

Observaciones sobre dos películas de amor de Hollywood realizadas en 1946

LUISA MORENO CARDENAL

Trama y Fondo

Some remarks on two hollywood love films shot in 1946

Abstract

In here, we focus on the different ways of tackling the love subject matter in two cinema masterpieces shot in Hollywood at the end of the Second World War, i.e. *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946) and *The Best Year of Our lives* (William Wyler, 1946). Special attention is given to the latter movie because of the intense emotional atmosphere that envelops the relationship between "the wound" and love.

Key words: Love. Sexual relation. Men. Women. Mannerist cinema. Classic cinema.

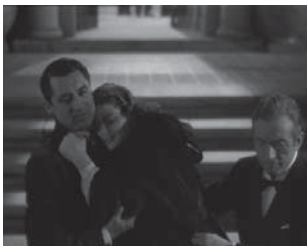
Resumen

En este artículo queremos reparar en las distintas maneras de abordar la temática amorosa en dos obras maestras del cine realizadas en Hollywood al término de la Segunda Guerra Mundial: *Notorious* (*Encadenados*, Alfred Hitchcock, 1946) y *The Best Years of Our Lives* (*Los Mejores Años de Nuestra Vida*, William Wyler, 1946), fijándonos especialmente en el segundo de los dos relatos por la intensidad emocional con la que trata la relación que existe entre "la herida" y el amor.

Palabras claves: Amor, relación sexual, hombre, mujer, cine manierista, cine clásico.

En el breve análisis que aquí exponemos de las películas *Notorius* y *The Best Years of Our Lives* partimos de la idea de que, ante un relato cinematográfico, la sensación de verdad aflora cuando algo cobra sentido para el sujeto espectador; cuando algo emociona, significa, apuntando a un nudo especialmente tenso. Uno de los aspectos que con más intensidad puede significar, emocionar al sujeto espectador, es el tema amoroso; queremos ver cómo se trata en estas dos películas, y en qué medida y de qué manera la verdad emerge en ellas, esa verdad que incumbe a la problemática amorosa y a la herida narcisista que la relación sexual pone en primera línea.

1 Las imágenes que ilustran este análisis las tomamos de la edición en DVD de *Notorius* (*Encadenados*. Alfred Hitchcock). EEUU: RKO, 1946. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L., 2003).



*Notorius*¹

Alfred Hitchcock, famoso por su dominio de las tramas de suspense, era también un magnífico director de secuencias amorosas. Tomaremos como ejemplo *Notorius*, película cuya trama gira en torno a un caso de espionaje donde se trata de desenmascarar a un grupo de nazis tras la Segunda Guerra Mundial. Gracias a la colaboración de una mujer, hija de un colaborador nazi ya ajusticiado, estos planes podrán ser saboteados. En paralelo a dicha trama de suspense, surge una historia de amor entre la "matahari" y aquel que le encomienda su misión. La historia de amor da comienzo en el mismo momento en que la protagonista posa su mirada, embriagada, en el rostro del destinatario de la tarea, oculto aún al espectador (F1); el enamoramiento se confirma indefectiblemente cuando, en el avión que les lleva a Río de Janeiro, donde transcurrirá la acción, ese hombre observa con un fugaz gesto de consternación el perfil de la mujer que tanto se le acerca (F2).

La relación sexual de este hombre y esta mujer va a tener una naturaleza perversa, en tanto que los besos de la pareja van a verse acompañados de conversaciones de índole sadomasoquista (F3 a F6).

La sombra de la sospecha impregna de continuo la relación amorosa, en tanto que la mujer, a modo de expiación por la culpa paterna, desempeña la tarea heroica entregándose *demasiado*, a los ojos de su destinatario,

y en tanto que el hombre no pone límites a la tarea encomendada, a los ojos de la heroína. Así, el resentimiento parece ser la causa primera por la que este hombre y esta mujer vivan su amor suspicazmente y como una amenaza.

Sólo cuando es *notorio*, escandaloso, el desgaste de la mujer que se acerca *demasiado* –finalmente ya no embriagada, sino envenenada–, sólo entonces podremos verla pudiendo apoyarse –desesperadamente– en el hombre a quien ama, y ver al hombre que la ama sujetando la pasión femenina (F7)

Una verdad concerniente al sentimiento amoroso se evidencia en *Notorius*: el hecho de cómo la interpelación sexual femenina deviene en un comportamiento ya no heroico, sino cobarde del hombre, quien para hacer frente a la mujer ha de verla explícitamente herida, desgastada, para poder abrazarla; y el hecho de cómo el valor de la mujer, a lo largo de la trama, se ve depreciado por ella misma, por sus actos y sus palabras.

En esta muestra de manierismo cinematográfico² se acusa que ciertos cambios se empiezan a operar en el campo de la representación cinematográfica; la pulsión sexual femenina comparece como desbocada, mientras el hombre, sintiéndose amenazado, desconfía y ataca a la mujer, como se evidencia en ciertos films de Hitchcock, o bien languidece, como se puede ver en algunas películas de amor dirigidas también en estos años por grandes cineastas como Stanley Donen, Vincente Minnelli o Douglas Sirk.

*The Best Years of Our Lives*³

Pero en estos años encontramos otros relatos en los que el sentimiento amoroso se pone en escena de manera bien distinta. En algunas películas de amor realizadas en Hollywood también en estos años, y a las que vamos a denominar clásicas⁴, la puesta en escena de la trama amorosa se ocupa de representar cómo los protagonistas pueden hacerse cargo de la pulsión sexual, femenina y masculina, con valor.

El relato que hemos elegido para ver esta otra manera de abordar la cuestión del amor y del sexo es un film que, según nos cuentan los historiadores, causó un tremendo impacto emocional en la sociedad de posguerra. *The Best Year of Our Lives* está protagonizada por tres excombatientes norteamericanos que vuelven de la guerra tras años de ausencia en sus hogares, y a su regreso necesitan readaptarse a la vida civil y familiar: el marinero de portaaviones Homer Parrish, el capitán de bombarderos Fred Derry, y el sargento Al Stephenson. Ya en casa, por fin a salvo allí donde la armonía ha de reinar, estos hombres habrán de seguir librando pequeñas batallas: “me siento como si fuera a desembarcar en Normandía” dice Al Stephenson cuando el taxi que les conduce a sus hogares va acercándose a su casa.

Homer, el excombatiente más joven de todos y a quien su novia Wilma espera, perdió sus manos en un incendio del portaaviones donde estuvo destinado. En lugar de manos, ahora tiene unos garfios, unos ganchos articulados que le han enseñado a manejar en su recuperación

² Siguiendo la teoría expuesta por Jesús GONZÁLEZ REQUENA en *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006).

³ Las imágenes que ilustran este análisis las tomamos de la edición en DVD de *The Best Years of Our Lives (Los Mejores Años de Nuestras Vidas, William Wyler)*. EEUU: Samuel Goldwyn, 1946. (DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment España S.A., 2005).

⁴ Siguiendo la teoría expuesta por Jesús GONZÁLEZ REQUENA en *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006).

en el hospital militar. Pero, como también comenta Al en un momento determinado, hubo cosas que no le pudieron enseñar: “no pudieron enseñarle a abrazar a su novia, ni a acariciarle el pelo”.



La batalla de Homer se juega en ese terreno: el hombre mutilado habrá de responder a la interpelación sexual de su novia, la mujer que le desea. Habrá de aprender a abrazar a esa mujer que le espera (F8).



Fred, que partió a Europa recién casado con Marie, ha de asumir el fracaso de su matrimonio con esta mujer que en su ausencia se ha convertido en una “cabaretera”. La muerte de su compañero de bombardero en un ataque aéreo le provoca unas pesadillas que nos remiten a *lo real* de una experiencia de violencia y descontrol vivida como traumática; pero podríamos pensar que la experiencia de violencia y descontrol que se manifiesta en esas pesadillas no solo se relaciona con el estallido en la cabina del bombardero y la muerte de su compañero, sino también con la mujer, en tanto que una de las expresiones que emerge a gritos en sus pesadillas es: *She's on fire! She's on fire!* (F9). Así pues, la batalla de Fred consiste en enfrentar la experiencia de la muerte, pero también, implícitamente, enfrentar una pulsión sexual femenina desbocada que no puede domeñar.

No obstante, este hombre es reconocido en cierto momento del relato como un héroe de guerra, y como héroe reconocido será quien adopte el papel de *destinador* de la tarea heroica que aguarda a Homer, en paralelo a la conquista de su propio relato amoroso al poder rehacer su vida con otra mujer, Peggy.



Al, el protagonista de mayor edad, casado y padre de Robert y Peggy, ha de recuperar su lugar dentro de una familia que ha aprendido a vivir sin él. Sus hijos se han hecho mayores: el hijo adolescente tiene un fuerte espíritu crítico y pone en tela de juicio la guerra, interesándose especialmente por los efectos de la bomba atómica en Hiroshima; la hija ha estado trabajando en un hospital donde se ha convertido en una mujer fuerte que ha perdido la candidez; la esposa ha cuidado de los hijos, de la casa y ha llenado los huecos de las chimeneas –los huecos destinados a albergar el fuego, el calor– de frondosas macetas (F10).

La batalla de Al girará en torno al desasosiego que estos cambios en el núcleo familiar supondrán para este hombre desubicado, que en el periodo de readaptación recurre a la bebida como punto de fuga.

Homer y Wilma. El amor entendido como valor

La historia de Homer es sólo una de las tres tramas que relata *The Best Years...*, pero apreciamos que se configura como la trama que vertebra el total del film: de manera estructural, en tanto que la disposición de los segmentos que la integran es determinante –uno de ellos es el centro exacto, otro es la conclusión del film–; y de manera simbólica, en tanto que es la historia más desgarradora –y su protagonista el más desgarrado. Por estas razones vamos a centrar nuestra atención en *la trama Homer*.

5 ARISTÓTELES: *Poética*. Alianza Editorial. Madrid (2004). P.81

Una de las características que podemos asignar al cine clásico es su densidad simbólica; su capacidad de configurar un sentido –tomemos la palabra “sentido” en sus diversas acepciones– para el sujeto espectador. Recurriendo a la nomenclatura aristotélica, que clasificaba las partes de una narración en tres etapas, *planteamiento, nudo y desenlace*⁵, podemos determinar que es en el *nudo* donde vamos a encontrar la máxima densidad simbólica, y que, siguiendo la cronología del relato, este nudo habría de ubicarse en el punto medio de la narración. Si bien la verdad se manifiesta ligada al concepto de sentido, lo hace también ligada al concepto de exactitud. Una exactitud a menudo sinónimo de centralidad, de núcleo.

En *The Best Years...* nos encontramos en el núcleo del relato, en el corazón de la trama, el centro mismo del film, con una secuencia de máxima intensidad emocional; una secuencia determinante para percibir la naturaleza de la herida que atraviesa todo el relato y a todos los sujetos en él implicados: especialmente a Homer, no sólo al personaje, sino también al actor que lo interpreta, Harold Russell, cuyas mutilaciones son reales y fueron sufridas en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial; pero también a William Wyler, quien además de comparecer como director, lo hace a su vez como veterano de la Segunda Guerra Mundial; y sin duda también a los espectadores, a quienes, aun sin haber estado en aquella batalla, la emoción nos asalta.

Veamos lo que nos ofrece esta secuencia central: en el jardín exterior de las casas vecinas de Wilma y Homer, la chica pregunta al padre de Homer por su novio. El padre le indica que está en el garaje practicando el tiro. Wilma se dirige a su encuentro. La hermana pequeña de Homer y otros niños juegan junto a la puerta del garaje y cuando Wilma entra en el garaje cuchichean sobre los novios. Homer dispara su rifle hacia una diana acertando los tiros cerca del centro –es notorio el hecho de que la imagen de la diana ocupe el centro exacto del metraje del film. Una de las cosas que ha aprendido Homer a hacer con sus nuevas manos es a

disparar, algo a lo que era aficionado antes de la guerra –pero que en el portaaviones de destino no tuvo que hacer– como podemos suponer al observar algunas de las imágenes que muestran su habitación, donde vemos un rifle colgado en una pared. Mientras Homer está disparando entra Wilma. Homer deja de disparar, Wilma coge la diana para comprobar la puntería, para decirle después que cree que deben hablar. Wilma hace alusión a lo que Homer le dijo por carta: que cuando volviese de la guerra se casarían y que si lo dijo tendría que hacerlo. Homer limpia escrupulosamente su rifle sin mirar a Wilma; y cuando asoma la mirada al interior del cañón de su rifle, la mujer le advierte de que cuide que no esté cargada; entonces Homer la mira por fin, pero con violencia y dice: “¿crees que no sé manejar un arma?” La violencia de Homer se desata: rompe los cristales de la ventana a través de la que miran los niños para mostrarles con toda crudeza los ganchos que tiene por manos y su poder destructor. Se queja de la compasión de los demás. Wilma se ofrece a ayudarlo; pero él quiere hacerlo solo...

Revisada esta secuencia central, que concentra una fuerte carga emocional, cabe preguntarse qué hay en ella que despierta una emoción tan fuerte y consigue que alcancemos a entender, en términos de pasión y compasión, el padecimiento del hombre, de la mujer, y de los niños que habitan la secuencia. Y no hablamos tanto de identificación como de las resonancias inconscientes que asaltan al sujeto de deseo.

Deletreemos la secuencia en su literalidad: Homer apunta y dispara a una diana (F11): un dibujo que consiste en varios círculos concéntricos cuyo núcleo es el objetivo de la bala que sale proyectada a gran velocidad desde el arma que porta el hombre en cuestión y que activa pulsando un gatillo, llevado por el deseo de tocar el centro, de atravesarlo, y acompañado por la destreza necesaria para conseguirlo. Y lo consigue (F12).

Mientras, Wilma, la mujer que desea a ese hombre que desde su vuelta la rehuye, observa su puntería, su capacidad para acertar. La mujer toma en sus manos la diana y felicita al tirador (F13). Deja caer los brazos



quedando la diana sujeta por sus manos a la altura de sus caderas, justo sobre el lugar que ocupa su sexo (F14).

El hombre manipula el arma, abstraído, sin apenas mirar a la mujer (F15), quien sin rodeos le recuerda que por carta estableció el compromiso de casarse con ella cuando regresase (F16).



Él continúa concentrado en su arma, y cuando está limpiando el cañón la mujer le advierte del peligro que supondría que estuviese cargada; teme el accidente (F17). El hombre, ante esta advertencia, reacciona violentamente defendiendo su capacidad para manejar el arma (F18); se revela ante la advertencia sobre su posible incompetencia, sobre su posible impotencia –es así como ha comparecido ante la mujer hasta el momento, en tanto que no ha respondido a su interpelación sexual. La inexorable cita con lo real que supone la relación sexual se demora, y es que en este caso está cargada con una especial dosis de aspereza: la mutilación real del hombre sin manos, una mutilación que podemos leer como metáfora simbólica de la castración, amenaza fantasmática que todo varón ha de enfrentar en el proceso edípico.

Homer está sin manos con las que acariciar a Wilma y con unos brazos en periodo de cicatrización a cuya extrañeza habrá de enfrentarse esa joven mujer a la que el hombre considera, quizá, demasiado frágil. Así, sin saber cómo canalizar su pulsión, Homer estalla en un ataque de violencia desatada: rompe los cristales de la ventana a través de la que miran esos niños que lo que parece evidente que esperan ver mirando al interior del garaje no es otra cosa que el acercamiento físico de los enamorados (F19, F20).

Homer va a superar su estado de impotencia gracias a la intervención de Fred, a quien ya hemos situado en la trama como un héroe reconocido cuyas menciones de honor desprecia y sin embargo su padre admira profundamente. Fred comparece como destinatario de la tarea heroica que aguarda a Homer (F21): casarse con Wilma, responder a la demanda de la mujer, *poder acceder a la fase genital*.





Homer se enfrenta entonces a lo real mostrando a Wilma sus cicatrices, hecho que por fin posibilitará ese abrazo que parecía imposible (F22-F24).



Ocurre en los grandes clásicos que a veces un matrimonio promueve otro: en este final de film clásico, Fred –quien, como no podía ser de otra manera, desempeña el papel de padrino del novio– se reúne de nuevo con Peggy, la mujer a quien ama y por quien es amado, también presente en el ceremonia. Peggy es la hija de Al, una mujer valiente y compasiva a la que su padre separó de Fred por estar casado, pero podemos pensar que también, implícitamente, por la intolerancia del padre a que su hija (esa que dejó de ser una niña en su ausencia) experimentase lo real del sexo. Así pues, en la conclusión de *The Best Years...* se anudan las tres tramas de manera simbólica: el padre renuncia a su hija –y la hija a su padre en tanto que, junto a Fred, transgrede la orden del padre que establecía la separación de Fred y Peggy–, Homer sostiene la mano de Wilma respondiendo así al deseo de ambos, y Fred, el héroe de guerra y destinador atormentado, que vagó desarraigado tras la vuelta a casa, conquista un lugar en el relato simbólico configurado junto a Peggy en el contexto de la ceremonia de unión entre Homer y Wilma, donde un nuevo círculo, el anillo, será atravesado con exactitud, como lo fue el centro de la diana, conducido por las nuevas manos de Homer sobre las de su mujer (F25).

