

# *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<sup>1</sup>.

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.

<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>.

2 Cfr. GONZÁLEZ REQUE-NA, 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.

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<sup>3</sup>.

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<sup>4</sup>. Es curiosa la aparición de esa interrogación alrededor de una película que fue la primera película en ganar los cinco premios Oscar más importantes<sup>5</sup>. Además, fue la que inició el citado encumbra-

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<sup>6</sup>.

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?<sup>7</sup> 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*<sup>8</sup>, 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.

<sup>6</sup> 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”.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Íd., p. 7.



Figura 5



F7



F8



Figura 6



F10



Figura 7



F11



F12



Figura 9

Figura 8



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Para Carney, la realidad que delinear 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»<sup>10</sup>. 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.



F13



F14

¿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-

<sup>10</sup> *Ibid.*

gico e ideologizado o misticador. 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*<sup>11</sup>.

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 imaginaria 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<sup>12</sup>, 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.

<sup>12</sup> 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.



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



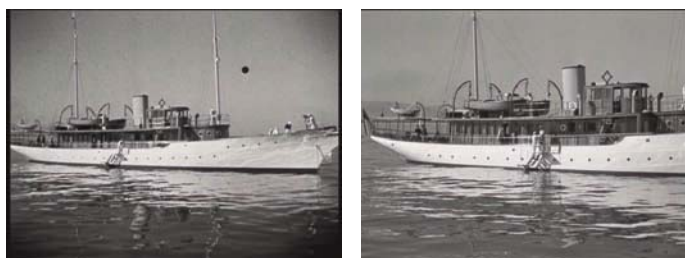
F27



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 contraamaestre.



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 contraestre.

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.



No comeré nada hasta que no me dejes desembarcar.

F36



Vamos, Ellie. Sabes que me saldré con la mía.

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



sa pasan por delante de ella, llegando a tapan 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.

F43-F50



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.

F51-F57

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.<sup>13</sup>

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 sobrepotector 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. Enseñada 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<sup>14</sup>. 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.



<sup>14</sup> RAE, edición electrónica:  
[http://buscon.rae.es/drael/Srvlt.GUIBusUsual?TIPO\\_HTML=2&TIPO\\_BUS=3&LEMA=era](http://buscon.rae.es/drael/Srvlt.GUIBusUsual?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 esculpí –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 acen-tuada 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 noche*?

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.

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.

En aquella secuencia, se *abría* 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 abrirla?*



F86



F87

### 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 tuyas.*  
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<sup>15</sup>. El matiz es importante, porque es más transitivo o induce más claramente a preguntarse acerca de para qué es el mejor sitio.

<sup>15</sup> 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>.

<sup>16</sup> *Ibid.*

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*»<sup>16</sup>. 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

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 continúa 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.

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.

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.



F88



F89

## 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)*, óleo sobre lienzo, 64 x 76 cm., National Gallery of Art, Washington, D.C.