podríamos resumir lo esencial de esta historia de engaño, venganza y robo, en cuatro proposiciones:

1. El advenedizo extranjero, latino, inicia una operación de conquista.
2. El aristócrata británico le llama a su fortaleza para librar una batalla, y allí mismo el señor resulta derrotado.
3. El modo de vivir del aristócrata se ha vuelto un vacío artificio infantil; su mundo, un coro de autómatas.
4. El advenedizo responde entrando en el juego, derrota y humilla a su adversario, que reacciona asesinándolo para darse cuenta, tarde, de que esa era precisamente la última trampa que el plebeyo le tendía.

Ciertamente es sólo uno de los resúmenes que cabe hacer de una obra deliberadamente poliédrica y compleja. Pero este es el que queremos destacar ahora. Veamos, para completar nuestra explicación, el contexto histórico que fue marco de la fabulación.

La aristocracia británica, la *upper-class*, gobernó Inglaterra durante cinco siglos, aquilatando un modo de hacer elegante, eficaz y también a veces despiadado, que era un modelo social. En el siglo XX su tiempo terminó, pero la retirada fue lenta. En 1923 se formó en el Reino Unido el primer gobierno laborista. A partir de entonces la clase alta se alternó con "advenedizos" sostenidos por la clase obrera (aunque no faltasen aristó-

cratas entre los vertebradores del partido de los trabajadores). Frente a ellos, como encarnando las más viejas esencias británicas, seguían los conservadores. Conservador y aristócrata fue Winston Churchill, el líder del esfuerzo de guerra frente a los nazis, y conservadores y aristócratas fueron otros gobiernos conservadores que vinieron después de él. Pero a la altura de los años setenta, llegó el relevo incluso en el partido conservador: tomó el poder en él una mujer que no era aristócrata, era la hija de un tendero. Margaret Thatcher hizo la revolución que cambió el partido conservador británico, y con él también al Reino Unido. La película que estamos viendo se estrenó siete años antes de que Thatcher llegara a Primera Ministra, cuando ella estaba haciendo su carrera dentro del partido: en 1970 había ocupado su primera cartera ministerial, y se convirtió en líder del partido en 1975.

Finalmente, queremos decir algo sobre el modo del relato, que es argumento central en este número de la revista. En el relato que nos ocupa, una característica fundamental es que la verdad se esconde en una maraña de pistas tramposas. Es algo típico de la narración detectivesca, que tiene mucho en sí misma de indagación acerca de cómo los hombres buscamos la verdad. Lo que el relato plantearía entonces, al presentarnos a un escritor de relatos policiacos que es él mismo un engañador es una visión negativa de la situación: el modo clásico de buscar la verdad ha degenerado, se ha convertido en un juego corrompido por la hipócrita vacuidad de sus cultivadores. Sería algo paralelo a la degeneración del liderazgo social de la aristocracia.

El mensaje final resultaría bastante cínico: los que toman el relevo no son distintos de los que les precedieron. Quizá sean, en todo caso, algo más resentidos.

El posible mensaje esperanzador y exigente, a saber, que un sacrificio, y sobre todo el sacrificio de una vida, podría franquear de nuevo el acceso a una verdad sólidamente asentada, parece quedar fuera de las intenciones y del universo de los protagonistas. En todo caso la realidad sería algo que se les impone como una desgracia o una oportunidad de infligir un castigo. Ese toque de cínica ambigüedad merece destacarse para justificar la catalogación de la obra en el modo de narración manierista.

Comentario de *La Huella*

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Commentary on *Sleuth*

Abstract
In this work we analyse in a synthetic way the fundamental characteristics of the film *Sleuth*, directed by Joseph L. Mankiewicz in 1972. For the analysis we will use the procedure inspired by the Theory of Text, emphasizing the game dimension and the elements of the representation that allow this film to be part of the mannerist style of productions.

Key words: Mankiewicz. Cinema. Mannerism. Game. Desire.

Resumen
En este trabajo se analizan de manera sintética los rasgos fundamentales de una película dirigida por el cineasta Joseph L. Mankiewicz en 1972 y titulada *La Huella* (*Sleuth*), mediante un procedimiento inspirado en los postulados de la Teoría del Texto, haciendo hincapié en la dimensión del juego y los elementos de la representación que permiten incluirla en el conjunto de las producciones de corte manierista.

Palabras clave: Mankiewicz. Cine. Manierismo. Juego. Deseo.

ISSN. 1137-4802. pp. 133-142

Si tuviéramos que resumir en pocas líneas lo esencial de una película como *La Huella* (*Sleuth*), dirigida en 1972 por Joseph L. Mankiewicz, diríamos que se trata de una obra enrevesada que tiene la estructura de un «juego»; un juego diseñado para interrogar los resortes del poder y la capacidad de aguante del ser humano, en el contexto de una situación marcada por la rivalidad y la competencia amorosa. De hecho, toda la trama ha sido organizada para mostrarnos los avatares de una lucha condicionada por la existencia de un objeto excepcional, del que solo podemos ver algunas imágenes estáticas –una fotografía y un cuadro–, lo cual nos proporciona ya varias pistas para entender mejor el sentido de un relato que combina la tragedia y la comedia, y que para muchos no sería más que un puro divertimento.

Aunque pueda desempeñar diferentes funciones biológicas, psicológicas y culturales[1], no cabe duda de que uno de los aspectos más llamativos del juego es su extraña capacidad para estimular los sentidos y provocar sensaciones placenteras, que se aceleran a menudo cuando se buscan las situaciones límite, el riesgo y el peligro. Los juegos y las fiestas abren el espacio del deseo y nos llevan a un mundo aparte, ajeno a las rutinas del trabajo y las fatigas de la vida cotidiana. Por eso han estado siempre emparentados con el arte, la poesía y el erotismo, cuyo objetivo no es otro que intensificar la experiencia vertiginosa del goce mediante un complejo sistema de formas y reglas de conducta. También están ligados al teatro y la pantomima, que llevan a ese actor que es el hombre a habitar en la frontera del ser y el de-ser, el deseo de ser otro, llámese Hamlet, Peribáñez o Don Juan.

1 HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1996.

Para ese retorcido escritor de novelas policíacas interpretado por Sir Lawrence Olivier, Andrew Wyke, el juego sería una prolongación de su actividad literaria, a la que se habría dedicado en cuerpo y alma durante años, consiguiendo fama y prestigio. La literatura le habría dado la oportunidad de entregarse a un mundo de fantasía habitado por extraños delincuentes, condesas crucificadas y detectives de salón. Constatamos, además, que el juego desempeña para él una función de mayor calado vinculada a la problemática del deseo, puesto que en un momento decisivo de la segunda parte, mientras conversaba con Milo Tindle, llegaría a afirmar que el juego es un hallazgo extraordinario, un invento feliz –*Happy invention*– para ayudarnos a afrontar la sensación de vacío y los terrores de la vida.

En la versión española han elegido el término *vaciedad* para traducir la palabra «emptiness», antónimo de *fullness*, que subraya mejor que *void* la idea de hueco o vacío dejado por la pérdida de algo y posee connotaciones

emocionales relativas al sentimiento de tristeza y hastío, insatisfacción, abatimiento. Aunque nade en la abundancia y disfrute de una situación envidiable, lo cierto es que Andrew está siendo amenazado por la invasión de la nada, por un aciago sentimiento de angustia y abandono que lo ha puesto en contacto con la aspereza del mundo, ese mundo incomprensible en el que faltan y van faltando objetos, personas, palabras[2]. Para Andrew, el juego sería una actividad lúdica destinada a compensar una carencia afectiva y, al mismo tiempo, satisfacer un deseo de venganza que será llevado al extremo, hasta el límite de lo soportable, convirtiendo a su adversario en una víctima. Pasará a transformarse entonces en una tortura bautizada por él mismo como *You´re going to die and no-one would suspect murder*, Usted va a morir y nadie sospechará de asesinato.

2 FREUD explicó que no existe nada que pueda dar contenido a la idea de la muerte en lo inconsciente, y que *el miedo a morir ha de concebirse como análogo al miedo a la castración* (*Inhibición, síntoma, angustia, Obras Completas,* VIII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, 2858).

Recordemos en este punto que el escritor había logrado convencer a Milo Tindle –un peluquero de origen italiano que pretendía casarse con su esposa Marguerite– para participar en el robo simulado de unas joyas del que ambos saldrían beneficiados económicamente: Andrew cobraría el dinero del seguro y Milo obtendría un porcentaje de la venta, pudiendo así disponer de lo necesario para seguir manteniendo el tren de vida de su amante, la cual aparece retratada como una mujer aficionada al lujo y la vida fácil, que no se conforma con cualquier cosa y vende caros sus favores[3]. El deseo está asociado desde el principio a la esfera de los bienes materiales y al cálculo egoísta de los beneficios. No obstante, a pesar de haberla descalificado en varias ocasiones y haber afirmado que hacía el amor con la alegría de una ostra, nuestro personaje se descubre por momentos como un ser frágil y enamoradizo, que intenta justificar su actitud apelando a la posesión de una mujer que ya parece haber puesto mucha tierra de por medio. Se trata de un personaje complejo, taimado y resentido, que sabe medir los tiempos, calcular y esperar, con el ingenio necesario para convencer a su oponente y humillarlo con buenas maneras, a la inglesa, logrando que se quede en paños menores y se vista de «payaso» para cometer un delito.

3 Así parecen demostrarlo las palabras que Andrew pronuncia tras haber introducido una moneda en el torniquete de acceso al dormitorio de su esposa: *One way or another, one always pays to get in*, de un modo u otro, siempre tiene uno que pagar para entrar.

Así pues, cuando Milo consigue hacerse con el botín dejando pistas falsas a la policía, el Sr. Wyke revela sus verdaderas intenciones y le hace ver que había planeado todo aquello para vengarse por haber seducido a su mujer. El robo no habría sido más que una trampa, una estratagema organizada para asesinarle como si fuera un ladrón de poca monta sorprendido *in fraganti*, con lo cual habría satisfecho su deseo de matar y podría librarse de una acusación de asesinato en primer grado. Tras haberle obli-

gado a ponerse una máscara de payaso, Andrew acaba disparando sin piedad sobre su víctima, que cae rodando por las escaleras.

La película comienza a desarrollarse con tono de alta comedia –con sus giros verbales, triquiñuelas y líos de faldas– para irse transformando poco a poco en otra cosa, en un extraño cuento aderezado con un amplísimo repertorio de matices, sutilezas y frases dobladas. Desde el punto de vista estructural, está dividida en dos partes, con divisiones y subdivisiones internas que dinamizan la puesta en escena y responden a la necesidad de mantener la intriga y el suspense. La primera desarrolla toda la acción relativa al supuesto robo y tiene una duración aproximada de una hora, mientras que la segunda se divide, a su vez, en dos segmentos de media hora cada uno. En términos narrativos, es de notar que el final de la primera parte está marcado por un sorprendente golpe de efecto: hacernos creer que uno de los protagonistas ha sido asesinado, con lo cual quedaríamos a merced de un desenlace enigmático[4].

Comprobamos, por tanto, que la verdadera situación ha sido velada por el corte y el salto temporal, por una elipsis: artificio necesario para jugar con las expectativas y burlar el sentido lineal de la narración, que acabará gravitando alrededor de un crimen simulado, inexistente, cuyos efectos se prolongan más allá de los límites del juego. El cineasta ha intentado darnos gato por liebre, haciendo pasar por real –lo más real que podamos pensar, aunque sea irreductible al pensamiento– lo que no era más que un desmayo. Ha calculado muy bien los tiempos para llevarnos a la segunda parte animados por la intriga y el deseo de saber más, pues será preciso que transcurran varios minutos para comprender que no ha habido crimen alguno. El director nos va introduciendo desde el principio en un mundo de espejismos y ficciones manieristas[5] para hacernos creer que hay mucho más de lo que realmente hay. Diríase que se ha entregado con gusto al juego de las apariencias para desafiarnos e invitarnos a desvelar los secretos de su obra, que parece responder a una suerte de juego infantil planificado con la seriedad y el rigor de los juegos para adultos.

Según advirtió Pablo Pérez, en el genérico figuran nombres de actores que no existen: *John Matthews, Eve Channing, Teddy Martin* y *Alec Cawthorne* –encargado de dar vida al falso inspector *Doppler*, de la Comisaría del Condado de Wiltshire. Mankiewicz ha dejado bien claro que es muy fácil

4 N. T. BIHN advirtió que Mankiewicz no era uno de esos revolucionarios con ganas de destruir las formas ya creadas, pero que no dudaba en ponerlas en entredicho y atacarlas con agudeza corrosiva para adaptarlas a su modo de relatar (*Joseph L. Mankiewicz*, Madrid, Cátedra, 1994, 36 ss).

5 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en Hollywood*, col. Trama y Fondo/ Ediciones Castilla, Valladolid, 2006.

construir falsas identidades jugando con las máscaras y los significantes, puesto que la palabra *Doppler* suena como *Dopple*, un vocablo cuyo significado en alemán es *doble* y funciona como anagrama de *Plodder*, nombre, al parecer, del verdadero inspector de Scotland Yard. El Sr. Wyke llegará a decir, respondiendo a las insinuaciones del falso inspector, que las cosas no son siempre lo que parecen, y, más adelante, Milo le dará una pista en italiano para que descubra una prueba del crimen fantasma que apunta en la misma dirección: *Non è oro tutto che scintilla*.

La puesta en escena está condicionada por un juego de pantallas que remiten a la temática del doble y la identificación imaginaria, la escisión entre realidad y ficción, verdad y mentira, original y copia. El número «dos» se presenta como una cifra clave en el desarrollo de la trama[6]. Ya hemos aludido a la temática de los nombres y a la división de la historia en dos partes, y podríamos agregar la presencia de dos únicos actores, la existencia de varias imágenes especulares y el expresivo título de la novela que Wyke estaba ultimando: *Death by Double Fault*. Hasta los diálogos parecen pensados para acusar la relación especular entre ambos personajes, puesto que Milo se ocupa muchas veces de cuestionar e invertir el discurso de su oponente mediante el uso de la ironía y la repetición diferencial: anverso y reverso, engaño y desengaño, deseo y contra-deseo, afirmación y negación.

En términos generales, se aprecia en la obra de Mankiewicz una tendencia a cuestionar la estructura de la representación en el campo de las relaciones humanas, donde todo se reduce muchas veces a una combinación de papeles impuestos y no es sencillo distinguir entre ser y parecer, actores de primera o simples aficionados, Margo Channing o Eva Harrington. El cineasta se ha ocupado de profundizar en ese tópico de altos vuelos que iba a encontrar su mejor expresión dramática en la literatura del Barroco, desde Shakespeare hasta Calderón, pasando por Baltasar Gracián o Luis Vélez de Guevara. Nos referimos al tópico del teatro de la vida[7], el mundo como farsa y escenario donde el hombre está llamado a interpretar diversos papeles para protegerse, donde es preciso tragar y aprender a callar. Mundo inmundo, escribía Gracián[8], *laberinto de enredos, falsedades y quimeras*.

No en vano, *The Honey Pot* (*Mujeres en Venecia*, 1966) se abría con una llamativa alusión al siglo XVII que iba seguida de una represen-

6 Aunque sea una referencia lejana, quisiéramos destacar el paralelismo entre esta película y un cuadro como *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein, donde también desempeña una función decisiva el número dos y la muerte aparece situada entre ambos personajes, velada por una anamorfosis. Y no olvidemos que en una escena de *La Huella* aparecía por sorpresa un esqueleto entre Milo y Andrew, al que éste reprendía diciendo: *Naughty girl!* Jurgis BALTRUSAITIS analizó el cuadro en *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Olivier Perrin Éditeur, 1955, 58 ss.

7 MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2007, 320 ss; FLOR, Fernando R. de la: *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2007, 160-170. Sobre el origen de esa metáfora, véase: DODDS, Eric Robertson: *Paganos y cristianos en una época de angustia*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975.

8 *El Criticón, Obras Completas* I, Madrid, Turner, 1993, 482. Arnold HAUSER observó que el hombre es por naturaleza y destino un ser que se disfraza y oculta, que desempeña siempre un papel, y cuyas actuaciones pueden resultar divertidas para sus eventuales espectadores, aunque él las viva como un *drama sangrante* (*Origen de la literatura y el arte modernos. I. El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1974, 253).

tación teatral organizada para un solo espectador, el excéntrico Cecil Fox, un personaje que guarda ciertas similitudes con el Sr. Wyke, mientras que *All About Eve* (*Eva al desnudo*, 1950) rendía homenaje a las artes escénicas para invitarnos a contemplar lo que se cuece entre bastidores, todo ese entramado de ambiciones, intrigas y vagas promesas que terminaba con una profusión de imágenes especulares asociadas al brillo deslumbrante del éxito y las ganas de medrar. El teatro, señalaba Karen Richards, personaje interpretado por Celeste Holm, *es como un fuego de artificio: se inflama, se consume y se apaga*.

Decíamos antes que *La Huella* está protagonizada por dos únicos personajes que se disputan el amor de una mujer para acabar viéndose implicados en una cruenta lucha por el prestigio de la que ninguno saldrá bien parado. Todo invita a suponer que la trama ha sido calculada para que veamos la emergencia paulatina de una violencia que terminará imponiéndose bajo la forma de un asesinato cometido a traición, por la espalda, reforzando así el espesor dramático de una historia que había empezado a desarrollarse como un juego. No sería descabellado afirmar que dicho triángulo evoca la problemática del complejo edípico, que da forma a un conjunto de tensiones y conflictos inconscientes susceptibles de manifestarse en otros ámbitos y situaciones[9].

El discurso de Milo Tindle revela en la segunda parte un trasfondo de resentimiento[10] acusado por la falta de recursos y la extraña situación en la que se ha visto envuelto. Además, contiene una jugosa referencia a la figura paterna que subraya la función simbólica del número «tres», asociándola, no obstante, a la temática del fracaso, puesto que en un momento determinado llegará a evocar la presencia de hasta tres generaciones de perdedores en el juego de la vida, esa carrera loca y sin sentido que nos deja sin recursos y nos fuerza a soñar con mundos paralelos. En un momento de su discusión con Andrew, vemos a Milo elevando el tono para recordar a sus cabezas de familia y dejar bien claro que no está dispuesto a seguir perdiendo como ellos, pronunciando tres veces la palabra «padre» en una misma frase: *My father just took part, and his father, and his father! Losers, as far back as you can go! Well, it stops with me! With me the Tindles start winning and others start losing! You, for example!*

El escritor ha tocado su fibra sensible, llevándole a reaccionar con una fuerza destinada a reparar una afren-

9 Los niños que desean a su madre, explicaba Freud, aspiran a ocupar el lugar del padre, se identifican con él en su fantasía y emplean su vida entera en intentar derrotarle ("Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci", *Obras Completas*, V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, 1610).

10 *Lo inconsciente*, afirmaba Freud, *es rencoroso* (*Psicopatología de la vida cotidiana*, *Obras Completas*, III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, 773).

ta histórica y devolver a los padres de su familia la dignidad y el prestigio que nunca tuvieron. Sin embargo, todo se verá reducido a un puro amago, simple deseo de venganza que llevará, tras vanos esfuerzos, al encuentro de la muerte. Milo había declarado al principio que su madre procedía de Hereford y su padre había emigrado a Inglaterra desde Génova cambiando su apellido Tindolini para evitar que le tomaran por un vendedor de helados[11]. En dicha secuencia, señalaba con nostalgia que su padre trabajaba como relojero[12] y acabó arruinándose, y que él había recuperado su apellido original para encandilar a la clientela femenina que acudía a sus peluquerías de Brighton y South Kensington –*Casa Tindolini*–, porque a sus clientas les gustaba el *toque continental*.

El apellido original del padre, el Nombre del Padre –palabra simbólica donde las haya, que sujeta al individuo a una cadena genealógica– se habría convertido así en un reclamo erótico: un reclamo de peluquería. El nombre se ha puesto al servicio de un deseo imaginario que llevará a Milo a acabar asesinado. Todos saben, escribía William Shakespeare, lo que es la lujuria, pero nadie sabe *to shun the heaven that leads men to this hell*[13], cómo evitar el cielo que lleva a los hombres a ese infierno.

La película está dividida en dos partes, pero se articula en función de tres juegos. El primero había sido planeado por Andrew y consistía en llevar a su oponente al borde de la muerte para probar su resistencia. El segundo había sido ideado por Milo para vengarse y demostrar su talento con las charadas y el arte de hacer sufrir, mientras que el tercero, también ideado por Milo, se configura sobre el fantasma de un terrible crimen de significación sexual; un crimen que desborda las previsiones y lleva la experiencia del film a los límites de lo siniestro. Nuestro peluquero hace creer a Andrew que ha estrangulado a su amante finlandesa tras haberse acostado con ella y escondido por su casa algunas pistas que podrían incriminarle: una pulsera de cristal, un zapato negro, una media de seda y una pestaña –restos de una escena fantasmática que funde el goce y la muerte.

La cosa se encuentra ahora al rojo vivo y la espiral del terror se acelera. Andrew se apresura entonces a buscarlas para destruirlas y evitar que le acusen de asesinato, con la tensión propia de quien tiene las horas contadas. Al descubrir, al borde ya del infarto, que ha sido engañado de nuevo con la complicidad de su amante y una amiga, no puede contener

11 Examinamos ciertos aspectos de esta película en "Análisis fragmentario de *La Huella*" (VV. AA.: *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*, Universidad de Valladolid, 2008, 101-123). La publicación de esta segunda lectura nos ha permitido corregir algunos errores, como por ejemplo el que cometimos al señalar, en alusión a su fracaso profesional, que el padre de Milo no había llegado más allá del puesto de helados.

12 Sobre la relación entre la figura paterna y el tiempo, véase: PANOFSKY, Erwin: "El Padre Tiempo", *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2001, 93-107; PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, KLIBANSKY, Raymond: *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

13 SHAKESPEARE, William: *Sonetos*, Madrid, Hiperión, 1999, 273.

su rabia y dispara por la espalda a su oponente cuando estaba a punto de abandonar la vivienda, tras mantener una larga conversación con él. A pesar del tratamiento caricaturesco –que se manifiesta en los últimos gestos de Milo–, lo real se presenta ahora a cara descubierta, como resultado de un acto destructivo[14].

El número tres es citado de nuevo en relación a un juego mal resuelto que vuelve a confundir la verdad y la mentira, y en el que no hay lugar para la inscripción de un orden simbólico. El buen jugador, sostenía Andrew acercándose al cuerpo tendido de Milo, jamás repite tres veces la misma jugada: *Never play the same game three times running*. Su propuesta es tajante y podría sintetizarse en dos palabras: *Never…three*, nunca tres. A la tercera, Milo había dicho la verdad, la traviesa verdad: los policías estaban avisados y acudirían a la mansión para interesarse por el caso, sin saber que terminarían hallando un cadáver verdadero[15]. Sus últimas palabras –las últimas de la película– contribuyen a recalcar el tono burlesco de la historia y vuelven a insistir en la idea de que aquello no era más que un juego, un maldito juego: *Andrew!* –le dice sonriendo– *Don´t forget! Be sure and tell them it was just a bloody game!*

Cabe añadir que en la primera parte se habían realizado tres disparos: el primero contra una jarra trucada, el segundo contra la fotografía de Marguerite y el tercero contra Milo en la escena de la pseudo-ejecución. En el conjunto de la película se producen, por tanto, cuatro disparos, siendo el tercero el único realizado con cartucho de fogueo. Andrew habría disparado sobre Milo por haberse mofado de su gran creación literaria –un atentado contra su vanidad intelectual–, por haberle vencido dos veces consecutivas, por haberle robado a su esposa, por haber comparado el *sex-appeal* de su amante con un *Jeep de segunda mano* y por haber desvelado su «impotencia»[16]: algo inacepta-

14 Jean-Paul SARTRE sostenía que lo real y lo imaginario *no pueden coexistir*, porque son *dos tipos de objetos, de sentimientos y de conductas totalmente irreductibles*. Están separados por un *abismo*. De ahí que nuestros deseos nunca puedan cumplirse *al pie de la letra*, puesto que lo real siempre es *nuevo, imprevisible* (*Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 2005, 205 ss).

15 La manera en que se abordan las relaciones entre la verdad y la mentira recuerda a la terrible anécdota relatada por Soren KIERKEGAARD: el público de un teatro respondió al aviso del incendio declarado entre bastidores con grandes aplausos, creyendo que era otra broma del payaso que había salido al proscenio para dar la noticia. *Así creo yo* -escribía el filósofo- *que perecerá el mundo, en medio del júbilo general del respetable que pensará que se trata de un chiste* (*Diapsálmata*, Madrid, Gredos, 2010, 21).

ble para un hombre entrado en años que veía el sexo como un juego y el matrimonio como una penalización, y que había estado alardeando de su potencia fingida al principio del film, en la secuencia del billar, cuando aseguraba estar en perfectas condiciones para satisfacer a aquella diosa de cabellos dorados –una diosa, dicho sea de paso, que dirigía la sauna de Salisbury– cuyos ojos color cobalto poseían el secreto de los lagos de Finlandia, y que le iba *como anillo al dedo*. Siempre quiebra la soga, reza un dicho popular, por lo más delgado.

16 Andrew había señalado en la primera parte que los impuestos le habían "castrado": desplazamiento semántico que confirma la estrecha relación entre el poder económico y la potencia fálica. En ambos casos se trata de tener o no tener, tener para poder gastar. *El arte manierista*, explicaba Claude-Gilbert DUBOIS, *es el producto de una dialéctica del deseo y la impotencia de satisfacerlo que se resuelve en una búsqueda de presencia indefinidamente diferida* (*El manierismo*, Barcelona, Península, 1980, 30).

Las escenas finales contribuyen a acentuar todavía más el carácter disparatado de una historia hecha a base de medias verdades, de trucos y piruetas narrativas concebidas para deslumbrar al espectador. Destaca, especialmente, la aceleración del montaje, la sucesión de planos cortos para acusar los efectos de focalización, la inclinación de la cámara, el uso de objetivos de distancia focal corta y una superposición caótica de sonidos que hacen pensar en la mezcla de una juguetería y un manicomio: carcajadas, ruidos, lamentos y notas musicales que avanzan a la deriva, acentuando la descomposición psicológica del protagonista, a quien vemos bloqueado y derrotado en los planos finales, a los pies de la escalera, convertido casi en un muñeco más de su colección, una simple marioneta.

El cineasta ha vuelto sobre un motivo que aparecía ya ligado a situaciones críticas en dos secuencias de *Suddenly, Last Summer* (*De repente, el último verano*, 1959), basada en una obra truculenta de Tennessee Williams. Nos referimos al motivo de las «carcajadas», de la

risa enloquecida y nerviosa de los enfermos del asilo estatal que traducía un estado de máxima excitación, de espera e incertidumbre ante la llegada y la actitud de Catherine Holly (Liz Taylor). La primera mostraba a la protagonista acosada por los alienados tras haberse enterado de que los cirujanos pretendían someterla a una lobotomía con el beneplácito de su familia, y la segunda a punto de arrojarse al vacío desde una pasarela, ante la mirada expectante de un nutrido grupo de mujeres perturbadas. Estaríamos, en definitiva, ante la variación de un motivo que subraya la presencia de un trastorno emocional y establece una conexión implícita –una relación intertextual– entre los locos del manicomio y los autómatas que hacían compañía a Andrew.

Para concluir la película, el cineasta ha transformado la escena del crimen en una suerte de viñeta o ilustración que, en términos plásticos, nos lleva al punto de partida, a aquella sucesión de imágenes pintadas que daban forma al genérico y finalizaban con la impresionante vista de Athelhampton: decorado perfecto para el desarrollo de un juego maquiavélico, un juego que ha terminado atrapando a los personajes en el espacio inmóvil de la representación.

Blue Velvet (David Lynch, 1986)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

***Blue Velvet* (David Lynch,1986)**

Abstract
The Lynchean universe is displayed in all its chromatic and audio splendour with *Blue Velvet*. We enter an oniric territory in which the opposites coexist without annulling themselves. It is an initiation story in which Lynch portrays, through the young Jeffrey, the discovering of the complexity of feminine sexuality and madness.

Key words: David Lynch. Madness. Feminine Sexuality. Initiation Story.

Resumen
Con *Blue Velvet* el universo lyncheano se despliega con toda su brillantez cromática y sonora. Un territorio onírico en el que conviven sin anularse los opuestos. Un relato iniciático en el que Lynch pone en escena el descubrimiento por el joven Jeffrey de la complejidad del mundo de la sexualidad femenina y de la locura.

Palabras clave: David Lynch. Locura. Sexualidad femenina. Relato iniciático.

ISSN. 1137-4802. pp. 165-202

Madurez

A pesar de ser su segundo proyecto enteramente personal –tras *Eraserhead*, y después de realizar dos encargos de complicada producción, *Elephant Man* y *Dune*–, *Blue Velvet* es una obra de madurez –Lynch tiene a su estreno 40 años– en la que su universo se despliega con toda su complejidad.

La pasión por el sonido que caracterizara *Eraserhead* se ha transformado aquí en una gran riqueza musical y de matices de la voz.

Es el inicio de una relación fructífera de colaboración con Angelo Baladamenti que permite a Lynch participar en el diseño melódico de los temas y componer algunas letras.

Pero la pasión musical de Lynch es antigua e inseparable del estilo de interpretación y de la atmósfera que pretende encontrar en sus films. Antes de recurrir a Angelo para la interpretación que Isabella Rossellini haría de *Blue Velvet*, el clásico tema de Bobby Vinton, Lynch había escrito el guión de la película escuchando una y otra vez el mismo pasaje de la S*infonía nº 15 en La mayor* de Dimitri Shostakovich (1971)[1].

A major event! Angelo brought me into the world of music. I didn't realize how much I wanted to go there till that happened.
(¡Gran acontecimiento! Ángelo me introdujo en el mundo de la música. No me daba cuenta de cuánto lo deseaba hasta que sucedió)[2].

1 *Lynch on Lynch* (2005) Edited by Chris Rodley Revised Edition p. 134.

2 *Lynch on Lynch*, p. 133.

El universo de Lynch se muestra ya como un territorio de atmósfera enigmática y onírica en la que conviven activamente los opuestos.

Personajes femeninos de una sensualidad salvaje junto a caracteres masculinos perversos y violentos capaces, sin embargo, de inspirar ternura.

El cuento maravilloso –*El mago de Oz*– junto al cine negro o vanguardista. La belleza de la mujer fría y rubia –del Norte– frente a la turbadora sensualidad de la morena –latina o del Sur.

El hada y la bruja. La melancolía y la rabia.

Los opuestos se han desplegado a partir del blanco y negro generando un arco deslumbrante.

Sin embargo los contrarios, como los colores en el arco-iris, no se anulan.

No se comprende a Lynch situándolo como romántica figura de vanguardia en el ejercicio de un uso magistral de la ironía o como cínico y lúcido posmoderno.

Su complejidad deriva precisamente de su capacidad para soportar la tensión de asomarse a un mundo aparentemente corrompido y absurdo y al mismo tiempo rico y enigmático.

Lynch continúa pagando el precio de su independencia como artista; a pesar del reconocimiento obtenido como cineasta, continúa siendo un *outsider*.

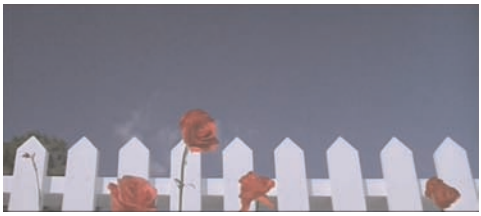
Origen

Sobre un telón de terciopelo azul oscuro ondeando lentamente, como mecido por las aguas o el viento, se escriben el título y los créditos.

La textura cálida del terciopelo, en su función de cortinaje, como aquello destinado a proteger algo de la vista, sitúa un más allá del telón como referencia del relato.

Se trata también por eso de una referencia al objeto perdido, evocado por la tristeza del tema musical y por el color azul del terciopelo, que va haciéndose más claro hasta convertirse en un cielo extremadamente azul.

El objeto evocado es puesto en relación de inmediato con la casa y su jardín, bajo la enseña del tema musical que da nombre a la película –*Blue Velvet*, de Bobby Vinton.



Contra el cielo azul, a través de un movimiento descendente de cámara, emerge en contrapicado una valla de jardín americano, de un blanco inmaculado, sobre el que contrasta el rojo intenso de unas rosas.

Tanto el tema musical de los 60 como la blancura de esa valla reenvían desde el presente a un tiempo de mítica inocencia.

El plano funde con el lento avance hacia la derecha, por la calle tranquila, de un coche de bomberos rojo.

Escoltado por su perro, un bombero saluda atravesando lentamente el espacio entre la cámara y la casa del fondo.

Un saludo dirigido, al parecer, al habitante de ese barrio tranquilo, pero también al espectador al otro lado de la cámara; la enunciación solicita del sujeto que mira que se sitúe en el origen, en la visión de la infancia.

Funde el plano anterior con otro frontal de la valla recortada tras el amarillo de unos tulipanes, produciendo cierto efecto de encierro, que se prolonga en el Stop del siguiente plano, con el que funde.

Una fila de niños atraviesa la calle ordenadamente, de derecha a izquierda, mientras una mujer sostiene la señal de STOP.

Sobre el asfalto puede leerse la palabra *School* escrita en enormes letras blancas.

El plano funde con la casa de dos plantas y valla blanca anterior, tomada desde el ángulo preciso para crear el efecto de que los niños se introducen en ella.

La función del terciopelo azul del inicio podría ser entonces la evocación de cierta armonía perdida de la infancia, el contacto con una naturaleza amable y ordenada –a salvo del fuego.

Pero tiene algo de inquietante la luminosidad algo excesiva de este mundo.

Algo oculto amenaza bajo la apariencia amable y cotidiana de las cosas: la casa, el barrio, la escuela.

Algo real y punzante, como la puntiaguda valla tras las flores.

Como la orden de detención sostenida por la mujer que conduce a los niños a la escuela; lugar de "domesticación" que les atrapa, como a los niños de Hamelin, en un espacio interior.

La escuela es una pesadilla infantil constante en la obra de Lynch desde su primer corto de cuatro minutos, *Abecedario*.

Accidente

Un plano frontal muestra ahora a un hombre sosteniendo una manguera con la que riega el césped.

Las gafas oscuras y el sombrero ocultan su rostro.

Como contraplano, una mujer está sentada frente al televisor de espaldas a la ventana y el jardín en el que el hombre riega, sosteniendo sobre su falda una taza de la que bebe sin apartar los ojos de la pantalla.

Frente a ella hay unas rosas artificiales –de color rosa. A su costado y prácticamente en el centro del plano, se encuentra una lámpara de pantalla rosa con una blanca efigie de mujer como peana sobre la que está recostado un muñeco articulado como una marioneta.

Los colores juegan en *Blue Velvet* un papel determinante en la caracterización de los personajes femeninos. A la mujer morena y sexuada corresponderá el rojo; a la joven rubia y a la madre, el rosa.

El contraplano devuelve el objeto de la mirada femenina: en un televisor de los 60 en blanco y negro, una pistola entra en cuadro por la izquierda hasta llenar completamente el plano.

Tanto la televisión como la mesa del comedor, al fondo, están recubiertas por tapetes de ganchillo blanco; las piezas esenciales del interior parecen así asociadas a la función tejedora propiamente femenina.

Un plano medio más próximo muestra ahora el perfil del hombre regando.

El empalme de la manguera verde con el grifo comienza a perder agua a causa de la presión, que aumenta debido a un nudo a su espalda que él no ve.

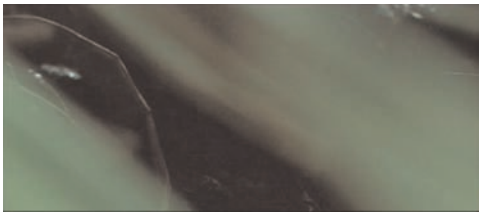
El nudo –enredo entre la goma y la rama– visualiza la obstrucción y el consecutivo aumento de presión arterial en su interior, a pique de producirle un accidente vascular.

El hombre se lleva la mano a la nuca y cae fulminado hacia atrás sin soltar la manguera.

Una cierta celebración de la muerte como la exuberancia del líquido derramado es visualizada a través del júbilo del perro que juega con el agua. Desde el jardín vecino un niño de año y medio se acerca tambaleante hacia el hombre tendido y su perro.

La cámara desciende a un primer plano de la hierba mojada.

Y se aproxima a la tierra, con un sonido mecánico –dejamos de oír *Blue Velvet*.



Atraviesa el manto verde y muestra una oscura maraña de rugientes coleópteros.

Este célebre plano confirma la anterior sensación de amenaza. Consistente, precisamente, en la presencia oculta de algo diferente a lo que ofrece la visión de superficie.

Así como el manto verde oculta el bullir incesante y oscuro de la vida, los opuestos se ignoran; el hombre da la espalda al nudo –y a la muerte– y la mujer da la espalda a su marido, el perro y el niño –todos ellos elementos masculinos situados en el espacio exterior del jardín.

Él absorto en la brillante superficie; ella en una realidad de imágenes artificiales como las flores o los tapetes con los que oculta y protege los muebles.

Una mirada volcada en la apariencia superficial, consciente y ordenada, a espaldas de lo que de real ocurre en el jardín.

Realidad Publicitaria

El horror sugerido por los caparazones negros da paso a un cartel de bienvenida al pueblo, *Welcome to Lumberton*.

La encargada de saludar y acoger al visitante es una mujer rubia vestida de blanco, con los hombros descubiertos, sobre un fondo de árboles. La valla, pintada de un verde grisáceo, está iluminada por tres focos y provista de dos altavoces que a derecha e izquierda emiten mensajes publicitarios.

A la derecha –del lado de la mujer– hay un poste de la luz atravesado de cables.

La realidad que la ciudad ofrece al visitante, como a nuestra vista, es un mero reclamo publicitario. Una representación artificial y sin matices, quemada por una luz excesiva con la que contrastan la oscuridad del fondo y el desorden de esos cables.

El reclamo publicitario se prolonga en un plano general de la ciudad donde el azul del agua compite y se impone sobre el cielo.

Podría establecerse cierto paralelismo entre este encuadre y el del famoso cuadro *Vista de Delft* del maestro Vermeer.

Se ha dicho que para la realización de su lienzo Vermeer pudo utilizar una cámara oscura, artilugio que permitía tomar el boceto de la imagen reflejada por una lente en el interior de una caja proyectada en una hoja de papel o en una placa de cristal.

Esta técnica explicaría el intenso realismo de la pintura y su calidad en cierto modo fotográfica.

Con motivo de su venta en Amsterdam el 22 mayo de 1822 se ofrecía la siguiente descripción del lienzo:

> "Esta pintura, la más importante y la más célebre de este maestro, cuyas obras son escasas, representa la villa de Delft sobre el Schia; puede verse la villa completa con sus puertas, torres, sus puentes tal y como eran; en el primer plano hay dos mujeres hablando, mientras que a la izquierda algunas personas parecen prepararse para embarcar en una gabarra. Delante de la villa varios navíos y embarcaciones. La manera es audaz, de las más poderosas y magistrales que puedan imaginarse: todo está agradablemente iluminado por el sol; la tonalidad del aire y del agua, la calidad de las construcciones y de los personajes forman un conjunto perfecto…"[3]

3 citado en *Arte e Historia*: http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/3062.htm)

La escena está tomada desde un lugar elevado, en ligero picado, tal y como observamos los grupos de figuras que se sitúan en primer plano.

En los edificios del fondo, ordenados de forma paralela, la iluminación traza una línea divisoria, en sombra el primer plano e iluminado el fondo, en el que sobresale la torre de la iglesia.

La sensación que transmite este amanecer de Delft es de sosiego y equilibrio.

Esta insólita vista de Delft, que encantó a los contemporáneos de Vermeer sólo comparte con la vista de Lumberton una presentación del pueblo maderero desde el agua, elemento esencial del lugar que fertiliza el suelo rico en madera y canaliza su transporte.

Si en *Vista de Delft* el agua es reflejo del cielo dominante limitada por el ocre de la tierra, en primer término, en el plano de Lumberton el agua prevalece sin rastro de tierra o nube y no se observa ninguna figura humana.

El agua entre la cámara y los sólidos edificios del fondo limita la presencia del cielo, reducido a una línea horizontal, y sólo la voz humana

expandida a través de la megafonía superpone los coros femeninos al chirriante sonido de la sierra que trocea los árboles.

Al travelling que mostraba el muelle con sus troncos flotando sigue el parlamento de un locutor de radio.

Locutor: -*"Amanece en Lumberton, pueblo maderero por excelencia, un día soleado y con mucha marcha. Están en la sintonía de Wood*[4]*. La voz musical de Lumberton.*

4 Madera

La voz radiofónica que presenta al pueblo maderero de Lumberton sirve de presentación al protagonista.

Un joven con traje oscuro que avanza de derecha a izquierda de cuadro –hacia el pasado–, por un sendero entre los árboles.

Locutor: -*El sonido del árbol que cae nos indica que son las nueve y media. Hay un montón de madera aguardando. Vamos a quemarla.*

El joven sobrepasa la cámara dejando encuadrada en su centro una pequeña cabaña de madera con la puerta entreabierta rodeada de basura y objetos de desecho de intensa textura –maderas, latas, un bidón oxidado, una llanta vieja.

Realidad amenazada

El chico lanza una piedra contra el bidón, pero nada suena –luego falla–, y continúa su camino. Se trataría de evocar los juegos adolescentes en el descampado de detrás de la casa (inspirado en un campo real que David conoció en Boise, Idaho).

Por corte, el plano siguiente muestra algunos edificios de Lumberton. La torre del reloj y un alto edificio blanco detenidos en una atmósfera de desolación propia de Hopper.

El plano siguiente baja al asfalto para mostrar la esquina de una calle por la que gira un automóvil. Su

movimiento contrasta con el escaparate intemporal de un comercio de ferretería.

-Sr. Beaumont…

La cámara atraviesa una cortina para mostrar una cama de hospital en la que yace el Sr. Beaumont, el hombre que sufrió un accidente mientras regaba su jardín, aparatosamente conectado ahora a los artilugios que controlan su corazón y su cerebro. Podría decirse que su actividad superior vital, consciente, creativa y caótica, está casi por completo controlada por un dispositivo mecánico.

Desde la puerta Jeffrey observa a su padre con gesto de consternación, pero sólo la cámara inicia un tímido avance.

Un doctor le introduce tomándole del brazo y Jeffrey se aproxima a la cama. El Sr. Beaumont responde al saludo de su hijo señalando su garganta aprisionada por una válvula.

Intenta hablar, pero no puede.

El poder masculino, encarnado para Jeffrey en la figura de su padre, ha sido abatido por un elemento "líquido" como la sangre.

Permanece ahora fuera de juego, sin aliento que le permita nombrar a su hijo o transmitirle su palabra.

Oreja Cortada

Jeffrey reproduce en dirección inversa el anterior camino de regreso a casa.

Y al pasar frente a la cabaña busca otra piedra que lanzar contra una botella apoyada sobre una placa metálica sin lograr tampoco ahora obtener ningún sonido. Insiste, buscando nuevas piedras.

Sus manos apartan la hierba descubriendo oculta entre la maleza una oreja pálida y mohosa, pasto de las hormigas. Se incorpora, como buscando ayuda con la vista, pero no hay nadie.

Deposita la oreja en una bolsa de papel que recoge del suelo y regresa a Lumberton, esta vez al edificio de la Policía.

En la recepción, un cartel señala el lugar donde deben depositarse las multas de aparcamiento, al parecer un delito común en Lumberton.

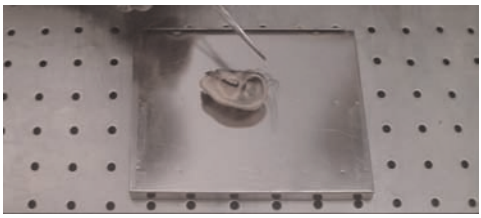
Lumberton podría traducirse fonéticamente como *pueblo maderero*.

La figura del detective se presenta ante Jeffrey asociada desde el principio a la de su padre. La misma generación, el mismo barrio, el mismo *estatus*.

Ambos realizan una actividad de marcado carácter masculino en el centro de Lumberton. Defender la ley en el caso del detective o proporcionar las herramientas de trabajo regentando una ferretería en el caso del padre.

El apellido francés de Jeffrey, *Beaumont*, significa *monte bello*; forzando un poco la fonética –transformando mot por mont y bon por Beau– podría ser *buena palabra*.

A través de su conversación el hallazgo de la oreja es puesto en relación con la enfermedad del padre y con un espacio fuera de la vista –tras el barrio de *Vista*.



Tras la caída del padre, una de cuyas funciones consiste en poner límites a lo visible, quedaría al descubierto aquello que no debe ser visto, un mundo oscuro en el que el sentido que guía es el oído.

Aislada sobre la mesa de disección del forense, la oreja cortada ocupa el lugar del cadáver. Esa oreja, lo único que hay, introduce por contigüidad de forma siniestra el cuerpo que no está.

La muerte es así convocada por la oreja. Pero más que la muerte real es invocado el impacto de la angustia en la conciencia. Una angustia que va a impregnar el mundo familiar de Jeffrey con una tonalidad siniestra.

La amputación de un miembro puede producir un sentimiento siniestro cuando desata la amenaza de fragmentación, lo que en el plano psíquico correspondería al delirio –y viceversa, el delirio puede desembocar en la auto-mutilación como en el caso de van Gogh.

En esta ocasión el forense observa que el corte ha sido realizado con una simple tijera, instrumento habitual en cualquier ferretería.

Unas tijeras cortan la cinta de precintar amarilla en la que con letras negras se escribe *Do not cross. Police line* (*No cruzar. Límite policial*).

Una fila de policías rastrea la zona desde donde Jeffrey encontró la oreja hasta la cabaña.

La tierra en desorden está siendo meticulosamente sometida a la lógica mediante cuerdas que acotan secciones numeradas.

Aunque el guión ofrece un argumento narrativo para justificar la presencia de esa oreja –se trataría de contener el impulso a salir de cuadro de Dorothy– su función principal consiste en conectar al inocente Jeffrey y al psicópata que somete a Dorothy en el interior de una trama perversa.

La sustitución de la ley del padre por la del psicópata sin que Jeffrey consiga establecer una delimitación clara entre ambos podría crear un efecto siniestro.

Jeffrey encuentra la oreja tras la caída del padre y su postración "fuera de juego" en una cama de hospital.

Pero su caída representaría también, subjetivamente, la imposibilidad de Jeffrey para percibir a su padre como digno objeto de deseo de la madre –que permanece "de espaldas" al padre.

Y ante un padre mudo queda para Jeffrey sin efecto la ley que se interponía entre lo que debe y no debe ser visto.

Más allá de Vista –Lincoln

El plano anterior funde a negro, un fondo oscuro en cuyo centro se va abriendo una franja de luz hasta transformarse en una puerta –tomada en picado, desde arriba– tras la que aparece Jeffrey.

Los planos cenitales, situando un punto de vista imposible de atribuir a algún personaje explícito en la historia, constituirán uno de los estilemas característicos del cine de Lynch.

Jeffrey desciende por la escalera hacia el salón, donde dos mujeres permanecen frente al televisor.

El plano, ligeramente picado, es ahora subjetivo de lo que Jeffrey contempla desde la escalera. Una escena familiar: su madre y su tía sentadas frente al televisor ocupando los dos extremos del sofá.

Su madre le ofrece el coche. Es rubia, y está sentada junto a una lámpara rosa con un ramo de rosas delante;

Madre: -*¿Quieres el coche?*
Jeffrey: –*No, voy a pasear.*

Su tía, la mujer que teje con aspecto de solterona, expresa el temor.

Tía: -*Jeffrey, ¿no pensarás ir a Lincoln, verdad?*

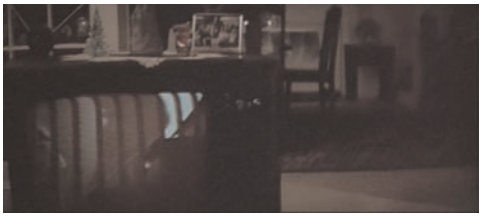
Ambas tienen frente a ellas, en una mesita, un ángel de escayola y unas rosas artificiales.

El tiempo de permanencia de Jeffrey en el entorno doméstico, regentado por las dos figuras femeninas, está llegando a su fin.

Es el momento de su iniciación a la sexualidad –representado por la proximidad del territorio prohibido, el barrio de Lincoln–, que llevaría a Jeffrey más allá de su cualidad angelical hasta transformarlo en un hombre.

La escena que las mujeres observan en el televisor es el primer plano de una escalera oscura por la que asciende sigilosamente un hombre de quien sólo vemos los pies.

El plano del televisor invierte el anterior recorrido de Jeffrey descendiendo la escalera de su casa. El sigilo de esos pasos ascendiendo en la oscuridad sugiere su intromisión en un espacio prohibido.



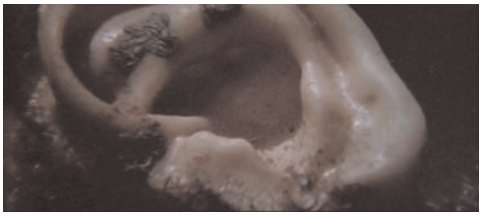
Jeffrey avanza por una calle residencial apenas iluminada por unas farolas. El único paseante es un hombre grueso que lleva por la correa a su perrito. Un hombre demasiado grande para un perro tan pequeño que por contraposición le concede un aire ridículo.

La hilaridad se extiende hacia la imagen que acabamos de ver del joven Jeffrey en el interior de un entorno doméstico –domesticado– donde existe una cierta sobredosis de protección femenina –dos mujeres le dedican sus cuidados.

Jeffrey mira hacia arriba y el plano cenital invertido de las ramas confiere a la masa del árbol un aspecto amenazante.

Sobre su figura, por fundido encadenado, se superpone la oreja, que va avanzando hasta producir el efecto de que él se fundiera completamente con ella, o fuera sustituido por la oreja.

La cámara cobra una autonomía absoluta, típicamente lyncheana, en la aproximación al orificio de esa oreja; es un plano subjetivo –¿de Jeffrey?– de una total inmersión acompañada de un creciente sonido de viento procedente de su interior.



La aparición de la oreja marca en el mundo de Jeffrey un movimiento de retroceso que le conduce a un oscuro laberinto, más allá de lo que puede ser visto.

A partir de este momento su único objetivo será penetrar el secreto de la oreja –intentar poner el ojo donde algo ha sido oído.

Se trata propiamente de un descenso a los infiernos.

La cámara desciende, como Orfeo, al mundo inferior con la tentación de mirar hacia atrás.

La posibilidad de una muerte real, inscrita con la aparición de la oreja, es la contrapartida de esa añoranza.

Añoranza contra la que se levanta la prohibición del padre, ligada a su propio saber y representado también por el árbol. Un padre cuya representación tiene diferentes caras como distintas son, para Jeffrey, las posibles soluciones al enigma de la ley.

El nombre del padre real de Lynch era Donald, como Don es el propietario de la oreja en la ficción; sin embargo por su oficio, como investigador del Departamento de Agricultura, se asemeja al detective Williams. Durante su adolescencia, Lynch recuerda a su padre llevando siempre un sombrero tejano del que él se avergonzaba un poco, como el que lleva el Sr. Beaumont en la escena del jardín.

Slow Club

Sandy y Jeffrey toman una cerveza sentados a una mesa del Slow Club –un club de *baile lento*. Sandy lleva un jersey rosa de angora y se ha recogido el pelo.

Jeffrey propone brindar por una experiencia interesante –ofrecida por la dama azul.

El presentador introduce a Dorothy.

-Sras y Sres, la dama azul, la Srta. Dorothy Vallens…

Dorothy sale a escena, sobre el fondo de un telón rojo, iluminada por una luz azul. Apenas se mueve, con su vestido de noche negro sujeto al cuello mientras desgrana *Blue Velvet* arrastrando las notas.

Jeffrey la mira absorto, cada vez más fascinado, mientras Sandy siente escalofríos.

Dorothy: *-She wore blue velvet, blue… etc.*

Jeffrey y Sandy salen poco antes de terminar la actuación de Dorothy y se dirigen a su apartamento. Sandy intenta disuadir a Jeffrey de su propósito de entrar en él esa misma noche con la llave que ha conseguido sustraer fumigando su cocina.

Pero ante la determinación de Jeffrey, decide ayudarle.

Sandy:-*Jeffrey, no lo hagas.*
Jeffrey: -*¿Por qué no?*
Sandy: –*Porque es una locura, y muy peligroso. Oh dios mío no tenía que habértelo dicho.*
Jeffrey: –*Todo irá bien, no creo que debas quedarte aquí, vuelve a casa.*

Jeffrey: -*¿Sabes conducir este coche? Déjamelo enfrente de tu casa, ¿vale?*

Sandy: –*Tocaré el claxon cuatro veces, así, una, dos, tres, cuatro, y así sabrás que ella va de camino.*
Jeffrey: -*De acuerdo.*
Sandy: –*No sé si eres un detective o un pervertido.*
Jeffrey: –*Pues cuando lo averigües, dímelo.*

Es la primera cita con Sandy, pero Jeffrey la utiliza para llegar hasta el apartamento de Dorothy, donde pasará la noche.

Jeffrey no sabe aún a qué carta quedarse. Conduce el coche de su padre, y parece decidido a ocupar su lugar.

Parece estar del lado de la ley apoyando la labor del detective Williams, el padre de Sandy. Pero también desea traspasar su veto para situarse en su lugar, lo que supondría acceder al secreto en una posición perversa o psicopática, ya que se trataría de actuar en nombre de una ley a la que él mismo no se somete.

La relación con Dorothy representa para Jeffrey un trayecto iniciático que debe conducirle a identificarse con una de las dos figuras masculinas: saber y desvelar –la posición del psicópata–, o saber y callar –la posición del padre.

Primera noche

Jeffrey sube por la escalera de incendios.

Llega ante una puerta blanca, la 710, en un pasillo sin luz. Va vestido de oscuro.

Leído al revés, la cifra 710 sería 17: la edad de la iniciación sexual.

Jeffrey llama con la mano y, una vez comprobado que no hay nadie en el pasillo, entra con su llave –una llave robada.

Atraviesa el salón a oscuras y se dirige hacia el dormitorio, a la derecha. Se asoma y ve la cama desecha, con una colcha roja.

Entra luego en el cuarto de enfrente, el del niño, y coge su gorro: un cono con notas dibujadas coronado por una hélice que hace sonar al girar una melodía como de cajita de música.

La llegada de un coche sorprende a Jeffrey orinando en el baño.

Jeffrey: –*La Heineken.*

Al utilizar ese espacio privado, Jeffrey hace algo más que mirar, en un gesto de toma de posesión que es también algo regresivo –realizado justo después de entrar en el dormitorio de Don.

Jeffrey tira de la cadena al mismo tiempo que Sandy toca el claxon para avisarle de la llegada de Dorothy, por lo que no oye la advertencia. Permanece en el baño, agachado frente al espejo, contemplando los útiles de maquillaje de Dorothy.

Jeffrey avanza por el salón cuando se enciende la luz de la entrada.

Y tiene el tiempo justo para esconderse en el armario.

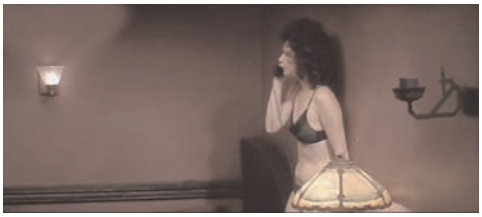
Dorothy: -*Gracias, Jimmy, hasta mañana, buenas noches.*

Sin maquillaje

Dorothty entra en el apartamento, deja el bolso, enciende una lamparilla junto a la entrada y se quita el vestido. Lleva ropa interior negra. Se dirige hacia el armario cuando suena el teléfono.

Dorothy lo coge, apoyándose en la pared para hablar.

Dorothy: -*¿Diga? Gracias. ¿Frank?, Frank déjame hablar con él, por favor, Frank, señor.*



Dorothy cambia de tono y llama a Frank *Señor*. La formulación de su supuesto deseo, "quiero cantar *Terciopelo Azul*" no es sino una señal exigida de su sumisión. Una contraseña que podría permitirle hablar con Don.

Dorothy: -*¿Don? No es nada, tranquilo, Don, ¿Puedes oírme? ¿Está bien nuestro pequeño Dony?*

Dorothy: -*¿Está ahí contigo? ¿Don…? ¿Te refieres a Meadow Lane?*

La referencia a la tierra intermedia, lugar del encierro, hace que Frank vuelva al otro lado del teléfono…

Dorothy: *-Frank, Frank, ¿qué le pasa a Don?*

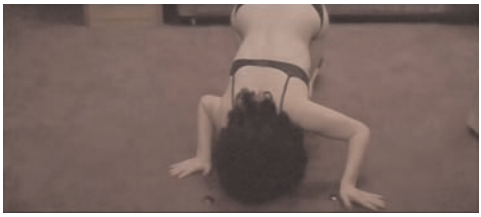
Dorothy vuelve a cambiar de tono para hablar con Frank.

Dorothy: *-Lo sé, seré buena, mami te quiere, de acuerdo, Frank, señor.*

Cuelga el teléfono asustada y excitada a la vez.

Se arrodilla en el suelo para coger una fotografía escondida bajo el sofá.

Después de mirarla, vuelve a esconderla y gatea hacia el centro vacío del salón donde coloca la frente sobre el suelo.



La imagen que ofrece ahora Dorothy a la observación de Jeffrey escondido en el armario representa, en relación a su espléndida aparición en el Slow Club, la caída de la imagen fascinante.

Desprovista de su traje de noche, el maquillaje, la música y la iluminación, Dorothy se pone de rodillas, literalmente, sometiéndose al extraño deseo de Frank.

Dorothy se quita la peluca y los zapatos rojos. Se desnuda enteramente para ducharse y vuelve al salón vestida con la peluca y una toalla roja.

Abre el armario para sacar su bata de terciopelo azul.

Escondido entre la ropa, Jeffrey vuelve a aproximarse a las rendijas para mirar, pero *hace ruido* y Dorothy le oye.

Jeffrey es descubierto

Dorothy se acerca con un cuchillo a la puerta del armario.

El plano muestra a Jeffrey mirando todavía cuando se abre la puerta y Dorothy descubre su presencia. Jeffrey queda a su merced y Dorothy exige que se desnude y revele su identidad.

Se trata del intercambio de papeles implícito en toda escena perversa –ya que no existe realmente tercero que impida la inversión de las posiciones en juego.

Dorothy: *-Sal de ahí. Sal. Levanta las manos, sobre la cabeza.*

Dorothy: *-Vamos. De rodillas, vamos. ¿Qué estabas haciendo, quién eres? ¿Cómo te llamas, cómo te llamas?*
Jeffrey: *–Jeffrey*
Dorothy: *–¿Jeffrey, qué?*
Jeffrey: *–Jeffrey a secas.*

Dorothy lanza el cuchillo contra su mejilla, junto al ojo izquierdo.

Dorothy: *-Dame tu cartera, ¡dame tu cartera!*
Dorothy: *-Jeffrey Beaumont, ¿qué haces en mi apartamento, Jeffrey Beaumont?*
Jeffrey: *–Quería verla.*
Dorothy: *-¿Estás bromeando? ¿Quién te envía?*
Jeffrey: *–Nadie.*
Dorothy: *–Yo te he visto antes.*
Jeffrey: *–Cuando le fumigué el apartamento, cogí la llave. No quería hacerle nada, sólo verla*
Dorothy: *-¿Qué has visto, esta noche,¡¡ dímelo!!*
Jeffrey: *-La he visto entrar, hablar por teléfono…*
Dorothy: *-¿Y después?*
Jeffrey: *–Después se desnudó…*
Dorothy: *-¿Te metes en las casas de las chicas para verlas desnudarse?*
Jeffrey: *–No, es la primera vez.*
Dorothy: *–Desnúdate, quiero verte.*
Jeffrey: *–Oiga, lo siento, deje que me vaya.*
Dorothy: *–¡Ni hablar! quiero verte, desnúdate.*

Dorothy obliga a Jeffrey a desnudarse. Ella se pone en pie y amenaza a Jeffrey, desnudo en el suelo, con un cuchillo.

Dorothy: –*Levántate.*

Jeffrey se yergue frente a Dorothy, que se sienta sobre los talones a sus pies.

Dorothy: –*Acércate, más cerca,*
Dorothy: -*¿Qué te apetece?*
Jeffrey: –*No lo sé.*

Dorothy le baja el calzoncillo, y le coge por las caderas, colocándose muy cerca de él.

Dorothy: –*No te muevas, no me mires.*

Excitada por el juego, Dorothy se presta a una extraña iniciación del joven intruso. Le pregunta qué quiere que le haga; como Jeffrey no sabe, empieza a besarle.

Dorothy: –*¿Te gusta esto?*
Jeffrey: -*Sí.*
Dorothy: –*¡No me toques, o te mato!*

Dorothy vacila entre la agresión y la sumisión. Tras amenazarle de muerte, adopta un tono dulce para preguntarle si le gusta ser tratado así.

Dorothy: -*¿Te gusta que te hable así?*
Jeffrey: -*No.*
Dorothy: –*Ve a ese sofá.*

Ella le sigue con el puñal en alto.

Dorothy: –*Échate.*

Dorothy le ordena echarse en el sofá, hasta donde le sigue, puñal en ristre, y a continuación se arrodilla sobre él y le besa, sin dejar el puñal.

Le abraza. Él también la abraza, momento en que llaman a la puerta. Dorothy se levanta sin dejar de amenazar a Jeffrey con el cuchillo que blande a modo de puñal.

Dorothy: -*Calla, no digas nada. Vuelve al armario.*

Dorothy: -*Si dices algo, te mato.*

La irrupción de Frank hace volver a Jeffrey a su anterior posición de *voyeur* silencioso en el armario.

La escena que a continuación espía Jeffrey está presidida por un fuerte componente imaginario, como sugiere el televisor colocado junto a él, en idéntica posición.

Diríase que Jeffrey adopta, como espectador de la escena, un punto de vista similar al que adoptaría al contemplar el televisor, pretendiendo presenciar un espectáculo que en nada le concierne y en el que no está llamado a participar.

Es la primera noche del encuentro entre Jeffrey y Dorothy y ella continúa siendo una mujer armada y todopoderosa. A pesar de haberla visto desnuda, ignora todavía cuál pueda ser su deseo respecto a ella. Habrá primero de ver actuar y ordenar a Frank y suplicar a Dorothy.

En cuanto a su propio deseo por Dorothy, si es que existe, seguiría siendo intransitivo, cerrado sobre sí mismo: ser abrazado, besado, o deseado por ella.

Sin embargo, la visión de la desnudez de Dorothy parece irreparable, Jeffrey ha sido herido por ella como por un cuchillo.

Aunque el cuchillo de Dorothy, designando lo opuesto de lo que parece, representa precisamente su inermidad. Una fragilidad que amenazaría a Jeffrey como el filo de una hoja si llegara a desear lo que ella es.

Dorothy es el nombre de la protagonista de *El Mago de Oz*. La película de Fleming -1939- que marcó a la generación de Lynch, basada en el cuento de Baum *The wonderful wizard of Oz* de 1919.

Se trata de un relato iniciático en el que la tarea de la joven adolescente consiste en encontrar el camino de regreso a casa. Aunque lo fundamental sea precisamente recorrer el camino de baldosas amarillas, tarea impuesta

por el Hada Buena del Norte en el reino de Oz, del mismo modo que el adivino itinerante Marvel ordena a Dorothy volver a la granja de sus tíos en Kansas cuando ella escapa de casa con su perrito Totó, recurriendo incluso al engaño de la pretendida visión de la enfermedad de su tía Emma.

Dorothy obtiene el apoyo de tres compañeros de viaje –marcados también por una carencia y el deseo de recibir un don del mago–, y recibe también protección de ciertos auxiliares mágicos –representados por los zapatos plateados en la historia de Baum y rojos –o de rubí– en la película, donados a Dorothy por Glinda, el Hada Buena del Norte.

Los mágicos zapatitos pertenecían antes a la Bruja Mala del Este, que muere bajo la casa de Dorothy al aterrizar en Muchkinland, tras el tornado que la transporta más allá del arco iris. En su camino a la Ciudad Esmeralda se opondrá al avance de los cuatro amigos la Bruja Mala del Oeste, a cuyo castillo deberá entrar Dorothy finalmente para derrotarla definitivamente para lograr una audiencia con el mago.

Los compañeros de Dorothy, además de su inseparable Totó, son un espantapájaros sin cerebro, un leñador de hojalata oxidado y sin corazón y un león que ha perdido el valor.

Los personajes masculinos reunidos en torno a Dorothy, la hermosa cantante de *Blue Velvet*, representan parecidos caracteres.

Frank –nombre de pila de Baum, así como del actor que interpretaba a Marvel y al mago en el film de Fleming– no tiene corazón –sus cartas de amor son amenazas de muerte. Jeffrey continúa siendo un cobarde con las mujeres, como el león, y el esposo de Dorothy, Don, tiene bastante parecido con el espantapájaros sin cerebro –revelará ser finalmente un hombre de paja.

Finalmente Dorothy descubre que siempre ha podido regresar a casa, bastaba con desearlo con fuerza suficiente, por lo que la tarea consistiría en realidad en la recuperación del valor perdido por algo íntimo y muy amado.

El apellido de Dorothy, Vallens, remite también, fonéticamente, a la balanza. La *justicia* se representa mediante una balanza sostenida por una mujer de ojos vendados que simboliza la capacidad de distinguir entre el bien y el mal.

El hecho de que la mujer no pueda ver representaría quizá el carácter inconsciente de su saber; ciego, pero capaz de intuir la naturaleza del deseo.

Como cantante nocturna, Dorothy representa para Jeffrey el saber oculto del deseo femenino, y la vía a su iniciación sexual.

Dicho de otro modo, la facultad para discernir el bien del mal precisaría, además del juicio racional –representado por la luz diurna, la conciencia y la vista-, de la fuerza inconsciente para amar y desear.

Quizá por ello las representaciones del amor y la justicia compartan la ceguera.

Escena Perversa

Irrumpe Frank, vestido con cazadora de cuero negro.

Dorothy: –*Hola, mi niño.*
Frank: –*Calla, soy papaíto, idiota, ¿dónde está mi bourbon?*

Dorothy le sirve un vaso.

Frank: –*¿Por qué coño nunca te acuerdas de nada?*

Frank actúa como amo exigente mientras Dorothy realiza los gestos de su ritual perverso, apagar la lamparilla y encender fuego -una vela.

Dorothy no puede "recordar", es decir, repetir la secuencia invariable de gestos imprescindibles a la escena de Frank.

Y aunque lo hiciera, Frank se mostraría insatisfecho. Se trata de probar que él es el amo y que ella no puede preveer lo que él desea; ni tampoco ver lo que él es.

Oscuridad

Frank: -Ya está oscuro.

Dorothy se sienta en una silla frente a él, de espaldas a Jeffrey, y Frank ordena a Dorothy que abra las piernas.

Frank: *–Ábrete de piernas. Más. Ahora enséñamelo.*

Frank se bebe su bourbon en dos tragos y deja el vaso sobre una mesa. Como en trance ante la visión que Dorothy le ofrece, apunta hacia ella con un gesto de su mano imitando una pistola.

–¿Por qué coño me miras?

Incapaz de soportar la visión del sexo de Dorothy, saca un respirador a través del cual inhala algún producto contra la asfixia, como si le faltara el oxígeno.

Se trata de una escena en la que tanto Jeffrey como Frank, en posición masculina, miran o desean mientras Dorothy –a la que se le prohíbe mirar– es mirada.

Frank: *–Mami,*

Frank adopta la posición del nene y se arrodilla frente a ella.

Frank: *-Mami, mami, mami, mami.*
Dorothy: *-Mami te quiere, Frank.*
Frank: *-¡¡El nene quiere follar¡¡*

Frank cambia de tono dando paso a una gran excitación y vuelve a ser papi.

Frank: -*¡¡¡Y voy a follar!!! Grandísima puta, puta.*

Frank golpea a Dorothy en el rostro y ella se abandona dejando caer la cabeza con gesto de placer. La cámara la recoge desde atrás, adoptando el punto de vista de Jeffrey.

Frank: -*¿Qué coño haces mirándome?*

Frank vuelve a la mascarilla y a la posición del nene para pedir el terciopelo azul. Dorothy lo introduce en su boca con los dedos. Frank gime de placer como un niño ante el contacto del terciopelo, y abre la bata de Dorothy buscando su pecho.

Frank: –*El nene quiere el terciopelo azul.*
Frank: –*Mami*...

Su enorme excitación se traduce en un arrebato de furia; tomando a Dorothy de la bata, la tira al suelo violentamente, adoptado de nuevo la posición de papaíto.

A la orden de no mirar dirigida a Dorothy, sigue consistentemente, como contraplano, –tres veces en el mismo orden y una cuarta en el orden inverso– la imagen del interior del armario desde donde Jeffrey mira. Se trataría de expresar la dualidad de la posición de Jeffrey, que mira a Dorothy como Frank, pero también a Frank como Dorothy –el punto de vista de Jeffrey está en línea con el de Dorothy.

Frank: *–No me mires, ¿por qué coño me miras? No me mires.*

Frank, gimiendo, saca unas tijeras y las exhibe haciéndolas sonar en torno a Dorothy.

Frank: *–Así, viene papaíto.*

Dorothy gime, asustada. Frank introduce el cinturón de la bata de terciopelo en su boca.

Frank: *–¿Por qué coño me miras? Viene papaíto.*

Frank levanta la bata de terciopelo de Dorothy, tendida en el suelo con los brazos extendidos y los puños cerrados y la penetra violentamente con el puño, mientras se autoproclama papaíto.

Frank: *–Papaíto entra en casa, papaíto entra en casa, papaíto…*

Luego se coloca a horcajadas sobre ella y llega al clímax convulsivamente gritando "en casa".

De su boca cuelga el terciopelo como una extraña lengua o trompa agitada, mientras sujeta con fuerza las muñecas de Dorothy.

Pero el acto no le calma. Se levanta confuso y mira su mano con extrañeza –la mano que penetró a Dorothy y con la que ahora la golpea.

Frank: *–No me mires, coño, te he dicho que no me mires.*

Por tres veces hace el gesto de sacudir de su mano alguna sustancia con la que se hubiera ensuciado.

Dorothy permanece en el suelo mientras Frank se pone en pie luchando todavía contra la inmundicia invisible de su mano. Apaga la vela y compone su ropa, repitiendo la frase que inicia y cierra el ritual.

Frank: *–Está oscuro.*

Luego se yergue a horcajadas sobre el cuerpo de Dorothy, que vuelve boca arriba para darle una última orden.

Frank: *–No te mueras, cariño, hazlo por van Gogh.*

Una orden perversa, porque el amor de Dorothy hacia Don será el vehículo por el cual Frank conseguirá que ella le desee.

Don actúa de tercero entre Dorothy y Frank –un nene sin cuya mediación se asfixia.

Frank sólo puede actuar como papaíto frente a Dorothy ocupando su lugar –es la razón por la que le tiene secuestrado.

Jeffrey se incluye a su vez en la escena como tercero de forma perversa –alternativamente en el lugar de Dony, que también ha sido secuestrado, o en el de Frank.

Tanto Jeffrey como Frank desean participar en una escena de la que deberían estar excluidos. Así en la posición del hijo que mira o suplanta al padre que actúa, la ley es localizada y burlada.

Pero incluso burlada, esa ley es capaz de inaugurar un tercer punto de vista "externo" a la escena –representado por la presencia de Jeffrey mirando desde el interior del armario.

En la posición perversa se haría presente la ley que exigiría abandonar la escena, pero es desde ese lugar desde donde el sujeto espía.

Sea cual sea la posición adoptada en la estructura perversa –como víctima o como verdugo–, resultará muy difícil mantener entre ambas la distancia precisa para asegurar las tres posiciones que componen la estructura simbólica.

El deseo perverso conduce a transformar una estructura con profundidad –de tres dimensiones– en una figura plana y reversible –de dos.

Jeffrey experimenta esa dualidad respecto a Frank. Por un lado detesta su poder sobre Dorothy, pero al mismo tiempo le fascina.

De ahí la escasa estabilidad, pero también la atracción del riesgo que su posición comporta; en primer lugar, el de ser sorprendido.

En cualquier caso, la suplantación definitiva del tercero amenazaría de ruina todo el edificio, con el riesgo de una falla grave de estructura.

El deseo se desintegra entonces y la muerte se convierte en una auténtica amenaza.

Llegará un momento en la historia de *Blue Velvet* en el que Don desaparecerá definitivamente. Pero entonces el mismo Frank adoptará la identidad de tercero bajo el disfraz del "hombre elegante" interceptando o recibiendo la llamada de auxilio de Jeffrey dirigida al detective Williams.

La relación de Frank con Dorothy, con ser psicopática, no está exenta de angustia. Se trata de la imposibilidad para elaborar la pérdida de un objeto, como se deriva de la letra del tema musical, *Blue Velvet*, que Dorothy debe encarnar para él. Para que la relación con el objeto sea posible, además de requerir que Jeffrey ocupe la posición de hijo y de padre al mismo tiempo, necesita la mediación de un fetiche, el trozo de terciopelo, que pueda tapar lo que en Dorothy le espanta.

El terciopelo con el que Frank tapona la boca de Dorothy localiza el foco de la angustia y lo oculta a su vista al mismo tiempo.

El vacío representado por la boca y el sexo de Dorothy representa también su diferencia y un deseo que le asusta; Frank introduce también el terciopelo en su propia boca para restablecer la equivalencia entre los sexos.

Don, has vuelto

Apenas Frank ha atravesado la puerta, Jeffrey sale del armario.

Se arrodilla tras Dorothy, que ha quedado tendida boca abajo, rodeando su cuerpo con los brazos, y le

toca el pelo; ella, que ha olvidado su presencia, se sobresalta.

La televisión preside la escena, con su extraña antena de insecto, como aludiendo a la anterior posición de voyeur de Jeffrey, que al parecer no ha abandonado.

Jeffrey: *-¿Por qué no se acuesta? Vamos, yo la ayudaré.*

Jeffrey lleva a Dorothy hasta un sofá a la izquierda y la ayuda a tenderse, pero cuando va a taparla con un chal de seda verde, ella protesta.

Dorothy: *-No me gusta esto, ¿qué quiere?*
Jeffrey: *–Nada, ¿se encuentra bien?*
Dorothy (Llorando): *–Sí, estoy bien, estoy bien.*
Jeffrey: *–Entonces, me voy.*
Dorothy: *–Don, Don, Don, cógeme, estoy asustada, muy asustada.*
Jeffrey: *–No es nada, tranquila,*
Dorothy: *-Don, Don, has vuelto.*

Sin embargo cuando Jeffrey intenta despedirse, ella le pide que la coja, tomándolo por Don, su esposo.

Por su parte Jeffrey sigue sin poder responder a la pregunta de Dorothy sobre su deseo o, si es que existe, lo niega.

Por el contrario Dorothy confunde a Jeffrey con Don porque su deseo sería que lo fuera.

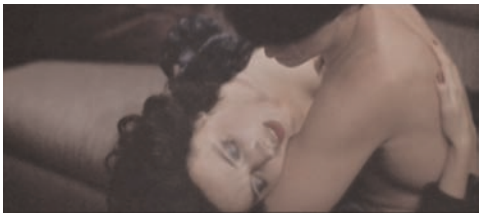
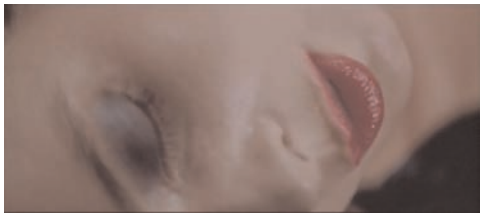
Dorothy confunde la realidad con su deseo pero su cruda exposición va orientando el de él y dirigiendo su acción.

Dorothy: *–¿Te gusto? ¿Te gusto?*
Jeffrey: *–Sí.*

Una vez que Jeffrey ha reconocido cierto deseo, Dorothy deja caer su cabeza y se abandona; ya no le mira.

La cámara recoge su imagen desde atrás, como en la escena de posesión de Frank. Su rostro refleja también un intenso placer. La escena con Jeffrey se convierte así en una prolongación de la anterior.

Dorothy: *–Me gusta cuando me tocas,*
…
Dorothy: *-¿Te gusta cuando me tocas?*
Jeffrey: *–Sí.*
Dorothy: *–Tócame.*

Dorothy: *-Pégame.*

Pero Jeffrey rehúsa seguir el deseo de Dorothy hasta el punto de hacer que, en el papel de Don, actúe como Frank.

A su demanda contesta ahora que no. Ella no renuncia, sin embargo, y lo repite tres veces antes de levantarse de su lado.

Jeffrey: –No, no, Dorothy, basta.
Dorothy: –¡¡¡Pégame, pégame, pégame!!!

Ella se dirige al dormitorio y se detiene ante la puerta. Jeffrey se viste apresuradamente para salir. Dorothy está parada frente al espejo del baño cuando Jeffrey entra en cuadro con la cara marcada para anunciar su partida. Dorothy parece en shock, y se queja.

La cámara muestra la bata de terciopelo recortada, pero la frase conviene más a la imagen de ella que no vemos ya que proviene del espejo.

Dorothy: *–Se ha roto, se ha roto, ayúdame.*

En el plano siguiente, un ligero fallo de raccord hace arrancar a Jeffrey desde el pasillo para arrodillarse ante el sofá en el que Dorothy escondió la foto. Una fotografía de Don con su hijo en brazos, tocado con su gorrito, y tras el marco, el certificado de matri-

monio. Sin duda, es también la alianza matrimonial lo que para Dorothy se ha roto.

Dorothy: -*Ayúdame.*

En esta primera noche con Dorothy la acción ha transcurrido en tres actos.

En el primero, Jeffrey se ha encontrado con la mujer desnuda, pero ella le ha desarmado y herido. Jeffrey no ha encontrado respuesta a la pregunta de Dorothy por su deseo.

Durante el segundo acto, Jeffrey se reconoce en el deseo de Frank al espiar la escena entre Frank y Dorothy desde el armario.

En el tercer acto, Jeffrey ha vuelto a encontrarse a solas con Dorothy, que explicita su deseo –no en vano es cantante.

Dorothy ha interrogado de nuevo a Jeffrey por el suyo, pero él continúa sin respuesta.

Confundida y humillada por el goce obtenido en su entrega a la posesión violenta de Frank, Dorothy pide a Jeffrey que la castigue y al mismo tiempo que legitime su deseo actuando con ella del mismo modo que Frank como si fuera su esposo.

En la lógica perversa del relato, mediante el secuestro de Don, Frank ha conseguido la entrega incondicional de Dorothy, que no puede pedir ayuda a ningún tercero –el detective Williams–, y decide pagar a Frank el precio del rescate.

Pero en una lógica simbólica la entrega de Dorothy al raptor destruye a Don agraviándolo aún más. Porque la amenaza no consiste tanto en la muerte física como en la pérdida de la dignidad del otro, último límite contra el que se dirige el psicópata. Su deseo consiste, en último término, en destruir la legitimidad del padre.

Pero para Jeffrey la entrega de Dorothy podría obedecer únicamente al deseo de rescatar a Dony, su hijo secuestrado, lo que no explica sin embargo su forma de comportarse con él.

En todo caso, la visión de Frank y la de Jeffrey coincide en cuanto al resultado: la acción de Dorothy contribuye a destituir al padre en tanto acata la ley de su raptor.

La segunda lectura es de hecho la visión propia de un hijo que se enfrenta a la sexualidad de la madre negando su deseo y atribuyendo la violencia sexual implicada en la sexualidad a la brutalidad del padre, que la tomaría por la fuerza.

Sin embargo, en cualquiera de las dos versiones, el requisito esencial, que ella no le ame a él, es contestado por lo que Jeffrey ha visto y oído en el armario. Porque Dorothy disfruta con la violenta posesión de Frank, haciendo explícita la violencia de su propio deseo sexual.

La imagen completa, asexuada, carente de nada de la madre, queda definitivamente descompuesta. El deseo de Dorothy desvela su carencia.

La pregunta que Dorothy hace preceder a su pedido –*¿te gusto?*– subraya la *desilusión* de Jeffrey ante lo que su deseo pone al descubierto.

Invocación al amor

En la segunda noche de Jeffrey con Sandy ella detiene el coche junto a una iglesia con las vidrieras iluminadas. De su interior emana el ritmo, la solemnidad, el tono que marca la escena a través del sonido de un órgano. Sandy lleva un vestido escotado, sin hombros, y Jeffrey parece afectado tras su primera noche con Dorothy.

La ubicación de la escena en el entorno de la iglesia, iluminada por la luz de sus vidrieras y arropada por la música sacra del órgano, contrasta vivamente con la crudeza de la escena vivida en el interior del apartamento de Dorothy.

Le confiere dignidad y sentido sin que en ningún momento el punto de vista de la cámara se independice o se desplace del de los personajes estableciendo alguna distancia.

La secuencia sucede a una pesadilla que ha despertado a Jeffrey.

Sobre el fondo de esa angustia tiene lugar la invocación de la dimensión sagrada del amor, tercero necesario a la relación entre Jeffrey y Sandy, encarnación de la pareja cuya unión sería capaz de salvar el mundo.

Sandy: *–Bueno, ¿no vas a contarme cómo fue?*
Jeffrey: *–Claro; es un mundo extraño, Sandy.*

Jeffrey: *-Dorothy Vallens está casada con un hombre llamado Don. Tienen un hijo. Creo que el hijo y el marido han sido secuestrados por un hombre llamado Frank. Frank ha hecho eso para obligar a Dorothy a hacer ciertas cosas.*

Jeffrey: *-Creo que ella quiere morir.*

Sandy mira a Jeffrey cuando habla del deseo de Dorothy, pero él no la mira.

Jeffrey: *-Y creo que la oreja que encontré, Frank se la cortó a su marido como advertencia para que ella siga viva. Frank es… un hombre muy peligroso.*

Sandy: *–Dios mío… ¿se lo dirás a mi padre?*
Jeffrey: *–No, no puedo hacerlo. No puedo probar nada, he conseguido la información al margen de la ley, podrías meterte en un buen lío.*

La oreja cortada cobra ahora pleno sentido para Jeffrey. Supone cierto nuevo saber formulado en ese misterioso "deseo de morir" de Dorothy.

Si la ley vela la caída del objeto para el sujeto prohibiendo su visión, puede el oído, como a Orfeo, guiarlo en lo invisible.

Sandy querría que Jeffrey estuviera decididamente del lado de la ley. Pero la ley, como su figuración de lo femenino, que Sandy encarna, continúa siendo excesivamente imaginaria para él.

Sandy: *-¿Has visto todo eso en una noche?*

Jeffrey asiente sin mirarla, turbado.

Jeffrey: *-Es un mundo extraño.*
Jeffrey: *-¡¿Por qué hay gente como Frank?! ¿Por qué este mundo es tan problemático?*

Sandy: *–No lo sé… tuve un sueño,*

Sandy se acerca a Jeffrey y le mira a los ojos.

Sandy: *-A decir verdad, fue la noche que te volví a ver.*

Sandy narra su visión, dirigiendo la mirada hacia arriba, mientras Jeffrey la mira.

El relato del sueño de Sandy ocupa el centro exacto de la película, en el minuto 56.

Podría decirse que lo que esta escena guarda en su interior es el núcleo de sentido; un sentido oculto e inconsciente.

Sandy: *-En el sueño aparecía nuestro mundo, y el mundo estaba oscuro porque no había jilgueros.*

(En el original, petirrojos)

Sandy: *-y los jilgueros representaban el amor, y esa oscuridad permaneció durante… mucho rato, y de repente, miles de jilgueros quedaron libres, vinieron volando y trajeron la resplandeciente luz del amor… al parecer creo que ese amor era lo único que podía solucionar algo, y lo hizo…*

Jeffrey la mira asombrado. Como si el sueño de Sandy constituyera la respuesta a su pregunta angustiada por el mundo. Ella entonces se vuelve para mirarle.

Sandy: *-…por lo tanto creo que habrá problemas hasta que lleguen los jilgueros.*

Como respuesta a la angustia de Jeffrey ante su iniciación en el lado oscuro, Sandy le ofrece la respuesta de su propio sueño de angustia: una fe en el amor que atenta también contra su lógica. Sandy señala el camino; el amor como la dimensión sagrada capaz de producir sentido ante la pregunta por el mundo.

El sueño de Sandy es eficaz porque introduce un tercer elemento, una fuerza luminosa relacionada con las aves, la música, el canto o la palabra inspirada.

Y en su dimensión profana, con el amor que está surgiendo entre Jeffrey y Sandy; una pareja de opuestos cuya unión podría obrar el prodigio.

Canciones

Blue Velvet (1963)
Bobby Vinton

She wore blue velvet
Bluer than velvet was the night
Softer than satin was the light
From the stars

She wore blue velvet
Bluer than velvet were her eyes
Warmer than May her tender sighs
Love was ours

Ours, the love I held tightly
Feeling the rapture grow
Like a flame burning brightly
But when she left
Gone was the glow of blue velvet

But in my heart there'll always be
Precious and warm the memory
Through the years
And I still can see blue velvet
Through my tears

She wore blue velvet

Terciopelo Azul

Ella llevaba terciopelo azul
Más azul que el terciopelo era la noche
Más suave que la seda era la luz
De las estrellas

Ella llevaba terciopelo azul
Más azul que el terciopelo eran sus ojos
Más cálida que mayo su mirada gentil
Nuestro era el amor

Nuestro amor, que mantuve guardado
Sintiendo crecer el rapto
Como una rutilante llama ardiendo
Mas cuando ella se fue
El brillo del terciopelo azul pasó

Pero en mi corazón será siempre
Cálida y preciosa su memoria
A través de los años
Y puedo ver aún el terciopelo azul
A través de mis lágrimas

Ella llevaba terciopelo azul

In Dreams
Roy Orbison

A candy-coloured clown they call the sandman
Triptoes to my room every night
Just to sprinkle stardust and to whisper
"Go to sleep, everything is alright"

I close my eyes
Then I drift away
Into the magic night
I softy seay
Oh smile and pray
Like dreamers do
Then I fall asleep
To dream my dreams of you

In dreams… I walk with you
In dreams… I talk to you
In dreams… Your mine

All of the time
We're together
In dreams… In dreams

But just before the dawn
I awake and find you gone
I can't help it… I can't help it
If I cry
I remember
That you said goodbye
To end all these things
And I'll be happy in my dreams
Only in dreams
In beautiful dreams
Love
Letters

Ketty Lester
Written by Victor Young and Edward Heyman

Love letters straight from your heart
Keep us so near while apart
I`m not alone in the night
When I can have all the love you write
I memorize every line
And I kiss the name that you sign
And, darling, then I read again right from the start
Love letters straight from your heart
I memorize every line
And I kiss the name that you sign
And, darling, then I read again right from the start
Love letters straight from your heart

Mysteries of Love
Written by: David Lynch (lyrics), Angelo Badalamenti (music)
Vocals: Julee Cruise

Sometimes a wind blows
and you and I
float
in love
and kiss
forever
in a darkness
and the mysteries
of love
come clear
and dance
in light
in you
in me
and show
that we
are Love
Sometimes a wind blows
and the mysteries of Love
come clear.

La danza de la muerte, de Lars von Trier

TECLA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

Lars von Trier's *Dance of Death*

Abstract
In the film *Dancer in the Dark* we are introduced to a woman feeling guilty, of being a mother and passing on her blindness to her son, the inexistence of a father, and a murder -of the person who came to occupy the empty place of the father -as the only possible way to save the son. We witness sentence, sacrifice and death. And again, in its eternal comeback, we find the guilt. Such is the chain of events that immerse us in the universe of one of the postmodern film-makers per excellence: Lars von Trier.

Key words: Postmodern Cinema. Lars von Trier. Guilt. Sacrifice.

Resumen
Una mujer culpable de ser madre y transmitir la ceguera a su hijo. Un padre inexistente. El asesinato -del que venía a ocupar el lugar vacío del padre- como única vía posible para salvar al hijo. Condena, sacrificio y muerte. Y de nuevo, en su eterno retorno, la culpa. Tal es la cadena de acontecimientos que organizan *Dancer in the dark* (2000), film con el que nos vamos a aproximar a la lógica interna del universo de uno de los más aclamados cineastas posmodernos: Lars von Trier -vale decir, a su experiencia subjetiva, a su verdad.

Palabras clave: Cine posmoderno. Lars von Trier. Culpa. Sacrificio.

ISSN. 1137-4802. pp. 203-218

El secreto de Selma

En dos ocasiones confiesa Selma su más íntimo deseo: ser madre. Y lo hace a los dos hombres que podrían venir a ocupar el lugar del padre ausente: primero a Bill, el policía que cuida del chico mientras ella trabaja y habla con él –sustenta cierta ley– cuando éste se escapa del colegio,

Selma: *¿Por qué no estás en el colegio?*
Bill: *Ya hemos hablado de esto.*
Selma: *Gene, es lo más importante. Tienes que ir al colegio.*
Jeff: *Selma, yo puedo llevarle al colegio*.

… y luego a Jeff, ese hombre que tanto la ama y que vive entregado al cuidado de ambos.

Son ellos, Bill y Jeff, quienes regalan una bicicleta a Gene por el día de su cumpleaños.

Escuchemos, pues, ambos momentos:

Selma: *Me estoy quedando ciega. Todavía no, pero pronto. Quizá este año. (…) Es de familia. Siempre lo he sabido. Lo sé desde que era pequeña. Bueno, vine a América porque aquí pueden operar a Gene, ¿sabes? Pero él no lo sabe. No se lo digas. Se podría poner peor. Sólo tengo que ahorrar dinero, bastante dinero para… Ya casi lo tengo. Para la operación. Podrán operar a Gene cuando cumpla los trece.*

Ella lo sabía desde el principio, "siempre lo supo", por eso fue con su hijo a vivir a América: para librar a Gene de la oscuridad. Y también por eso, desde que llegaron, Selma trabaja sin descanso.

Selma: *Es mi culpa, supongo. Porque sabía que tendría problemas en los ojos, como yo. Y aun así, le tuve.*

De su intenso anhelo de maternidad nace, pues, el horizonte de una culpa que la lleva a asumir toda una serie de sacrificios mediante los que tratará de saldar la deuda contraída hasta su entrega total: la muerte.

Arraiga ahí su dimensión de heroína trágica: Selma está preparada para morir, por eso, llegado el momento, no pedirá más aplazamientos a su condena.

Abogado: *Recuperará su dinero pero quiero estar seguro de que comprende lo que significa esta decisión. ¿Se da cuenta de lo que pasará?*
Selma: *Sí. Ya he pedido que no haya más aplazamientos. Estoy preparada.*

Insisto: ella lo sabía desde el principio. Y eligió. Asume las circunstancias de su vida como un elemento constitutivo de su verdad[1].

1 "Es preciso", escribe Kierkegaard en sus diarios íntimos, "encontrar una verdad, y la verdad es para mí hallar la idea por la que esté dispuesto a vivir y morir." Citado en: KIERKEGAARD, S.: *El concepto de la angustia* (1844), Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 15.

Jeff: *¿Por qué le tuviste? Sabías que tendría la misma enfermedad.*
Selma: *Quería tener un bebé en brazos.*
Jeff: *Te quiero.*

La culpa, como apunta Ortiz de Zárate[2], se constituye así en herencia del sujeto, el lazo familiar por excelencia.

2 ORTIZ DE ZÁRATE, A.: "El legado oscuro de la culpa", en *Trama y Fondo* nº 10, 2001, pp. 90-92.

Algunos apuntes biográficos

Y porque es de eso de lo que se trata, de una condena transmitida de madre a hijo, propongo que revisemos brevemente algunas notas biográficas[3] del cineasta.

Un primer dato arroja viva luz sobre la cuestión de la filiación: Selma no es sólo el nombre de la protagonista de *Dancer in the dark* sino que así se llama también la primera hija de Lars von Trier[4]. Selma es, diríase, la madre –que transmite la enfermedad–, pero también la hija –que la padece.

Detengámonos, de momento, en la madre. Inger Triers fue militante de la resistencia antinazi antes de convertirse en una de las más conocidas feministas danesas. Siendo muy joven ingresó en el Partido Comunista y durante la II Guerra Mundial, cuando Dinamarca fue invadida por el partido nacionalsocialista, su nombre fue incluido entre los que habían sido condenados a muerte; una madre, pues, comunista y condenada a muerte, como la protagonista de *Dancer in the dark*.

Claro que Inger Triers, a diferencia de Selma, no murió sino que huyó a Suecia, país en el que conoció a un hombre perteneciente a una familia judía, Ulf Trier, con el que poco después se casó y formó una familia.

3 Las notas que recojo a continuación han sido tomadas de SANTAMARINA, A.: "De tú a tú. Retrato del artista danés", en *Nosferatu* nº 39, 2002, pp. 12-23; y RODRÍGUEZ, H. J.: *Lars von Trier. El cine sin dogmas*, Ediciones JC, Madrid, 2003. Así mismo, el propio von Trier ha comentado estos capítulos de su vida en varias entrevistas.

4 De su primer matrimonio con Cecilia Holboek nacen Selma Judith y Agnes Raquel. Luego, el cineasta se divorcia para casarse con Bente Froge, la institutriz de sus hijas, y de este segundo matrimonio nacen los gemelos Ludwing y Benjamin.

De modo que von Trier creyó durante buena parte de su vida que Ulf Trier era su padre, pero como más tarde descubriría, concretamente con 33 años, estaba equivocado sobre su filiación: el que hasta entonces había creído que era su padre no era su verdadero padre biológico.

¿Qué ocurrió?

Que su madre eligió a otro progenitor con conocidos genes musicales en su familia para concebirle; concretamente, a Fritz Michael Hartmann, un descendiente directo de dos famosos compositores daneses –¿cualquier cosa por el bien de su futuro hijo? Así que Lars von Trier fue, desde antes de su nacimiento, el proyecto artístico de su madre.

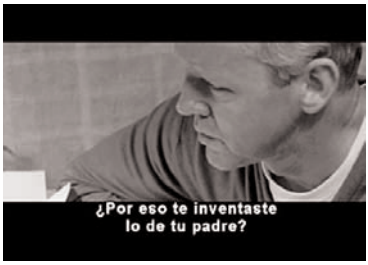
El cineasta no supo nada hasta que ella se lo reveló en su lecho de muerte, en el año 1989[5]. Varios años después, von Trier tuvo un violento encuentro con su padre biológico, quien le advirtió que no quería saber nada de él. Nunca más se volvieron a ver.

5 Ulf Trier había muerto hacía 10 años.

Von Trier guardó silencio hasta que a principios del 2000 el famoso músico falleció; y llegamos así, exactamente, al año en el que se estrena *Dancer in the dark*.

La ceguera de la madre

Volvamos ahora al film. De un lado, una mujer culpable de ser madre y transmitir su enfermedad a su hijo, y del otro lado, ¿qué encontramos? Lo podemos escuchar con toda literalidad, un padre ausente, inexistente, y por eso mismo, sin nombre.



Selma: *Me estoy quedando ciega. (…) Es de familia. Siempre lo he sabido. (…) Sólo tengo que ahorrar dinero, bastante dinero para… (…) Para la operación. Podrán operar a Gene cuando cumpla los trece.*
Bill: *¿Por eso te inventaste lo de tu padre?*
Selma: *Nunca he tenido padre. También me inventé el nombre.*

Este es su secreto: un secreto que Selma solamente va a compartir con Bill.

¿Y no es precisamente este hombre, claro subrogado paterno y el único que sabe la verdad, objeto del ciego y brutal asesinato de Selma?

Bill: *¡Mátame! ¡Mátame! Sé buena amiga. Ten piedad, mátame, por favor.*

Un acto criminal motivado, y en extremo ambivalente, que acaba con la vida de este hombre que –enceguecido, también él, por el imaginario brillo de su esposa– ruega por su muerte.

Insisto, no hay lugar, aquí, para un tercero: el lugar del padre es sistemáticamente negado. Tal es, efectivamente, la vivencia de Selma –"Nunca he tenido padre. También me inventé el nombre"–, pero también la de su hijo Gene –claro trasunto del cineasta–, a pesar de que el ingenuo Jeff reclame insistentemente ocupar dicho lugar.

Selma: *No quiero novio, ya te lo he dicho. Eres un tipo estupendo, Jeff, pero no tengo tiempo para novios. Si quisiera un novio, serías tú, Jeff. Pero ahora no quiero.*

Lo acabamos de escuchar: no hay tiempo para novios, ni para padres. El film articula, en este sentido, una inextricable ligazón entre la culpa por ser madre, la ceguera, el vaciado del padre, el tiempo que se acaba y la caída de Selma.

Y es que, al fin y al cabo, es de eso de lo que se trata: de que algo nos sostenga cuando tenga lugar la caída.

Un padre, una pasión

Pero vayamos más despacio, pues hay otra escena que recorre el texto con insistencia –y lo hace en íntima conexión con su pasión por los musicales[6]. Una escena protagonizada por un padre, Oldrich Novy, al que Selma envía todo el dinero: un padre pobre al que mantener, pero que lleva escrito en su nombre lo inverosímil de la cosa, ¿pues por qué tendría ella que mantener a un "viejo rico"?

6 Escuchemos la latencia de ambas escenas en palabras de Selma y Bill: *"Me estoy quedando ciega. Bueno, vine a América porque aquí pueden operar a Gene, ¿sabes? Pero él no lo sabe. (…) Se podría poner peor. ¿Por eso te inventaste lo de tu padre? Nunca he tenido padre. También me inventé el nombre. (…) Cuando se pone difícil, me invento mis juegos. (…) y empiezo a soñar y todo se vuelve música. ¿Te gustan las películas?"*

Abogado: *Bien, pretende que creamos que mató a Bill Houston causándole 34 heridas porque él se lo pidió. También pretende que creamos que estaba ciega cuando lo hizo. Y pretende que creamos que eran sus ahorros lo que le robó. Y pretende que creamos que mandaba cuanto tenía a casa, a su padre, un hombre llamado Oldrich Novy. ¿Es así?*

Una falsa pantalla paterna, tan absurda como dramática, que viene a velar su enfermedad, al tiempo que hace posible la curación de su hijo. Recordemos, en este sentido, que Selma inventa la historia de su padre para que Gene no supiera nada de su futura ceguera ya que empeoraría.

Así que, tras el asesinato de Bill, el Estado llama a declarar a Oldrich Novy.

Selma: *Mi padre es Oldrich Novy.*
Abogado: *¿Cuál es su relación con la acusada?*
Oldrich Novy: *No la conozco.*

Y sus palabras, "no la conozco", resuenan en toda la sala determinando la unánime condena del jurado.

Abogado: *No la conoce. Así pues, ¿no ha recibido dinero de ella? ¿Dinero que afirma haber ganado con tanto esfuerzo?*
Oldrich Novy: *No, en absoluto.*
Abogado: *Entonces, ¿no es su padre?*
Oldrich Novy: *No, no lo soy.*

Entonces, como en otras ocasiones, Selma se deja llevar a través de la música –sueña, se transmuta. Ahora bien, ¿de dónde emana su sueño?, o también, ¿por qué le gustan tanto los musicales?

Selma: *¿Por qué me gustas tanto? ¿Qué clase de magia es ésta? ¿Cómo es que no puedo evitar que me apasiones? Estabas en un musical.*

Oldrich Novy responde de inmediato con toda precisión:

Oldrich Novy: *Y siempre estaba ahí para sostenerte.*
Selma: *Siempre estabas ahí para sostenerme. Siempre estabas ahí para sostenerme. Siempre estabas ahí para sostenerme, si me caía.*

¿Y quién mejor que un famoso actor de musicales de su ciudad natal, un espléndido bailarín de claqué, para sostenerla? Un padre, como el padre biológico de von Trier, tan famoso como inexistente.

Tal es su pasión: que alguien la sostenga cuando caiga.

Selma: *Siempre habrá alguien que me sostenga cuando caiga. Siempre habrá alguien que me sostenga. Cuando me caiga.*

Y tal es, también, su saber: que nada la sostendrá –que será colgada del cuello hasta morir. La ecuación es inapelable: tan imaginaria es la posibilidad de que un padre la sostenga, como real es el vacío que la aguarda.

La palabra del padre, esa que Selma construye en su delirio y que dice "siempre estaré ahí para sostenerte", no es sino una fantasía –un destello en medio de la oscuridad. Y es que aquí, en el posmoderno universo de von Trier, no existe lugar para un tercero.

Es más, como apuntábamos al comienzo, una inquietante inversión se produce en el nombre de Selma: la madre que trasmite la enfermedad, pero también la hija que la padece. Inversión en virtud de la cual diríase que el propio von Trier viene a ocupar ese lugar vacío del padre –a identificarse con él, a perpetuar su retorno.

La cifra de la muerte

Y la misma latencia que se articula entre Selma y la primera hija del cineasta, se repite en torno a Oldrich Novy, el padre inexistente, y el hijo de Selma: Gene deberá identificarse con el apellido del padre –"Novy"– para que el médico sepa quién es y le opere la vista.

La solución, una vez más, está en el padre –o más bien, en la invención de su nombre.

Selma: *Por su cumpleaños, Gene recibirá una carta. (…) yo no estaré cuando la reciba. (…) Debe decir que se llama Novy, es muy importante. (…) Siento no habértelo contado, no me atrevía.*

Cathy: *Pero, ¿por qué tiene que llamarse Novy?*

Llegando al final, cuando Kathy descubre la verdad, se abre la posibilidad de pedir un aplazamiento, pero –ya lo sabemos–: no hay tiempo.

Selma: *¡Si no le operan el mes próximo será demasiado tarde! ¡Y ya no podrá ver!*

Gene tiene que ser operado exactamente cuando cumpla los 13 años. La cifra escribe, por lo tanto, el tiempo que se acaba, la muerte: la muerte de Selma, pero también, la del propio cineasta, ¿pues no descubrió von Trier a los 33 años que su padre no era su padre?[7]

El 3 –y en su misma cadencia, el 13 y el 33– nombra la imposibilidad del padre –o tercero–, que no es sino la imposibilidad misma del tiempo: Selma debe morir.

Y llegado el momento, ¿qué es lo único que dice importarle?

Selma: *De eso se trata, de que pueda ver a sus nietos. ¿No lo entiendes?*
Kathy: *Escucha.*
Selma: *Es lo único que me importa en mi vida. Y tú no lo entiendes, Kathy.*

Que Gene sea padre, y luego abuelo –para que pueda ver a sus nietos. ¿Vendría a deshacer por esta vía la muerte de Selma ese desgarro que gira en torno al vacío del padre?[8]

Sea como fuere, ella escucha a su corazón: y éste reclama su sacrificio.

7 Cabría pensar que entre los 13 años de Gene y los 33 de von Trier están los 10 años que distan entre el momento en el que el cineasta supo que Ulf Trier no era su padre y el rodaje de *Dancer in the dark*.

8 Apuntado el interrogante, es evidente que von Trier no apunta en absoluto en esta dirección –pensemos, sin ir más lejos, en sus últimos trabajos, *Anticristo* y *Melancolía*.

Kathy: *¡Pero necesita a su madre, viva, donde sea!*
Selma: *¡No, necesita los ojos! (…) Escucho a mi corazón.*

Sacrificio extremo: inversión del hijo de Dios

Sacrificio que es puesto en escena a través de la imagen central de la divinidad cristiana: la crucifixión. Anotemos, a este respecto, que cuando el cineasta descubrió que su padre no era Ulf Trier, y que por lo tanto él no pertenecía a una familia de ascendencia judía, se convirtió al catolicismo[9]: justo a los 33 años.

9 En una entrevista realizada a propósito de *Melancolía* el cineasta recuerda su conversión al catolicismo y su inmediata incapacidad de creer.

Selma: *He visto lo que fui. Sé lo que seré. Lo he visto todo, ya no hay nada más que ver.*

¿Es "Melancolía" una película nihilista?

Me encantaría creer en algo. Creer sería tan bello. Pero ya no puedo, me siento incapaz.

Le teníamos por un director religioso. ¿Ya no lo es?

Lo más cerca que me siento de la religión es viendo aquella secuencia de *Solaris* que utiliza una pieza de Bach. (…) creer, en el sentido religioso, ahora me resulta imposible. Lo he intentado con todas mis fuerzas. Me convertí al catolicismo, pero no hubo manera. Incluso si al morir me encontrara a las puertas del cielo, seguiría sin creérmelo. Sería el único ateo en el paraíso [risas].

Así que Selma se ofrece en sacrificio…

Selma: *… es el tiempo que se necesita para perdonarme. Lo siento mucho. Sólo he hecho lo que tenía que hacer.*

… y es recogida en varias ocasiones en posición de crucifixión.

Es más, ¿qué fue lo que llevó a Jesús a la cruz? Según dice el Evangelio de San Mateo:

> "Los príncipes de los sacerdotes y todo el sanedrín buscaban falsos testimonios contra Jesús para condenarle a muerte, pero no los hallaban (…) Al fin se presentaron dos, que dijeron: "Este ha dicho: Yo puedo destruir el templo de Dios y en tres días reedificarlo."
>
> Levantándose el pontífice, le dijo: "¿Nada respondes? ¿Qué dices a lo que éstos testifican contra ti?"
>
> Pero Jesús callaba, y el pontífice le dijo: "Te conjuro por Dios vivo a que me digas si eres tú el Mesías, el Hijo de Dios." Díjole Jesús: "Tú lo has dicho." (…)
>
> Entonces el pontífice rasgó sus vestiduras, diciendo: "Ha blasfemado. ¿Qué necesidad tenemos de más testigos? Acabáis de oír la blasfemia. ¿Qué os parece?"
>
> Ellos respondieron: "Reo es de muerte."[10]

Jesús muere por lo que se consideró una blasfemia en torno a su paternidad: fue condenado por impostor al declararse el Mesías, Hijo de Dios.

> "Crucifíquenle" –gritaba la muchedumbre entera.
>
> "Y sobre su cabeza pusieron escrita la causa: "Este es Jesús, el Rey de los judíos."[11]

Y Selma, ¿no es también ella condenada a pena capital por mentir haciendo creer que todo lo hacía por su padre?

10 *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970, p. 1082.

11 *Sagrada Biblia, op. cit.*, p. 1084.

Abogado: *Quizá eso nos explique por qué esta mujer (…) ha mentido y ha utilizado su nombre haciendo creer que gastaba su dinero en un padre pobre y no en su propia vanidad.*

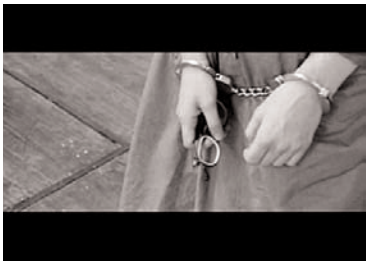
El sacrifico de Selma, reedita, invirtiéndolo, el sacrificio del hijo de Dios.

La danza de la muerte

Tras su *via crucis* de 107 pasos, ya con la soga rodeándola el cuello, Selma grita desconsoladamente el nombre de su hijo. Y Kathy, empujada por los desgarradores gemidos de su amiga, sube a la horca y le da las gafas de Gene.

Selma: *Gene. Gene. Gene.*
Kathy: *¡Está fuera! Me dio esto para ti.*
Selma: *¡Se ha operado!*
Kathy: *Verá a sus nietos. Está ahí fuera.*

La muerte de Selma alcanza, ahora sí, toda su densidad: esto es, su necesidad para el destinatario de la misma: su hijo –a pesar de que, probablemente, no pueda impedir que la ceguera se expanda a las generaciones venideras.



Las esposas y las gafas dibujan, con una hermosa rima visual, cierta lógica circular: de la culpa al asesinato de Bill y la autoinmolación de Selma, que comparecen como la única vía posible para salvar a Gene de la ceguera, aunque no, evidentemente, de la culpa, que de nuevo queda inexorablemente ligada al don recibido.

La muerte de la madre es el renacimiento del hijo: Gene puede empezar a ver en el preciso instante en el que su madre muere –como von Trier empezó a saber la verdad en el momento mismo en el que su madre agonizaba.

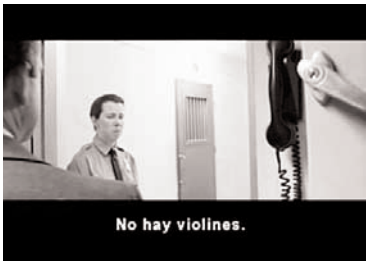
Llega entonces la calma, esa especie de paz inundante. Y Selma se despide[12].

Selma: *Querido Gene, claro que estás cerca de mí. Y ahora no hay nada que temer. Debí darme cuenta de que no estaba sola. Esta no es la última canción. No hay violines. El coro está callado. Nadie da un paso. Es la penúltima canción. Y eso es todo. Todo.*

Pero lo hace con una canción que insiste en que el film no alcance el final.

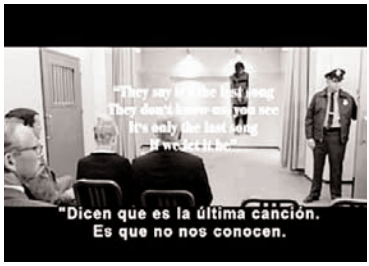
Selma: *Esta no es la última canción. No hay violines. El coro está callado. Nadie da un paso. Es la penúltima canción. Y eso es todo. Todo.*

12 Como ya antes se había despedido. Recordemos que cuando Gene se escapa del colegio, Selma le castiga haciéndole leer la letra del musical que ella está ensayando, un número de *The Sound of Music*. Y ¿de qué trata la canción? Precisamente, de una despedida. Así, escuchábamos a Gene leer "Hasta pronto, adiós, auf wiedersehen, adieu, adieu, adieu, a tuá, y a tuá, y a tuá" mientras Selma, entusiasmada, le enseñaba.



Las compuertas del suelo se abren. Selma, y las gafas de Gene, caen.

"Dicen que es la última canción. Es que no nos conocen. Sólo es la última canción. Si nosotros lo permitimos."



El relato no puede cerrarse, la repetición impone su diapasón: la culpa, la ceguera, la muerte, y otra vez la culpa. Una suerte de eterno retorno que sólo terminará con el cese total: el final de la cadena de filiación –¿y no es precisamente este el punto de llegada de von Trier? El final absoluto. *Melancolía* alcanzando a la Tierra, ¿acaso la última canción?

El acto criminal.
A propósito de la secuencia central de *Dancer in the Dark*

BASILIO CASANOVA
Universidad Complutense de Madrid

The criminal act. Concerning the central sequence of *Dancer in the Dark*.

Abstract
What is written in the middle of *Dancer in the Dark*? We find an act as criminal as blind, a parody of another act –the Act, in capital letters– that has not yet taken place. We are going to tackle, through the analysis of the central sequence of the film, the causes and effects of this textual fact.

Key words: Act. Postclassic. Scene. Subject.

Resumen
¿Qué hay escrito en la mitad de *Dancer in the Dark*? Un acto tan criminal como ciego, parodia a su vez de otro –el Acto, con mayúsculas– que no ha tenido lugar. Abordamos, a través del análisis de la secuencia central del film, las causas y los efectos de este hecho textual.

Palabras clave: Acto. Postclásico. Escena. Sujeto.

ISSN. 1137-4802. pp.219-231

Cine postclásico

Nuestra hipótesis de partida será que el film *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000), de Lars von Trier, se inscribe dentro del modo de representación que Jesús González Requena llama *postclásico*.

Una común latencia psicótica invade este cine:

> "la de una subjetividad que no encuentra ya sujeción –articulación, construcción– en relato simbólico alguno"[1].

De lo que se deduce que la *psicosis* estaría, pues, en el centro mismo de la escritura postclásica.

1 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): C*lásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Trama y Fondo, Castilla ediciones, Valladolid, p. 584.

Sin embargo, mientras que en el cine postclásico americano dominaría una posición *psicopática* –y basta pensar por ejemplo en filmes como *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1991), *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999) o *No es país para viejos* (*No Country for Old Men*, 2007)–, en el caso del cine postclásico europeo la posición dominante sería la *esquizoide*:

> "un yo enunciador de mirada desorientada que, sometido a la experiencia del desvanecimiento de la realidad, escribe la pérdida de la dimensión del acto, y, en esa misma medida, su experiencia de desintegración"[2].

Y bien: ¿es éste el caso de *Dancer in the Dark*? ¿Es también la suya, entonces, *una subjetividad* –la subjetividad que el film, su enunciación, trata de construir– q*ue no encuentra sujeción en relato simbólico alguno*?

2 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Trama y Fondo, Castilla ediciones, Valladolid, p. 584.

El centro

Para tratar de averiguarlo, vamos a centrarnos, permítasenos la redundancia, en la secuencia central del film. Es decir, aquella que ocupa justo el centro de su metraje, de su duración temporal. O utilizando la expresión empleada por Rudolf Arnheim en *El poder del centro*, la "que tiene su lugar en el medio"[3].

Ha sido González Requena quien ha propuesto trasladar la noción de centro aplicada por Arnheim al estudio de la composición en las artes visuales, al texto fílmico. Para ello bastaría con preguntarse "qué hay escrito en su mitad"[4].

¿Qué hay escrito, entonces, en la mitad de *Dancer in the Dark*?

3 ARNHEIM, R. (1989): *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Akal ediciones, Madrid (2001), p. 21.

4 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2005): "El secreto del fruto (Víctor Erice, Antonio López, Miguel Ángel)", en *Historia(s), motivos y formas del cine español*, plurabelle, Córdoba, p. 148.

Secuencia central

La secuencia central va desde el minuto 60 y 18 segundos del film, hasta el minuto 68 y 52 segundos. Se trata, pues, de una secuencia de más de 8 minutos de duración.

La precede una secuencia musical en la que la misma protagonista, encarnada por la cantante islandesa Björk, reconstruye de manera delirante lo sucedido –aunque sería más exacto decir, lo no sucedido– en la secuencia inmediatamente anterior.

Pues bien, en el centro mismo de *Dancer in the Dark* está la escena de un crimen. El crimen que, como escribe Amaya Ortiz de Zárate en *El legado oscuro de la culpa*, la protagonista "lleva a cabo de la forma más ciega"[5].

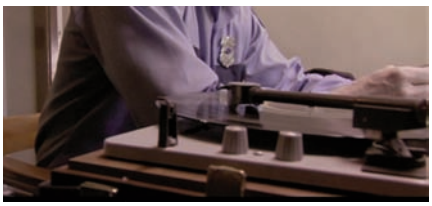
5 ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2000): "El legado oscuro de la culpa", en *Cine y Manierismo, Trama y Fondo* nº 10, Asociación cultural Trama y Fondo, Valladolid. pp. 90-92.

La víctima del crimen es Bill, el policía dueño de la caravana en la que viven Selma y su hijo Gene. Arruinado y absolutamente incapaz de contrariar el deseo de riqueza de su esposa Linda, Bill ha robado a Selma el dinero que ésta había conseguido ahorrar para sufragar la intervención quirúrgica con la que intentará salvar a su hijo de la ceguera. Una ceguera hereditaria, transmitida genéticamente. De ahí quizá el nombre mismo del niño, Gene, cuyas resonancias con la palabra inglesa "genetic" son evidentes.

La madre de Gene pretende romper así la cadena –y la condena– de transmisión de dicha enfermedad, tal y como señala Amaya Ortiz.

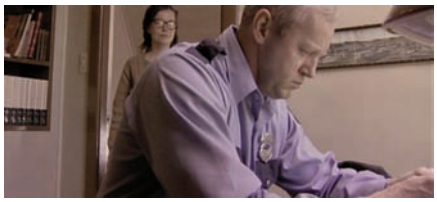
El giro del disco

La secuencia central de *Dancer in the Dark* da inicio con la imagen de Bill sentado en su despacho.

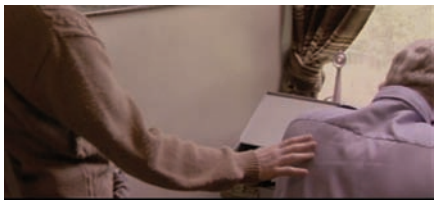


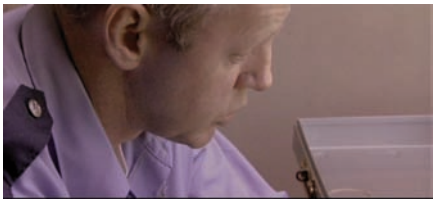
Un disco gira silencioso en el tocadiscos que hay sobre la mesa. Oímos únicamente el sonido del roce de la aguja sobre la superficie del vinilo.

Con esta misma imagen del disco girando se cerrará también la secuencia.



Y tras el saludo de Selma, a la que hemos visto entrar por la puerta que se abre al fondo, da comienzo el relato por parte de él de una falsa seducción –la de Bill por Selma–, tras el que late sin embargo una identificación total con el deseo de Linda, su esposa.





Bill: *Linda me vio ir a la caravana. Le dije que eras tú quien… Que tú estabas enamorada de mí.*
Selma: *Sí, me lo ha dicho.*
Bill: *¿Y qué le has dicho tú?*
Selma: *Nada.*
Bill: *¿No le has dicho que mentía?*
Selma: *"Punto en boca", ¿no?*

Si Bill le ha contado a su esposa esa falsa historia de una seducción, ha sido sin duda para no frustrar el deseo de Linda, que es también el suyo.

Ahorros y préstamos

Linda, aún estando físicamente ausente, estará sin embargo muy presente en el diálogo que mantienen Selma y Bill.

Selma: *Linda me ha dicho que has ido al banco.*
Bill: *Fui al banco a pedir más tiempo. Pero no lo conseguí y me he traído la caja. A Linda la llena de orgullo verme aquí con ella.*
Selma: *Pero has metido mi dinero, ¿verdad? Para que parezca tuyo.*

Alimentar el desaforado orgullo de su esposa, ese es el auténtico deseo que ha llevado a Bill a hacer pasar por suyo el dinero que ha conseguido ahorrar Selma.

Sólo ahora vemos las manos del policía, hasta este momento fuera de cuadro, acabando de meter en una bolsa en la que está escrito "Savings and Loans" –ahorros y préstamos–, el dinero.

Cantidad de dinero que Selma quiere entregar esa misma tarde al médico que va a operar a Gene, con la esperanza de que éste pueda escapar así al oscuro destino que, de otro modo, le aguarda: una ceguera total, absoluta.

Esta es la razón que Bill da para quedarse, al menos de momento –habla del plazo de un mes–, con el dinero:

Bill: *¡Gene no cumple los trece hasta Navidad!*

Y esto es lo que responde ella:

Selma: *Había 2.026 dólares y 10 centavos en la lata. Ahora no puedo contarlo, pero me fío de ti.*

Tres edades

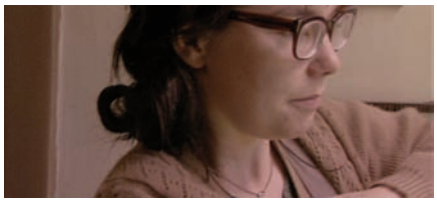
Treinta dólares que sumados a la cantidad que Selma ha cobrado hoy, hacen un total de 2.056 dólares y 10 centavos.

Y no podemos por menos de pensar que estas cantidades que siguen a la primera cifra a la que ha hecho alusión Bill, los trece años del hijo de Selma, algo tienen que ver también con los años –2.026 y 2.056–, es decir, con la edad de ese niño que está a punto de cumplir trece, pero que en el futuro podrá ser un joven de veintiséis y, más adelante, un adulto de cincuenta y seis años. Las tres edades, pues, del hombre[6].

6 El año de nacimiento de Lars von Trier es 1956.

Vemos ahora a Selma, prácticamente ciega –y valiéndose por ello del tacto–, tratando de meter en su bolso el dinero robado por Bill.

Diríase que la mujer estuviera introduciendo los billetes dentro de su propio cuerpo, en el interior de sí misma; primero a la altura de su pecho, en la bolsa de "Ahorros y préstamos"…

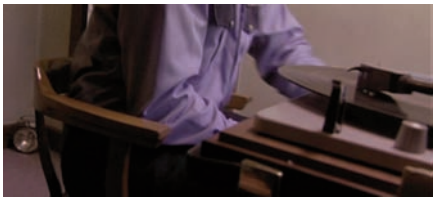


…y después más abajo, en el bolso, éste más grande, que trae consigo.

Creer o no creer

Bill deja hacer a la mujer.

Selma se va y entonces él, mostrado en un plano idéntico al que abriera la secuencia –con el disco girando en el tocadiscos–, mete su mano en un cajón de la mesa y saca una pistola, con la que apunta a la mujer.



Bill: *¡Te estoy apuntando!*

Y compartimos, en un plano semisubjetivo, su punto de vista.

Y es que resulta evidente desde el principio de la secuencia –pero también desde el principio mismo del film– que la lógica de su escritura es la lógica del cine postclásico.

Por ejemplo el uso masivo de la técnica de la cámara en mano cumple aquí, al igual que sucedía en *Rompiendo las olas*, otra de las obras de la trilogía *Corazón de oro*, una función de espectacularización del relato; a diferencia de la puesta en escena clásica, donde la cámara se situaba, siempre al servicio de la construcción de un relato simbólico, a la *distancia justa*, en lo que González Requena llama también *posición tercera*.

De hecho, el propio Lars von Trier podría hacer suyas las palabras que acaba de pronunciar Bill: *Te estoy apuntando*.

E incluso éstas:

Bill: *¡Siente esto, siéntelo! ¡Siéntelo!*

Especialmente llamativa resulta, por lo demás, esa necesidad de Bill de que Selma sienta que él tiene una pistola que ella, por estar casi ciega, no puede ver.

Bill: *¿Me crees?*
Selma: *Te creo.*

La necesidad, también, de ser creído.

Inversión

Cierta inversión va a tener lugar cuando la cuestión del dinero sea suscitada de nuevo.

Bill: *El dinero que tenía en la caja, y tú intentas robármelo.*

Y lo que hace ahora Bill es ponerle a Selma la pistola en la mano.

Bill: *¡Selma, Selma, Selma! ¿Qué haces? ¡No lo hagas!*

Para que ésta comparezca ante su esposa como la autora del robo.

Bill: *¡Linda, Linda, Linda!*
Bill (a Linda): *¡Quiere robarme el dinero!*

Es decir: como el sujeto mismo de la acción de robar.

Intercambiabilidad sin duda asociada a ese que es, a decir de Marx, el valor de cambio por antonomasia.

Si bien es cierto que no podemos hablar aquí de una total y absoluta reversibilidad, puesto que ese dinero no significa lo mismo para Bill que para Selma.

Esos 2.056 dólares y 10 centavos podrían ayudar a curar la ceguera de Gene; en el caso de Bill servirían únicamente para no defraudar el deseo de riqueza de su esposa.

Linda: *¿Le querías por el dinero?*

Es decir: *no le querías*. Ya que no hay lugar para el amor en esa lógica imaginaria que es la del todo o nada. Linda está proyectando aquí en Selma una total falta de amor a su esposo, al que de este modo está confesando querer sólo por su dinero.

Bill: *Dame el dinero. Dame el dinero. Dame el dinero y dejaré que te vayas*.
Selma: *No, ¿adónde voy a ir?*

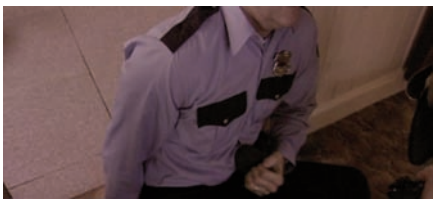
Pues no parece existir otro destino para la protagonista de *Dancer in the Dark* que un destino ciego. De ahí que sólo la posibilidad de que Gene, el hijo, pudiera, gracias a la operación que esa cantidad de dinero hace posible, romper la cadena de la ceguera, abriría la posibilidad de un lugar –ahora sí– a donde ir.

Bill insiste y entonces, dentro de ese forcejeo entre los dos en el que la pistola cambia varias veces de manos, se va a producir el primer disparo. Disparo que hará ella.

Y pese a la confusión con que la escena nos es mostrada, todo indica que la mujer hace blanco justo a la altura del sexo del hombre.

Bill: *¡Me has disparado!*

Selma es aquí de nuevo el sujeto de la acción. Ella es quien ha robado el dinero y quien ha disparado el arma.



Diríase que ahora la bolsa del dinero se ubicara exactamente a la altura del sexo de él.

Y si antes Bill le había pedido a Selma que le disparase, ahora le pide algo más:

Bill: ¡*Mátame*!

El acto de la mujer se convertiría, de llevarse a cabo, en el acto final para Bill. No exactamente en morir, sino en ser muerto.

Plano central

Y bien, ¿qué es lo que llama poderosamente la atención de éste que es el plano central de *Dancer in the Dark*? –estamos en el minuto 65 y 15 segundos del film.

Pues yo diría que la cara de pánico y a la vez de súplica de ese hombre al que vemos aferrarse a la bolsa que contiene el dinero, mientras que de la mujer vemos únicamente, a la derecha de la imagen, parte de su bolso abierto y la mano derecha también abierta y vacía. En ningún momento aparece aquí el arma que Selma, a petición de Bill, acaba de disparar.

Bill: *Sé buena amiga. Ten piedad, mátame, por favor.*

Estamos, en cualquier caso, ante la más patética –y a la vez paródica– de las escenas: la de un hombre, un policía, suplicando a una mujer que le mate con su propia arma; es decir, que haga lo que él no se atreve a hacer, invirtiendo así totalmente la situación inicial en la que la amenazada con un arma, y la por tanto susceptible de ser muerta, era ella, la mujer.

Bill quiere hacer pagar así a Selma, pero también a su hijo, el precio de su propia muerte.

La escena es contemplada por su esposa Linda.

Bill: *Si quieres el dinero, tendrás que matarme.*

Selma: *No me hagas esto.*

Selma trata de arrebatar a Bill su bolsa.

Bill: *¡Dispárame, dispárame!*

¿Y no parece que Bill estuviera apuntando –y mirando a la vez– al sexo de ella? ¿Que quisiera incluso colocar ahí, justo donde se localiza el sexo de la mujer, la pistola con la que ésta habrá de matarle, al mismo tiempo que es él el que hace el gesto de disparar?

Es decir: Bill le está pidiendo a Selma que haga lo que él no hace y que tenga eso –una pistola– que ella no tiene.

Bill: *No lo soltaré. ¡Dispárame, dispárame!, ¡Dispárame!*

Y Selma dispara; y lo hace además con la ayuda de él.

Bill: *¡Ponte de pie y aprieta el gatillo de una vez!*

Cuatro, cinco y hasta seis veces. La sexta, la última, porque las balas se han agotado.

Escena sexual y acto criminal

¿No es ésta una escena que quisiera ser sexual? Porque lo que en ella está latiendo, como tema de fondo, es la existencia misma de un tercero; la existencia del hijo en tanto que tercero.

Pero estamos ante una escena sexual imposible. Y es que éste es, como señala González Requena, uno de los rasgos mayores tanto del cine postclásico europeo como del americano.

El acto, sin duda criminal, que va a tener lugar, se constituye así en el único posible. Un acto ciego. Y un acto, además, paródico: "el crimen es una parodia del acto sexual"[7].

Bill sujeta ahora ese dinero al que se aferra con su mano izquierda, y en cuyo dedo anular resulta visible la alianza matrimonial. Loca, desesperadamente aferrado a esa bolsa convertida en metáfora precisa del deseo –de dinero, de riqueza– de su esposa.

7 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2012): "La verdad no es lo real. A propósito de la relación sexual que, se mire como se mire, existe", en *La ideología lacaniana, Trama y Fondo* nº 32, Asociación cultural Trama y Fondo, Valladolid, p. 139.

Un destino ciego e inexorable llevará a Selma a cometer un acto que no desea cometer. Ese es el altísimo precio que deberá pagar y que su hijo no tendrá más remedio que arrostrar. Después de todo, el asesinato de alguien que bien podría haber sido el padre de Gene.

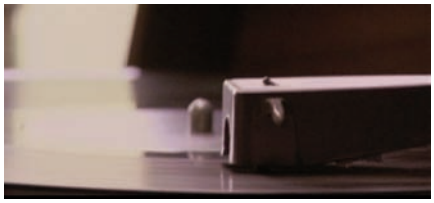
Selma parece dispuesta a golpear con una caja la cabeza de Bill.

Y él invitarla a ello.

La escena, prototípicamente postclásica, apura hasta el límite la visión del cuerpo destrozado.

Selma puede coger ahora, sin ya resistencia alguna por parte de Bill, el dinero con el que pagar la operación de su hijo.

La vemos ocupando el mismo lugar que ocupara el hombre al que acaba de dar muerte.



Y el disco que sigue girando sin cesar.

Cuando no hay tercero

Bill, el policía, un posible padre simbólico, ha hecho pues lo imposible por no dar –por no donar– a Gene esa cantidad de dinero que podría ayudarle a salir de ese círculo de ceguera en el que se halla genéticamente envuelto.

Un padre simbólico que, en tanto que Destinador, podría prometer al hijo un relato. Pero estamos aquí ante un hombre aterrorizado que pide a una mujer que le mate. Es decir: un hombre que carece él mismo de relato propio –que es como decir, también, de muerte propia.

El **eje de la donación**, uno de los ejes, junto con el de *la carencia*, vertebradores según González Requena de todo relato simbólico, no se da aquí.

A ello precisamente apuntaba el regalo, una bicicleta, que el propio Bill le había hecho a Gene y con la que éste no hace sino dar vueltas y más vueltas.

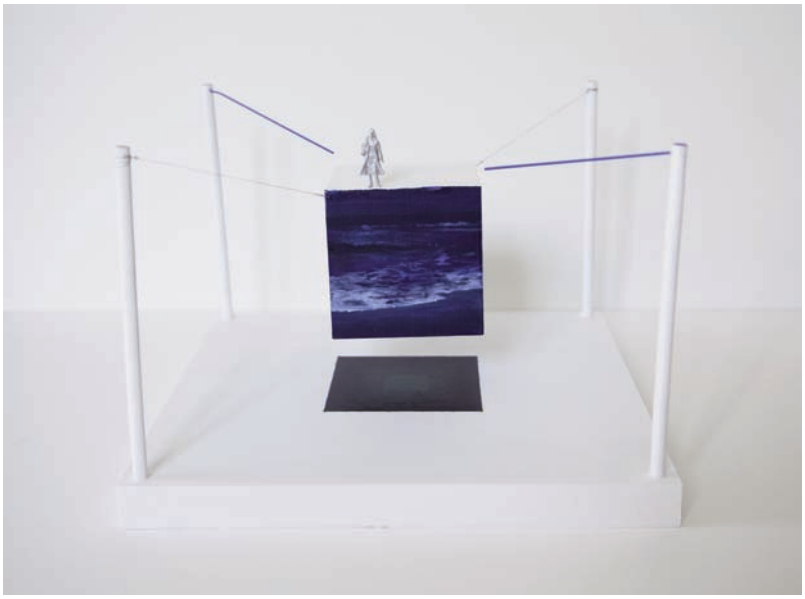
Gene: *Sólo has hecho lo que tenías que hacer.*

El hijo, ese tercero cuyo latido se deja oír en la secuencia central de *Dancer in the Dark*, pero que "*no encuentra… sujeción –articulación, construcción– en relato simbólico alguno*"[8].

8 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Trama y Fondo, Castilla ediciones, Valladolid, p. 584.

De esa dificultad daría cuenta, además del giro incesante tanto del disco como de la rueda de la bicicleta, la imagen de un sujeto prendido con –dos– pinzas.

La solución, simbólica, pasaría porque pudiera haber para ese ser entonces sí sujeto –del inconsciente, de esa escena no criminal, no paródica que debería constituir su núcleo mismo–, una tercera pinza.



Amadeo Olmos

La travesía

JORGE URRUTIA

Hiperión, Madrid, 1987

XX

Afirmas ante el espejo que eres piedra, losa que te hunde y ancla en mineral vencido, piedra tu corazón y tu cerebro, piedra la yema de los dedos, piedra la ya inútil caída del testículo, porque el dolor es piedra, piedra el recuerdo y esos nombres, si fue posarse un ave de despacioso vuelo tu llegada, como piedra que rueda será tu marcha sabes para sus ojos bellos, que tus piernas ligeras no responden al músculo aparente, sino a la esencia pétrea que el escultor mintiera.

Amadeo Olmos

Reseñas

El fantasma femenino

LORENZO J. TORRES HORTELANO
UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

El sistema estético de Luis Buñuel
Pedro Poyato
Servicio Editorial de la
Universidad del País Vasco, 2011

Puede decirse sin exagerar que Pedro Poyato es uno de los máximos investigadores del texto buñeliano, lo que no es fácil, teniendo en cuenta la abundante literatura científica al respecto. Razón de ello puede rastrearse en la cantidad de películas, series de TV, videoclips o spots que beben de su fuente en la actualidad. Además, el autor lleva escribiendo sobre el aragonés más de una década, esfuerzo que ya ha originado libros previos al respecto: *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel* (Valladolid: Caja España, 2ª ed., 2008), comunicaciones en congresos, o artículos en diversas revistas, como la nuestra (véase los números 2, 7 y 26).

Por ello, es muy pertinente un libro como el de Poyato que logra dar luz, a través del espeso universo buñueliano, a partir de la descripción de una serie de valores estéticos y la interrelación con otros textos artísticos que a buen seguro influyeron al aragonés, por ejemplo, la pintura de Magritte, cuya interconexión deviene alguno de los capítulos más deslumbrantes del libro, los iniciales. Es el caso del análisis de *Un perro andaluz*. Es precisamente a partir de éste film que analiza *La edad de oro*, desde la genealogía del guión, pasando por el diálogo con las pinturas de Magritte; pero también destacando la presencia de lo anticatólico y los efectos anti naturalistas provenientes del uso del sonido; y siempre con el telón de fondo del surrealismo.

A partir del capítulo III, Poyato se distancia de lo que sería un análisis *clásico* cinematográfico de la obra de un autor, para proponernos un capítulo en el que nos va a hablar de uno de los temas más importantes en la obra de Buñuel, pieza clave para valorar su cinematografía: su vinculación con el feísmo –tan en boga, por cierto, en nuestra contemporaneidad y clave, quizá, para entender por qué Buñuel sigue influenciado a todo tipo de directores –aunque muchos de éstos se queden en un nivel epidérmico, sin reflexionar sobre el aspecto revolucionario del surrealismo. Como el propio Poyato señala, este estilema del feísmo cruzará todo el texto buñuelesco, desde *Un perro andaluz* (1929) hasta *Tristana* (1970).

Una de las claras influencias que señala Poyato para analizar este estilema es Baudelaire. Lo argumenta a partir de los textos teóricos de Theodor W. Adorno, y su *Teoría estética*; de Remo Bodei a partir de su categorización de lo feo en siete épocas, o de la teorización de lo carnavalesco propuesta por Batjin. Poyato señala cómo Buñuel da un paso más en este sentido del feísmo cuando rueda *Las Hurdes, tierra sin pan*.

En esa línea de análisis de un tema concreto a lo largo de su cinematografía, el autor pasa ahora a otro tema que puede estar en el mismo campo semántico, aunque no necesariamente, me refiero al capítulo IV, dedicado a la agresividad, esta vez enfocando su análisis la película *Los olvidados*. Un film impregnado de imágenes de agresividad las cuales, junto a las surreales, impregnan toda la cinematografía de Buñuel.

Me parece muy interesante la alusión que Poyato introduce al final de este capítulo cuando subraya la importancia del mundo originario en *Los olvidados*,

> "de ese infernal paraíso terrenal habitado por una pulsión que en su devenir arrastra con todo, incluido al enunciador del discurso, quien, manifestándose en la superficie del mismo, se ve implicado, no tanto en estructuras vinculadas al ámbito de la mirada, sino también, y sobre todo, en relaciones de agresión, como hemos constatado, con el personaje y con el enunciatario." (p. 109)

En el capítulo V Poyato analiza el film *Ensayo de un crimen/La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, incluyendo otro nivel de análisis que me parece muy interesante y que responde a una inquietud meta analítica. Desde mi punto de vista, creo que esta inquietud teórica debería ser parte imprescindible de todo buen análisis audiovisual actual. En este caso, esta inquietud surge de muchos años de labor analítica a partir de la Teoría del Texto que elaboramos en *Trama y Fondo*, y de las aportaciones propias del autor. En concreto, en el citado capítulo, estas inquietudes surgen de fijarse en el transvase entre literatura y cine que supone el film y de la posición de éste en la obra general de Buñuel.

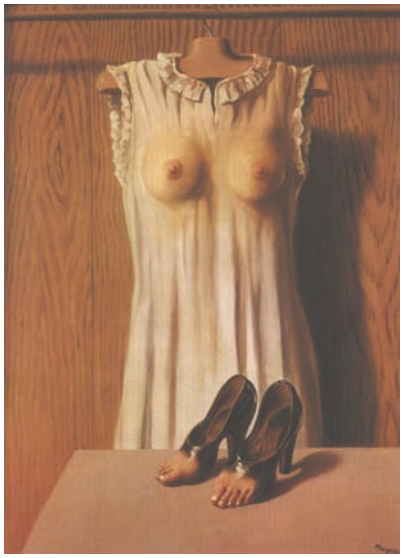
Además, esta reflexión le sirve a Poyato para subrayar la importancia de una película en la obra de Buñuel que, por otra parte, no suele nombrarse, favoreciéndose otras como *El perro andaluz* o *El discreto encanto de la burguesía*. Con esta última comparte uno de los temas que para Poyato es de los más importantes: el de la repetición. Comparto esta teoría, es más, creo que una parte del cine contemporáneo más influyente, ese que puede verse en festivales como Cannes o Venecia, en los que ganan premios Michael Haneke o Takeshi Kitano, o incluso de directores más cercanos a los códigos genéricos, pongamos por caso, al Guillermo del Toro de *El espinazo del diablo* (2001), beben sin duda de la repetición buñueliana, aun no siendo, quizá, conscientes de ello. El autor nombra, por ejemplo, la repetición de un plano medio de piernas femeninas embutidas en medias y liguero; o la famosa navaja, un vaso de leche, una cajita de música, la sangre, el cuerpo femenino desmembrado, un saco de arpillera; por no hablar de la repetición de determinados actores y personajes que impregnan con su presencia el tono de cada secuencia. En este sentido, Poyato recoge la teorización de Deleuze de la imagen-tiempo, pues, antes que nada, de lo que se trata en la repetición es del tiempo.

Precisamente, en el capítulo VI, el autor analiza la que quizá es la película en la que la repetición aparece de forma más evidente en la obra buñueliana: *El ángel exterminador*. Igualmente es en esta película dónde mejor se percibe hacia dónde lleva la repetición en el universo Buñuel: la suspensión del sentido –y no como muy bien señala Poyato, citando a Barthes, hacia el sinsentido. El autor nos recuerda, siguiendo a Santos Zunzunegui, que el título del film no estaba del

todo motivado, aunque su origen funcional estaba en una obra no realizada de José Bergamín. Pero desde mi punto de vista, y aunque no lo señala Poyato así, quizá Buñuel quiso señalar este hecho de la suspensión del sentido también en el título. Pensemos, por ejemplo, en la *suspensión* del ángel en el aire, o en la propia *suspensión* de la orden de Dios, ese "Basta, retira ya tu mano" que él mismo cita.

Sea como fuere, a continuación Poyato aporta un detallado análisis de cada una de las repeticiones que se da en la película. Esta ardua tarea creo que es fundamental para no confundirlo con otro tipo de repeticiones que no pertenecen al texto Buñuel. Así, Poyato va calificando las de Buñuel como surrealistas, *incomposibles* (siguiendo a Deleuze y a Robbe-Grillet), de expectativas denegadas y de inserción del futuro en el presente. En resumen, repeticiones de estatus muy variado que pretenden desfamiliarizar la mirada del espectador tanto en su construcción más clásica como en su habituación al surrealismo y, sobre todo, señalando hacia cómo se *defraudan* las expectativas fílmicas del espectador en cuanto aparece una repetición –pues es sabido ésta es una de las técnicas narrativas y retóricas más útiles para contar historias.

Me parece muy interesante también la diferenciación que Poyato ofrece entre *buena* y *mala* repetición siguiendo a Raymond Roussel (artista y novelista muy querido por los surrealistas): la mala (o inexacta) sería la que impide salir de la casa a los alto burgueses; la buena (o exacta) la que les permite hacerlo. En este sentido, quizá hubiese sido interesante que el autor hubiese atendido a las teorías psicoanalíticas tanto de Freud como de Lacan, los cuales, y aunque a veces no lo explicitan, hablan también de una buena y una mala repetición, desde el juego del *fort-dá*, pasando por lo que supone de soporte del deseo y la sexualidad y, sobre todo, en todo lo que tiene que ver con el rito y el registro de lo simbólico. Sea como fuere, la argumentación de Poyato en este sentido es muy pertinente.



Quizá también hubiese enriquecido la argumentación de Poyato las teorizaciones de Georges Bataille, Julia Kristeva o Jesús González Requena, los cuales, cada uno en su ámbito, han analizado el ámbito de lo real y lo siniestro ampliamente. Esto hubiese ayudado a dar todavía más luz sobre deslizamiento de Buñuel hacia lo abyecto a través de lo escatológico cuando introduce el feísmo. Como bien señala Poyato, por ejemplo, a través de las defecaciones que, no lo olvidemos, no dejan de ser una *repetición* de nuestras necesidades biológicas –teóricamente abyectas y biológicamente *buenas*. Pero de nuevo, la argumentación de Poyato es coherente y lo importante es el hecho de haber localizado esa constante buñueliana citando a otros creadores que podrían haber influenciado a Buñuel en este sentido y que me parecen muy pertinentes, como el citado Baudelaire. En este caso, además, a parte de este feísmo, el poeta parisino aporta algo que impregna asimismo la vida de estos alto burgueses nostálgicos de libertad: el *spleen*.

La repetición en este film la elabora también Buñuel a partir de su propia obra, auto citándose, como bien señala Poyato, por ejemplo, en la conocida secuencia de los tocamientos (de senos y de nalgas) de *El perro andaluz* y otras de *La Edad de Oro*. La conclusión a la que llega Poyato en su recorrido por el feísmo es asimismo muy interesante: al *mundo originario,* en una especie de viaje a la semilla, en la que, por cierto, ya no sería posible la repetición, pues ahí se acaba el proyecto…, o sí, en la metaficción propuesta por Buñuel, si atendemos al hecho de que los burgueses vuelven a quedar encerrados al final, tras su breve liberación, en una iglesia.

Para cerrar este capítulo VI, Poyato analiza la querencia de Buñuel por la fragmentación en relación al deseo –lo

que me recuerda, de nuevo, la influencia todavía perdurable de su cine si pensamos, por ejemplo, en el discurso televisivo. Esta vía le lleva a un nuevo capítulo, el VII, dedicado a otra de la obras mayores del autor, *Tristana*, una de cuyas imágenes pertenece ya al imaginario de la

historia del cine, como la erotizada pierna cortada de la protagonista. Muy pertinentemente Poyato se pregunta sobre la fascinación que produce esa imagen –a la que propone como ejemplo de la *imagen-pulsión* deleuziana– y lo relaciona con ese otro estilema de la fragmentación señalado. Ambos elementos (imágenes-pulsión y fragmentación) según Poyato, actúan como suturadores entre el mundo de la realidad y el sueño en la película, a través, precisamente, de otra imagen amputada: la del padre. De esta manera, la ecuación poética del texto buñueliano pasa, según Poyato, por la amputación de lo simbólico masculino (la figura paterna) enfrentada a esa otra amputación, al de lo imaginario femenino (la mujer como objeto de deseo).

La caída de esa máscara imaginaria de la mujer da paso en *Tristana* y en el propio cine de Buñuel, a una mujer pulsional, cercana, como señala Poyato, al arquetipo de Carmen (con origen en Salomé, Lulú o Pandora), y que en Buñuel lleva directamente a *Ese oscuro objeto del deseo*. Tras un recorrido histórico por el personaje mítico y literario de Carmen, Poyato nos lleva a otro con el que guarda una estrecha relación y que es, según la autor, en el que realmente se basa *Ese oscuro objeto del deseo: La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs. Tras una magnífica explicación del origen del título, donde lo oscuro cobra una especial importancia, Poyato analiza la famosa secuencia del tren en el túnel en el que el relato es cortocircuitado, presentando lo que podría ser el emblema del cine de Buñuel. Un cortocircuito del que el mismo director, creo, era consciente de que conllevaba todos los males, tal como se encarga de analizar Poyato al traer a colación el mito de Pandora.

Quizá hubiese sido interesante cerrar este magnífico relato de las claves estéticas del cine de Buñuel con unas conclu-

siones que pusiesen en común los estilemas más importantes señalados por el autor: el surrealismo y sus diferentes vertientes artísticas, la repetición, el feísmo y, sobre todo, esa especie de fantasma femenino amenazante y deseable al mismo tiempo que, por cierto, arranca en el siglo XX y perdura hasta nuestros días. Pese a ello, esta aportación al análisis del cine buñuelesco se nos antoja imprescindible para adentrarse en el fascinante universo buñueliano.

Fantasías para hombres que no saben afeitarse

Iván Pintor Iranzo
Trama y Fondo

Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel.
Jesús González Requena.
Granada: Centro José Guerrero, 2011.

Jesús González Requena construye un ensayo visual sobre los fantasmas comunes de Hitchcock y Buñuel que no sólo inaugura una forma de trabajar las imágenes sino que se devora con la misma intensidad que una novela.

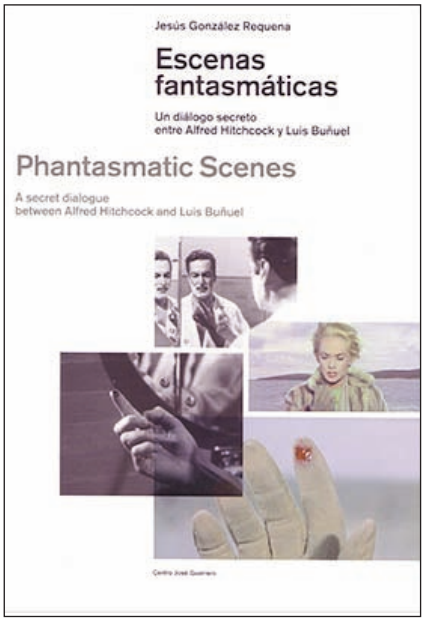
Con el primer corte entre dos planos, con el montaje, el cine descubrió que podía recrear sobre la pantalla la mecánica del deseo. Una primera imagen, aislada, puede mostrar el afán de una búsqueda, puede poner nombre a una intención, pero para trazar el camino del deseo, su fantasma, necesita una segunda imagen, que le quite o le añada algo, que al desplegarse interponga un obstáculo y procure ojos y voz a una ausencia. Desear es siempre llegar a desear, moldear el objeto del deseo. Desde las primeras imágenes que abren *Escenas fantasmáticas*, el fervor de dos mujeres que suspiran por sus hombres en la inquietud de la alcoba instruye una travesía por los fantasmas del deseo en la obra de Hitchcock y Buñuel a través del montaje, de la búsqueda insistente de la segunda imagen.

Siguiendo las miradas de las dos mujeres que, en *Rebeca*, de Hitchcock y *La edad de oro*, de Buñuel, se debaten por dar forma a su anhelo, Jesús González Requena adopta, como Godard o como Aby Warburg, el padre de la iconología, las imágenes como textos para captar su vida en movimiento. Gestos y composiciones, objetos que se resisten a abandonar la pantalla, ojos mutilados y presencias maternales, tumbas y campanarios –como los de *Él*, *Vértigo* y *Tristana*– en los que desembocan las crecidas y estiajes del deseo sustentan un ensayo visual cuya sagacidad no cierra el discurso sobre las supervivencias comunes de Hitchcock y Buñuel, sino que a su vez se convierte en una onda expansiva con la que podrían visitarse imágenes de otros cineastas y artistas como Fritz Lang, Hergé, David Lynch o incluso Dante y Petrarca.

En torno a la fascinación por la ninfa, por la imagen femenina entresoñada, *Escenas fantasmáticas* privilegia la vida silenciosa de las imágenes frente al estruendo de las categorías y crea un modelo de equilibrio entre la circulación de las formas visuales y la detención del análisis cuyo origen no sólo reside en los extraordinarios montajes realizados por González Requena para la exposición homónima realizada en el centro José Guerrero de la Diputación de Granada sino, sobre todo, en una experiencia anterior, de importancia capital para el autor: la clase magistral universitaria concebida como laboratorio de formas y espacio de transmisión. La puesta en escena, la puesta en sala del museo, la programación y el intercambio de la filmoteca tienen y necesitan tener una raíz común en la clase y en la necesidad del montaje, del diálogo entre fragmentos

atento al latir de las secuencias, a su mutua auscultación.

Sólo desde la empatía es posible llegar a las imágenes, sugiere González Requena, para quien el sentido del humor es también una herramienta de conocimiento: "Brillan las navajas, los hombres avanzan como poseídos hacia las mujeres que yacen en sus camas. En suma: la fantasía criminal cuaja. Pero se trata de una fantasía tan acariciada como irrealizable para ellos", apunta a propósito de *Recuerda*, de Hitchcock, y de *Él* y *Ensayo de un crimen*, de Buñuel, cuyo protagonista se ha cortado al intentar afeitarse en una secuencia anterior. El epígrafe "Historias de fantasmas para adultos", con el que el teórico del arte Aby Warburg bautizó su atlas visual *Mnemosyne*, se transforma en manos de González Requena en una denominación aún más sugerente para *Escenas fantasmáticas*. "Son, en todos los casos, fantasías de hombres que tienen serias dificultades para afeitarse. Pues la presencia de la caja de música o de la cama de la madre –esas dos expresiones de la omnipotencia de su reinado- hacen que sólo les sea dada la fantasía del crimen como parodia de un acto –el acto– que ni siquiera son capaces de fantasear", o lo que es lo mismo, de construirlo como una segunda imagen en la que brote el deseo.



Este texto fue publicado en el Cultural de La Vanguardia con fecha 21-03-2012.

De independencias y revoluciones

VÍCTOR LOPE SALVADOR
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

De independencias y revoluciones. Avatares de la modernidad en América Latina.
Gastón Lillo y José Leandro Urbina (editores).
Selección de trabajos presentados en el Coloquio Internacional "De independencias y Revoluciones. Avatares de la modernidad en América Latina" celebrado en Canadá y organizado por la Universidad de Otawa y la Universidad Alberto Hurtado, en septiembre de 2008.

LOM ediciones/Universidad de Ottawa/ Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile, 2010.
web: www.lom.cl

Entre el 24 y el 27 de septiembre de 2008 tuvo lugar en la Universidad de Ottawa, Canadá, un Coloquio Internacional denominado "De independencias y Revoluciones. Avatares de la modernidad en América Latina". El

tema del coloquio mantiene una muy estrecha relación con un proyecto de investigación que había sido apoyado por el *Conseuil de recherches en sciences humaines du Canada* y que se llamaba *Les essais de la modernité en Amerique Latine. Les discours de l´Independance et des annés 60*. Una selección de los trabajos presentados en el coloquio ha sido editada por los profesores Gastón Lillo y José Alejandro Urbina, quienes también habían dirigido el mencionado proyecto de investigación. El resultado es un interesante libro de 344 páginas en el que se recogen los diecisiete artículos siguientes:

-*Las formas discursivas de la Independencia (siglo XIX) y la Revolución (sigloXX)* por Gastón Lillo de la Université d´Otawa.

-*Modernidad espuria, infancia perpetua y proyectos de emancipación en América Latina* por Martín Hopenhayn de la CEPAL, Comisión económica para América Latina y el Caribe.

-*De la Independencia a los 1960 en América Latina: los avatares de las conciencias de las identidades nacionales y culturales* por Edmond Cros de la Université Paul Valéry (Montpelier III) Instituto Internacional de Sociocrítica.

-*"Por la soberanía nacional y popular": el siglo XIX en las visiones del MIR y los Montoneros* por Alvaro Kaempfer del Gettysburg College.

-*Alegorías de San Martín y Martí entre generaciones del Che y los derrumbes liberales* por Eduardo Rosenzvaig.

-*El supremo "avec" Sade: la dialéctica de la Ilustración en "Yo el supremo" de Augusto Roa Bastos* por Olivier Reid.

-*Los discursos de la independencia y su ambigua modernidad* por Fernando Unzeta de The Ohio State University.

-*Entre el despotismo y la anarquía: la situación de los ilustrados peruanos frente al proceso emancipador* por Gonzalo Portocarrero Maisch de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

-*El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura (Venezuela siglo XIX)* por Beatriz González-Stephan de la Rice University.

-*La prensa independentista venezolana (1808- 1822) desde la traducción* por Georges L. Bastin, Aura Navarro y María Gabriela Iturriza de la Université de Montréal.

-*De semillas, ciencia y política: las relaciones ambivalentes de Alexander von Humboldt y José Celestino Mutis con el movimiento de independencia en la Nueva Granada* por Andrés Arteaga-Uribe y Joerg Esleben de la University of Otawa.

-*Las revoluciones en México: entre la modernidad y la frustración* por Ignacio Sosa Álvarez de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

-*De protagonistas a espectadores: hombres de letras e intelectuales en México desde la independencia hasta 1968* por Friedhelm Schmidt-Welle de la Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt. El Colegio de México. Universidad Nacional Autónoma de México.

-*Proyectos de nación en disputa: la conmemoración del sesquicentenario de la Independencia en Colombia* por Alexander Betancourt Mendieta de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, CCS y H, México.

-*Aporías de la identidad: la tentación tribal* por Jesús González Requena de la Universidad Complutense de Madrid.

-*Reflexiones poscoloniales desde Bolívar a Chávez en el testimonio posmoderno de un guerrillero venezolano* por Víctor R. Rivas Gingerich de la University of Toronto

-*Bolívar y el país latinoamericano del futuro* por Grínor Rojo de la Universidad de Chile.

Siglos XIX y XX

Como señala Gastón Lillo en la introducción, hay dos grandes cuestiones a abordar, "dos momentos cruciales en la historia de América Latina dentro del marco de una reflexión amplia sobre la instalación y desarrollo de la modernidad en el continente. Estos son: el periodo de la Independencia (principios del siglo XIX), considerado como el momento fundador de un proyecto liberal de modernidad, y el periodo de las reivindicaciones socialistas de los años 60 (en el siglo XX), periodo de crisis profunda del primer proyecto" (p. 7). "En estos dos casos, se puede observar buena parte de las aún no resueltas aporías, paradojas, impasses que conllevan los distintos "ensayos" de modernidad en América latina; modernidad calificada sucesivamente, por quienes se han ocupado de ella, como: "inacabada", "inestable", "anómala", "híbrida", "infructuosa" o "espuria" modernidad" (p. 8), continúa Lillo.

Ambos periodos disponen de una amplia producción textual y son precisamente textos los objetos primordiales que se someten al análisis por parte de los especialistas a quienes se invitó. Se trataba, en palabras del profesor Lillo, de "abordar las dimensiones ficcionales, y en parte utópicas, de estos textos, discursos y producciones culturales que contribuyeron a producir un conjunto de proyecciones imaginarias cuya validación resultó problemática en la práctica social; y a examinar las formas que ellos utilizan para representar la crisis social." (p. 9)

Martín Hopenhayn declara en su artículo (*Modernidad espuria, infancia perpetua y proyectos de emancipación en América Latina*) que "Desde las gestas de independencia hasta comienzos del siglo XXI no hay un solo caso nacional de crecimiento continuo ni de incorporación al mundo desarrollado. Crisis cíclicas internas, o bien debilidades internas frente a crisis externas, auge y desplome en los términos de intercambio de productos claves en economías extractivas, agrícolas o ganaderas, desbandes políticos o catástrofes naturales: una y otra vez, el desarrollo se nos escapa." (p. 20) Y a la vez reconoce que, frente a esa triste trayectoria, "tenemos bastante modernidad y bastante modernización. Baste medirlo en indicadores como la primacía urbana en la composición demográfica, cobertura educativa, población letrada, reducción de la mortalidad infantil y expansión de la expectativa de vida, porcentaje de la sociedad con acceso a medios de comunicación a distancia, diversificación del consumo, tráfico citadino, apertura comercial y otras yerbas." (p. 20)

El desgarro y la diosa

A nadie se le oculta que la propuesta de trabajo de este coloquio tiene toda clase de aristas sociológicas, ideológicas, políticas, históricas, respecto de asuntos que –a pesar del tiempo transcurrido en algún caso– están muy vivos y forman parte del debate público, no sólo en el continente americano sino también en el europeo. Y es que, tal vez, los asuntos de fondo que afloran en los textos, en lo tocante a los avatares de la modernidad, no sean tan diferentes a uno y a otro lado del Atlántico. La experiencia del desgarro en el individuo moderno y el retorno

de la divinidad materna serían dos de esos asuntos nucleares.

Del desgarro habla Gonzalo Portocarrero, quien hace un minucioso análisis en su artículo (*Entre el despotismo y la anarquía: la situación de los ilustrados peruanos frente al proceso emancipador*) de algunos textos del ilustrado Manuel Lorenzo de Vidaurre y concluye: "Entonces no podemos terminar sin asombrarnos por lo sintomático de la trayectoria de Vidaurre. Él vivió en una época donde la normatividad que regula la vida social había entrado en una crisis definitiva. En efecto, cuestionadas las imágenes vigentes del Rey y de Dios, rechazado el despotismo que urge el sentido de obediencia, entonces en ese mundo que quedaba vaciado de autoridad, no había freno para el anhelo, ningún principio en nombre de qué rechazar el empuje de la pulsión y el goce. De este atolladero, que es también típico de nuestra época, nacen sus continuos intentos por elaborar una nueva figuración de la autoridad; la posibilidad de un orden que siendo más racional y permisivo con los deseos de sus sujetos, fuera también, y sobre todo, un freno y un cauce para guiar la vitalidad de esas nuevas existencias, ahora liberadas del yugo colonial y, por tanto, más libres pero menos orientadas." (p. 153)

Del retorno de la diosa habla Jesús González Requena, quien termina su artículo (*Aporías de la identidad: la tentación tribal*), en el que analiza textos de Bolívar, Guevara y Chávez, de la siguiente manera: "Patria, socialismo o muerte". O la patria se realiza –y esa realización debe cobrar la forma del socialismo que está en todo momento a ella supeditado– o muerte.

¿Pero esa muerte anunciada y convocada es muerte de quién? ¿De los hijos de la patria en su sacrificio bolivariano? ¿O de sus enemigos? ¿Es este un llamado al autosacrificio o al sacrificio del otro, del enemigo? ¿Quizá al de ambos?

En cualquier caso, es esa divinidad materna, la Madre Patria, la que lo requiere.

¿No les parece que a la vista de su retorno masivo de la mano de los movimientos nacionalistas convendría recordar que el nacimiento del ser reflexivo que reclama el derecho a pensar libre y razonablemente desde su singularidad –aquel acontecimiento histórico que, ya saben ustedes, encontró su más digna expresión en el pensamiento y sobre todo en la muerte de Sócrates– solo pudo nacer en el contexto del destronamiento de esa diosa madre tribal? (p. 311)

Amadeo Olmos

Últimos números publicados

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al
Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o a través del Boletín de Suscripción.

23 **Estructuras simbólicas:** E. Cros: *El Buscón como sociodrama segoviano*. L. Martín Arias: *El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo.* B. Casanova: *México en Eisenstein. Figuras de la muerte*. L. Torres: *Europa, la ballena y lo demoníaco.* G. Kozameh: *Dibujar la sombra del objeto.* J. Bermejo: *Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico.* M. Canga*: Buñuel y la historia de San Simón.* R. Hernández Garrido*: La escritura de Bronwyn.* V. Brasil: *De la obra de arte al anuncio publicitario: la disolución de lo simbólico en puro placer imaginario.* T. González: The Adjuster*: el desplazamiento del padre.* J.L. Castrillón: El Bosque*, de M. Night Shyamalan: sobre la ingeniería social y las comunidades puras.* F. Cordero: *Por qué no soy feliz, padre. Una investigación sobre la figura del maldito.* J. Moya: *La novela mucho mejor que la película.* J. Gordo: *La muerte invisible.* J.L. López Calle: *El Buscón como sociodrama de E. Cros.*

24 **Tramas de la verdad:** J. González Requena: *Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham*. A. Berenstein: Rashomon. B. Siles Ojeda: Mystic River. *Del delirio a la verdad.* L. Moreno: *Observaciones sobre dos películas de amor de Hollywood realizadas en 1946.* V. Lope: *Sinsentido y horror en el lugar de la verdad. A propósito de Egoyan.* A. Ortiz de Zárate: *Enunciación: el punto ciego del relato.* Spider *(David Cronenberg, 2002).* L. Blanco*: Lo que no conviene decir no se debe decir.* B. Casanova*: Violencia y verdad en el cine de piratas.* J.L. López Calle: *Star Wars: la transmisión de roles en el relato y la verdad de la Tarea.* T. González: *Certeza y delirio en* Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman.* B. Brémard: *Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva.* B. Casanova: *Noventa años después:* El País de Octubre. J.L. Castro de Paz: *El paisaje de la Figura procede: el renacer de l melodrama en* La ciudad de Sylvia *(José Luis Guerín, 2007).*

25 **Experiencia y relato:** L. Martín Arias: *El hecho fotográfico: imágenes del Holocausto.* J. L. Castro de Paz: *El infante huérfano. Escrituras que apuntan al mito en el cine español tras la Guerra Civil*. S. Torres: *Asesino sí, pero noble. Verdad y sentido en* El viaje de Felicia. J. Belinsky: *Un ingenio sin nombre. A propósito del* Proyecto *de 1895.* F. Baena: *Lo que la transparencia esconde*. V. Brasil: *Un sentido y varias sendas... en* Los puentes de Madison. L. Torres: *La verdad como lugar vacío de la transgresión*. E. Parrondo: *El eterno retorno y el sueño. Fragmento post-transferencial en tres tiempos...* V. García Escrivá: *Narración, verdad y horror en el cine posclásico:* vimos allí un enorme montón de bracitos. J. Moya Santoyo: *La verdad objetiva y subjetiva*. M. Á. Lomillos: *La última palabra de Bergman:* Sarabande. A. Rodríguez Serrano: *Itinerario/Herida.* B. Siles Ojeda: *Analizar* Todo sobre mi madre. A. Ortiz de Zárate: *Reconstrucción de la mirada*

26 **Lévy-Strauss:** J. González Requena: *La eficacia simbólica.* S. Zunzunegui: *Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévy-Strauss*. R. Gubern: *De la identidad.* J. M. Marinas: *La ampliación de un mito: el Edipo político*. A. Ortiz de Zárate: *Freud (1914-1919-1923)/Jakobson (1956)/Lévy-Strauss (1958).* J. L. Gómez Acosta: *Berlín: arquitectura en movimiento*. M. Canga: *Octavio Paz y Lévy-Strauss*. J. M. Burgos: *La evidencia del filme*. P. Poyato: *Una nueva luz sobre Buñuel.*

27 **La fiesta:** L. Martín Arias: *El Toro de la Vega: fiesta e ideología.* M. Canga: *La* Bacanal *de Tiziano*. L. Blanco: *El humor en el cine.* L. Moreno: *La verdadera fiesta está donde la pasión encuentra lugar. Notas sobre* Trapecio. A. Rodríguez: *La fiesta de los antropófagos: sobre* La hora del lobo *(Bergman, 1968).* P. Bertetto: *L'immagine simulacro*. E. Parrondo: *Lo personal es político*. T. González: *El baile del Olimpo (*Jezabel*, W. Wyler, 1938).* J. C. Goyes: *Los carros alegóricos del Carnaval de Negros y Blancos*. L. Moreno: *Lucio Blanco, la intuición de la razón.* J. L. Castrillón: *En los orígenes del cine.* B. Pérez: *El Anticristo o la doblez de la naturaleza.* L. Torres: *Forclusión del relato.* J. M. Burgos: *Ser cráneo.* B. Brémard: *Les nouvelles figures mythiques de cinema espagnol (1975-1995). A corps perdu.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

28

Pier Paolo Pasolini: M.A. Bazzocchi: *Manierismo o el vuelo de Pasolini de la poesía al cine.* H. Vezetti: *Cristianización de la carne y sexualidad moderna*. J. González Requena: *Amor y Horror.* Zumalde, Arozena, Zunzunegui: *Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie*. L. Blanco: *Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini.* B. Casanova: *El arte de la visión. Pasolini y la pintura italiana*. J. García Crego: Accatone. *La muerte en la calle. El principio es el fin*. A. Rodríguez Serrano: *Medea.* P. Pérez: *Un guerrillero para evocar la paz: la paradójica imagen del "Che" Guevara.* J. Eliecer: *Exiliados del arca.* C. Marqués: *El origen del sentido.* J. García Crego: *Leyendo a Hitchcock.* J.L. López: *Tendiendo puentes.* S. Roma: Crepúsculo *o la voluntad del amor.* A. Ortiz de Zárate: *Reverberación de las alas.*

29

El Relato: J. González Requena: *Lo Real.* F. Bernete: *Del Relato al contacto*. L. Blanco: *Música para el cine.* L. Torres: *Obama Pantocrator. Relato versus storytelling.* J. Tobar: *Relatos e imágenes disidentes en contextos subalternos.* V. Lope: *Conflicto ecológico y narración audiovisual. Lo que no se sostiene*. B. Casanova: *Relato y fin del mundo.* The Day after tomorrow. D. Aparicio: *La emergencia de lo siniestro en* Dr. Frankenstein. J. M. Burgos: *Narrar la excepción. Relato, política y ocaso de Hollywood como industria en* Batman, The Dark Knight. J. Díaz-Cuesta: Jaws *de Steven Spielberg. Masculinidades que relatan una historia.* V. Sánchez: El Chico, *el primer largometraje de Chaplin.* V. López: *Atom Egoyan, la pasión del incesto.*

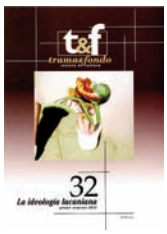
30

La palabra y el relato: G. Portocarrero Maisch: *Un relato letal. El mito del "Presidente Gonzalo" por Abimael Guzmán.* M. Marinas: *Narrativas orales*. J.C. Goyes: *La mirada espejeante de Tarkovski*. M. Canga: *Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal.* B. Siles Ojeda: *Damas y ¿caballeros? la imagen de Carla Bruni y Letizia Ortiz eclipsa la palabra política.* J.L. López Calle: *Estructuras narrativas y género I. Una matriz para las funciones de Propp*. M. Sanz: *Ni ogros ni princesas: sexualidad para jóvenes.* A. Berenstein: *La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural*. D.F. Calderón: *El encanto del Muan. Una aproximación al relato oral tradicional colombiano.* J. Jiménez Lozano: *La narración, la palabra y sus milagros.* J. Raimond: *Una mirada de soslayo al medievo.* La noche del inocente, *de Angélica Gorodischer.* R. Eguizábal: *Sonetos.* M. Canga: *El joven Ribera.* L. Blanco: *La ciencia de la danza.*

31

Nuevos relatos: L. Martín Arias: *Lenguaje y conocimiento.* A. Ortiz de Zárate: *Relatos emergentes:* Inland Empire *(2006) de David Lynch.* V. García Escrivá: *Iconografía, música y narración en* Wild at Heart, *de David Lynch.* S. Torres Martínez: *El sujeto en llamas.* V. Brasil: *El relato de* Susana y los viejos. *Representación en la pintura y resonancia en Hitchcock*. F. Baena: *Desnarraciones, ¿un nuevo rococó?* J-L. Brunel: *Inverosímil verosimilitud de un relato:* The solipsist, *de Fredric Brown*. A. Rodríguez: *La diosa que se desangra en el Edén.* Anticristo *(Lars von Trier, 2009).* M.A. Lomillos: *La mirada visceral e hiperbólica de Takashi Miike sobre la familia:* Visitor Q *y* La felicidad de los Katakuris. I. Pintor: *This is the end. La melancolía y el apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea.* J. C. Goyes: *Poemas*

32



La ideología lacaniana: J. González Requena: *El punto de quiebra del discurso lacaniano.* A. Berenstein: *La aventura lacaniana.* L. Martín Arias: *De la ideología a la política: la izquierda lacaniana.* C. Marqués Rodilla: *Sobre la ideología de Lacan.* B. Casanova: *Salvador Dalí y el enigma de los relojes blandos.* E. Molinero: *De la política a* De la Guerra. *La rivalidad mimética en los extremos.* A. Melendo: *El proceso ilusorio del arte*. J. González Requena: *La verdad no es lo real. A propósito de la relación sexual que, se mire como se mire, existe.* M. Matos: *Más allá del espejo.* D. Aparicio: *La escena secreta y el secreto de la escena.* A. P. Ruiz Jiménez: *Retazos de un sueño, David Lynch.*

t&f

trama&fondo

www.tramayfondo.com

OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 numeros mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3):

El cine de Víctor Erice + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia:

El cine en el cine: Vida en sombras + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia:

El cine como experiencia estética (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia:

Boletín de Suscripción

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o por correo electrónico a *tyf@tramayfondo.com*

☐ Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo al precio de 8 euros c/u., gastos de envío incluidos.

☐ Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).

España: 35 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 5 euros de gastos de envío).
Europa: 40 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 10 euros de gastos de envío).
América: 45 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 15 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano (BSCH), nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**

2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**

3 **Domiciliación Bancaria**:

Autorización Bancaria

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de ..... euros.

NOMBRE Y APELLIDOS D.N.I.

DIRECCIÓN C.P.

POBLACIÓN PROVINCIA

TELÉFONO FAX E-MAIL

NÚMERO DE CUENTA

/ /

BANCO O CAJA DE AHORROS DOMICILIO AGENCIA

Fecha y Firma

Clásico

Luis Martín Arias
La violencia y lo simbólico.
Análisis de The Quiet Man

Luisa Moreno
Análisis textual de Sucedió una noche

Lorenzo Torres
Sucedió una noche.
Un espacio para la ley y el deseo

Manierista

Jesús González Requena
La dama de Shanghai

Pablo Pérez López
En el teatro de la vida: La Huella

Manuel Canga
Comentario de La Huella

Postclásico

Amaya Ortiz de Zárate
Blue Velvet *(David Lynch, 1986)*

Tecla González
La danza de la muerte*, de Lars von Trier*

Basilio Casanova
El acto criminal. A propósito de la secuencia central de Dancer in the Dark

Poema

Jorge Urrutia
XX. La travesía

Reseñas

Lorenzo Torres sobre *Pedro Poyato*
El fantasma femenino

Iván Pintor sobre *Jesús González Requena*
Fantasías para hombres que no saben afeitarse

Víctor Lope sobre *Gastón Lillo y José Leandro Urbina*
De independencias y revoluciones

trama&fondo
revista de cultura

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com

9 771137 480003