

# La momia y la esfinge. El cine como interrogación en Lang y Bazin

LORENZO TORRES

Universidad Rey Juan Carlos

---

The Mummy and the Sphinx. Cinema as an interrogation in Lang and Bazin.

---

## Abstract

André Bazin proposed an analogy between the plastic arts and the idea of the *mummy*, stating that the former would serve to *exorcise* the inexorable nature of time. Related to the mummy there is the *Sphinx* whose myth connects with Oedipus, the only one capable of answering to its interrogation. My hypothesis is to rethink the Bazinian proposal and try to prove that cinema is indeed ontologically real. However, I would like to clarify that its power –«the irrational power of photography»– would not reside in the similarity or pure objectivity, but in the capacity of placing ourselves in front of an interrogation in which, as with the Sphinx, puts us as humans at stake; in other words, we create ourselves as humans. In order to defend this hypothesis, I will analyse some sequences of Fritz Lang's film *You Only Live Once* (1937).

**Key words:** Sphinx. Mummy. Fritz Lang. André Bazin. *You Only Live Once*.

---

## Resumen

André Bazin proponía una analogía entre las artes plásticas y la idea de *momia*, afirmando que éstas servirían para *exorcizar* el carácter inexorable del tiempo. Relacionado con la momia tenemos a la *Esfinge* cuyo mito entraña con Edipo, el único capaz de responder a su interrogación. Mi hipótesis es repensar la propuesta baziñiana y probar a deducir que el cine es, efectivamente, ontológicamente real; pero matizando que su potencia –«el poder irracional de la fotografía»– no residiría en la semejanza o la pura objetividad, sino en la capacidad de situarnos ante una interrogación en la que, como frente a la Esfinge, nos jugamos nuestro ser como humanos, vale decir, nos creamos como tales. Para argumentar esta hipótesis, analizaré algunas secuencias de *You Only Live Once* (*Sólo se vive una vez*, Fritz Lang, 1937).

**Palabras clave:** Esfinge. Momia. Fritz Lang. André Bazin. *You Only Live Once*.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 37-47

En el centro de la película *Sólo se vive una vez*, sus protagonistas, Joan Graham (Sylvia Sidney) y Eddie Taylor (Henry Fonda), dialogan a través de la ventanilla del locutorio de la cárcel en la que él se halla preso. Es decir que, literalmente, algo *central*, importante, sucede en ese punto del relato, como



F1

F2

parece remarcarse, asimismo, por el reencuadre al que da pie la citada ventanilla.

F3, F4, F5



Además de ese reencuadre, lo primero que atrae nuestra atención es la construcción del plano/contraplano mediante un punto de vista visual semisubjetivo. Todo ello hace resaltar sus rostros y, especialmente, su intensa mirada, a partir de dos pares de ojos que, por una parte, son muy expresivos; pero, por otra parecen que miren desde cierto más allá.

Esta estructura formada por un marco sobre encuadrado y una mirada que lo atraviesa se repite en otros momentos del filme; por ejemplo, en la secuencia previa en la que Eddie es encarcelado. En esta, Lang inserta una corta escena en la que Eddie sufre el acoso tanto de la jauría humana, como de la cámara testigo (F6).

F6, F32, F33



F7, F8



Frente a la presencia de la cámara –en contrapicado– del lado de la jauría, descentrada en el plano, tenemos el rifle del policía que parece apuntar a la cámara en una diagonal descendente; lo que parece conformar en el centro del plano un vacío a la espera de la confrontación –que se materializará al final del filme, cuando miremos con el policía a través de la mira telescópica que dirigirá la bala que matará a Eddie (F31-F32). La isomorfía entre estos objetivos y el ventanuco carcelario es evidente y se repite en otros momentos del filme.

También en el ataque y robo previo a un coche blindado de un banco en el que el protagonista es falsamente implicado (F9).

Tenemos, pues, una estructura que se repite: un par de ojos que miran intensamente a través de un marco ya sea a través de diferentes ventanas o de un objetivo fotográfico. En el caso F9, surge algo que tiene que ver directamente con la hipótesis que voy a proponer, es decir, con *el cine como interrogación*. Pero antes, veamos qué se cuenta en el filme.



F9

### La historia

Eddie es un delincuente de poca monta que intenta reintegrarse en la sociedad. Para ello se casa con Joan; pero no logra integrarse. Más avanzado el relato, es acusado del asesinato de unos policías en un asalto a un coche blindado –que es la secuencia que arranca con F9. Joan le pide que se entregue dado que realmente, es inocente; pero encuentran el sombrero de Eddie –que lleva sus iniciales– en la escena del crimen y, a causa de ello, le condenan a muerte.

En el último momento llega el perdón al descubrirse al verdadero culpable; pero Eddie no se fía y emprende la fuga ayudado por otros presos: prefiere escapar; pero para ello debe matar a su amigo, el sacerdote de la cárcel, aún condenándose por ello, ahora sí, a una vida de continua fuga con su esposa y el bebé que acaba de dar a luz.

El que realmente comete el asesinato del blindado es el personaje que intuimos en F9, el cual deja la pista falsa para incriminar a Eddie. Lo interesante es que, aunque las imágenes nos muestran a alguien que puede ser Eddie, el espectador no sabe con seguridad que se trata de él: su cuerpo, su mirada y, sobre todo, el citado sombrero con sus iniciales nos hace pensar en él; pero no podemos estar seguros, pues no se le ve el rostro en ningún momento al tenerlo tapado por una máscara de gas que subraya indirectamente la mirada del asesino.

Y bien, a la media hora del filme, lo que surge aquí es una interrogación sobre si ese es realmente Eddie o no. No se trata tan sólo de una

cuestión de suspense en el guion. Antes de explicar esto, voy a introducir otro elemento del título de este artículo: André Bazin.

### Bazin, la ontología, la momia

En el íncipit de «Ontología de la imagen fotográfica» André Bazin propone una analogía entre las artes plásticas (fotografía y cine incluidos) y la idea de *momia*, afirmando que serviría para *exorcizar* el carácter inexorable del tiempo.

F10



F11

En este sentido, cuando se recupera el cadáver del asesino –que en su huida se había accidentado y hundido en una laguna– puede observarse ese carácter mortuorio que se desprende de la máscara anti-gas, la cual le sirve para salvarse de la muerte por gas venenoso que utiliza en el atraco, al tiempo que le tapa el rostro. Es decir, una subterránea relación entre la muerte y el hecho de ocultar el rostro.

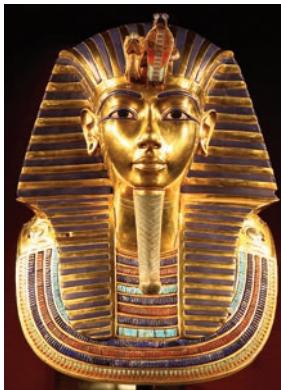
Esa máscara anti-gas hace eco igualmente en las máscaras o pinturas mortuorias que solían ponerse encima de las momias con unos grandes ojos eternamente abiertos (F12). Y es que tanto la momia como este asesino vuelven, de alguna manera, de la muerte.

Recordemos que Bazin piensa la imagen fotográfica desde la burla a la muerte hasta la construcción de una nueva realidad, es decir, señalando el problema del realismo u objetividad de lo fotográfico. Me pregunto, pues, si con esto se responde a lo más importante de la interpellación del título de su libro, ya saben *¿Qué es el cine?*, libro que arranca, a su vez, con este artículo concreto de la «Ontología...».

Para intentar responder, propongo repensar ese íncipit y reflexionar sobre otro elemento que se conecta, en muchos aspectos, con la idea de momia, me refiero a un motivo iconográfico y mítico relacionado indirectamente con esta: la Esfinge. Precisamente, de este motivo escultórico se toma la forma del otro tipo habitual de máscara mortuoria egipcia.

F12





Es algo que, de alguna manera, ya estaba prefigurado y fusionado en el personaje femenino del robot de un filme anterior de Lang, *Metropolis* (1927).



F13, F14, F15

F16, F17

En el Antiguo Egipto se denominó a la esfinge *Sheps-anj*, que significa «imagen o estatua viviente», lo que es en sí mismo una bella metáfora para pensar el cine.

Se trata de una escultura guardiana de las pirámides que se suele representar a modo de híbrido entre mujer y animal. En griego proviene de *sfigx*, que significa «estranguladora». Además, su mito entraña con el de Edipo, el único capaz de responder a la interrogación (acertijo o enigma) de la Esfinge.



Interrogación antes que pregunta, pues la Esfinge presenta unas garras que se enganchan tanto al corazón como al sexo de Edipo.

Interrogación, pues sobre lo simbólico del alma y lo real del sexo; pero también interrogación sobre lo imaginario, si nos fijamos en esa mirada entre la esfinge y Edipo que más que de deseo se asemeja, siguiendo el relato del mito, a una interrogación.

Mi hipótesis surge, pues, de repensar la propuesta baziánica y probar a pensar que el cine, efectivamente, es ontológicamente real; pero matizan-

F18, F19, F20  
*Edipo y la Esfinge*. Fragmentos

do que su potencia —«el poder irracional de la fotografía» que diría Bazin— no residiría solo en la semejanza o la pura objetividad, sino en la capacidad de situarnos ante una interrogación en la que, como frente a la Esfinge, nos jugamos nuestro ser como humanos, vale decir, nos creamos como tales. En esta interrogación, la configuración de una mirada, es decir, la configuración de lo imaginario es de vital importancia.

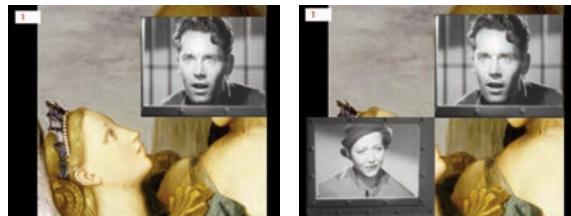
Y bien, ¿dónde se halla la relación entre la momia, la esfinge y la película que analizo?

### Edipo

Para responder, probemos a pensar esto:

Más arriba he hecho referencia al mito clásico de Edipo, en el que el Coro cantaba aquello de que éste «es el más desdichado de los hombres». Sin duda el protagonista de *Sólo se vive una vez* es un hombre desdichado, como su esposa, pues ambos experimentan lo que parece un destino irremediable de mujer, puro fatalismo dramático. Este es el sentido tutor de la película y, por ello, no nos acaba de explicar la razón de ese fatalismo, sino que lo tapa a modo de la cauterización de la emoción del espectador. Además de este fatalismo, aunque relacionado con él, el tema principal del filme es de un romanticismo exacerbado.

F23



F21, F22

Frente al Zeitgeist actual en el que el amor se entiende como un sano deporte de cero riesgos o, en el extremo, ajeno a la genitividad (Badiou, 2011, en línea con el contradictorio «No hay relación sexual» de Lacan). Por mi parte, pienso que este filme hollywoodense —más allá de la procedencia europea del director— afronta esa dificultad decididamente; pero teniendo en cuenta —como por otra parte se hace evidente en el filme— que, ante todo, la relación sexual nos enfrenta de la manera más real a

nuestra soledad (no al *dos* pseudometafísico de Badiou); pero, pese a ello, puede ser sublime.

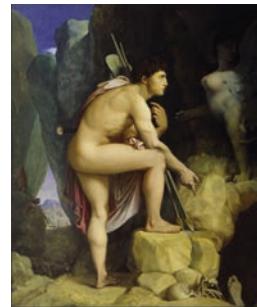
El cartel original nos devuelve, sin duda, ese tema; como nos devuelve una estructura visual que hemos visto hace unos instantes:

El filme propone una mirada de deseo que parece chocar con esa soledad ya señalada que cristaliza en ese vacío que media entre ambos. Un choque, por tanto, que se convierte en interrogación ante ese vacío o soledad.

En términos generales, a partir de esa ambivalencia, se construye en el cine la identificación como estructura básica para entender la experiencia del espectador en el cine, es decir, para saber qué es el cine.

Ya he señalado la importancia de la mirada tanto en el mito de la Esfinge como en el de Edipo. Una estructura que se repite a lo largo de la cultura visual europea en varias de las representaciones que se han hecho al respecto:

Originalmente, en el antiguo Egipto, las esfinges representaban la fuerza y la sabiduría del Faraón, así como la vida después de la muerte. Solían ser masculinas, aunque también podían representar a algunas reinas destacadas. En todo caso, eran guardianas de las pirámides y de las tumbas reales. Sin embargo, ya en la época de predominio cultural griego, se las consideraba monstruos maliciosos, principalmente femeninos, esta vez como guardianas de la ciudad de Tebas adonde sólo dejaba pasar a los viajeros que acertaran a responder los milenarios enigmas: «¿Qué criatura de una sola voz camina con cuatro piernas



F24, F25, F26



F27



F28, F29, F30



por la mañana, con dos al mediodía y con tres al anochecer, y es más débil cuantas más piernas tiene?». En caso de

errar, la esfinge estrangulaba al viajero y se lo comía. Solo Edipo fue capaz de resolver los enigmas, acertando a contestar que: «El hombre es cuadrúpedo al nacer, bípedo en su madurez y anda con tres patas al usar bastón en su vejez». Y lo mismo con el enigma de las dos hermanas que se engendran mutuamente: «El día y la noche». Tras ello, la Esfinge, enfurecida se suicidó lanzándose en picado desde su alta roca.

### El tiempo y el inconsciente en el cine

Lo interesante es que la superación de esta interrogación supone la asunción de la dimensión temporal, pues ambas preguntas hacen referencia al tiempo. En este sentido, como ya he señalado, al tratarse de una interrogación, esta sólo se resuelve y se experimenta a nivel inconsciente, lo que sería tanto como decir que es en el inconsciente donde se crea la dimensión temporal para el ser humano: frente a la amenaza de la muerte de la Esfinge y de la no vida inmortal latente de la momia, aparece el inconsciente.

Según el análisis que vengo proponiendo del filme de Lang, ambos aspectos se fundirían en la experiencia cinematográfica. Cabe recordar el propio origen de Edipo, de destino funesto, como es el caso del protagonista de nuestro filme. En cuanto a su enamorada, Joan, siempre se la repre-

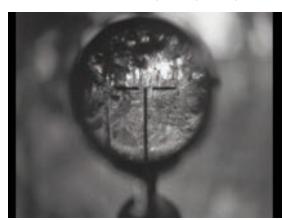
senta con relación a preguntas e interrogaciones varias. Por ejemplo, en el arranque del filme, con el gag de las manzanas que un vendedor pierde día tras día a mano de los policías –y que hace referencia a los cientos de griegos que se atrevieron a intentar responder al enigma de la Esfinge: un dedo inquisitorio se yergue fálicamente entre esas manzanas (F31), «¿por qué roban mis manzanas?». Apiladas estas, por cierto, en forma de pirámide y que, al mismo tiempo, simbolizan el largo aliento del deseo sexual. O cuando el Defensor Público le pregunta al sacerdote de la cárcel cómo es posible que alguien como Joan esté enamorada de Eddie. O, finalmente, por dónde hemos empezado, cuando Joan le pregunta a Eddie, desesperada, qué puede hacer por él.



F31

Podemos pensar el cine, entonces, como una experiencia que resuelve el mito de la Esfinge, así como recuerda a la momia baziniana. Sería como asumir que el cine nos interroga sobre qué puede hacer por nosotros y cuya respuesta sería similar a la de Joan a Eddie: «*Anything in the World*». Cualquier cosa, pero a un precio.

En este sentido, nosotros, los espectadores, seríamos una especie de Edipo que, durante 90' accedemos a un universo en el que la Ley Simbólica queda en suspenso y se lucha por ella sin morir en el intento o, más bien, sufriendo consecutivas muertes y renacimientos simbólicos. Como decía más arriba, en esto se basa el proceso de identificación cinematográfico. Una identificación que no solo es imaginaria, sino que viene a atravesar el núcleo más duro y real de nuestro inconsciente, como parece deducirse de uno de los últimos planos en el que una mira telescópica apunta directamente a la espalda de Eddie hasta que le centra y, ya sobre el rostro de Eddie, se oye el disparo en fuera de campo: la ley jurídica sentencia. Mas, en ese momento, justo antes de morir, oímos con Eddie, como si de una auricularización interna se tratase, la voz celestial del sacerdote que replica la línea de diálogo de este en el momento en que Eddie le dispara en la célebre secuencia de la huida de la cárcel entre tinieblas: «*You are free Eddie*».



F32, F33, F34, F35

*(Eres libre, Eddie!)*

Y efectivamente, Eddie parece liberarse de lo más imaginario del mundo, es decir, de la ilusoria libertad, como parece deducirse del último fotograma del filme: un paisaje lleno de vegetación, vacío de seres humanos y lleno de tantas luces como sombras.



F36

F36 es un plano subjetivo de Eddie, el cual, en su último suspiro, parece mirar al más allá, tanto al celestial –como si alumbrase cierta comprensión de lo real– como hacia el más acá o cuarta pared donde reside el espectador. Es decir, que esa comprensión a la que arriba Eddie atraviesa, realmente, al espectador, en este caso, subrayado por el uso del punto de vista visual subjetivo señalado que permite que compartamos su mirada.

Es decir, ocurre en nosotros, en nuestro inconsciente, pues, sin duda, ese disparo resuena en este, dado que nos pone en contacto con lo real. Desde esa asunción, en cuanto a la estructura cinematográfica, la interrogación renacerá de nuevo, mediante cada nuevo y buen relato al que nos expongamos, reeditando la escena de una interrogación por nuestro ser.



F16, F11, F4



F5, F20, F35



O, siguiendo el análisis que he propuesto, mediante una mirada que será guardiana de nuestros más íntimos deseos.

## Referencias bibliográficas

- BADIOU, A., (2011): *Elogio del amor*. Madrid, La Esfera de los Libros.
- Metropolis*, Fritz Lang. República de Weimar, UFA, 1927. (Blu-ray distribuido en España por Divisa Red S.A.U., 2010).
- You Only Live Once* (Solo se vive una vez, Fritz Lang). EE. UU., Walter Wanger, UA, 1937. (Blu-ray distribuido en España por Producciones JRB, 2012).

## Ilustraciones

- F12: Retrato de una momia de Fayum (Egipto), «L'Européenne», 120-130 a. C., Louvre, París. Dominio público.
- F13: Máscara funeraria de Tutankamón, 1323 a. C., Museo Egipcio de El Cairo. Dominio público.
- F16: Gran Esfinge de Giza, s. XXVI a. C., Giza, Egipto. Dominio público.
- F17: *Edipo y la Esfinge*, Gustave Moreau, 1864, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Dominio público.
- F18: Cartel original de *You Only Live Once*, 1937. Dominio público.
- F24: Vaso cerámico griego o kílix con Edipo y la Esfinge, época clásica, Museos Vaticanos. Dominio público.
- F25: *Edipo y la Esfinge*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808, Walters Art Museum. Dominio público.
- F26: *Edipo y la Esfinge*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808. Louvre, París. Dominio público.
- F27: *Edipo y la Esfinge*, François-Xavier Fabre, 1806-1810, Dahesh Museum of Art. Dominio público.
- F28: *Edipo el viajero*, Gustave Moreau, 1888, Museos de la Corte de Oro, Metz en Lorena (Francia). Dominio público.
- F29: *El beso de la Esfinge*, Franz Von Stuck, 1895, Museo de Bellas Artes de Budapest (Hungria). Dominio público.
- F30: *Oedipus and the Sphinx after Ingres*, Francis Bacon, 1983, litografía (edición 150), París: Éditions de la Différence. Dominio público.