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.

***

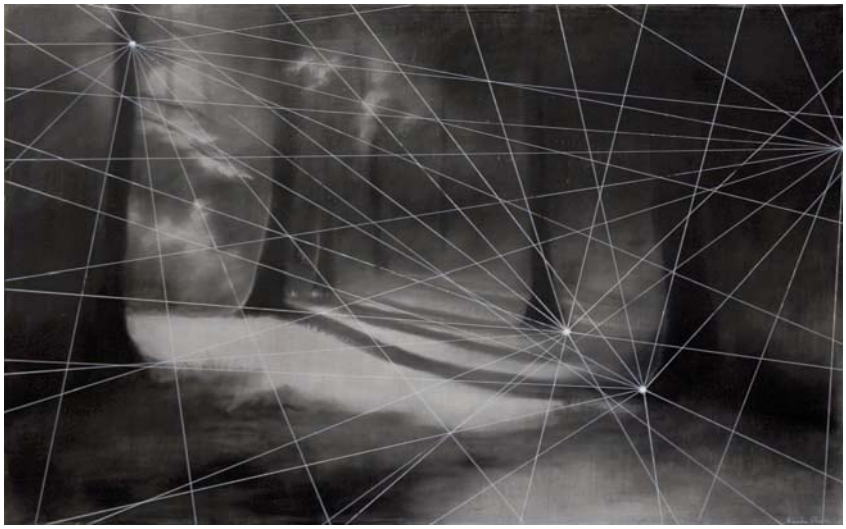
La primera actuación escénica de Welles fue en Dublín, con tan sólo dieciséis años, en la obra *Süss el judío*. Así la narró a través de la pluma de su biógrafa:

> "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].

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.

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.

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.

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

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).

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! Angelo 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.

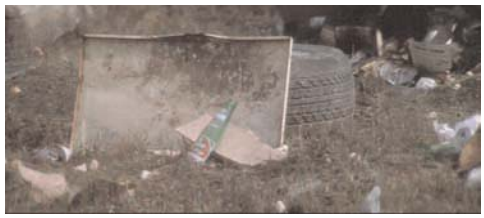
Desde la puerta Jeffrey observa a su padre con gesto de consternación, pero sólo la cámara inicia un tímido avance.

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.

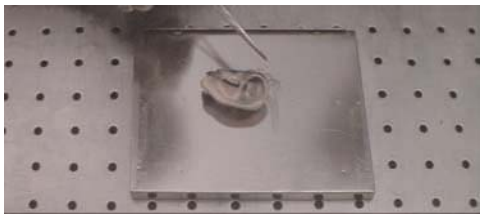
Lumberton podría traducirse fonéticamente como *pueblo maderero*.

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.

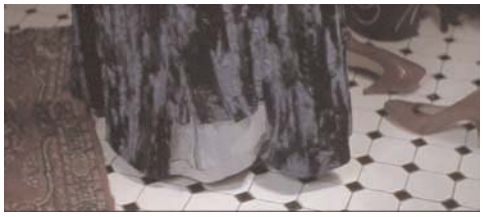
A su demanda contesta ahora que no. Ella no renuncia, sin embargo, y lo repite tres veces antes de levantarse de su lado.

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]

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*.

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]

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*.

Sea como fuere, ella escucha a su corazón: y éste reclama su sacrificio.

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.

¿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].

Selma: *He visto lo que fui. Sé lo que seré. Lo he visto todo, ya no hay nada más que ver.*

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): *Clásico, 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].

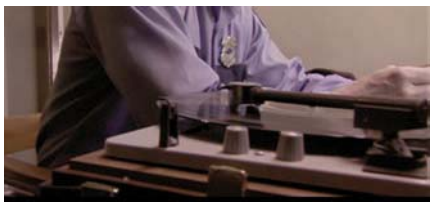
5 ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2000): "El legado oscuro de la culpa", en *Cine y Manierismo, Trama y Fondo* nº 10, Asociación cultural Trama y Fondo, Valladolid. pp. 90-92.

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 post-clásico 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.

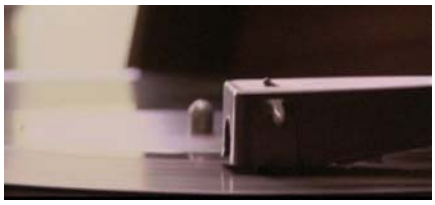
Selma parece dispuesta a golpear con una caja la cabeza de Bill.

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.

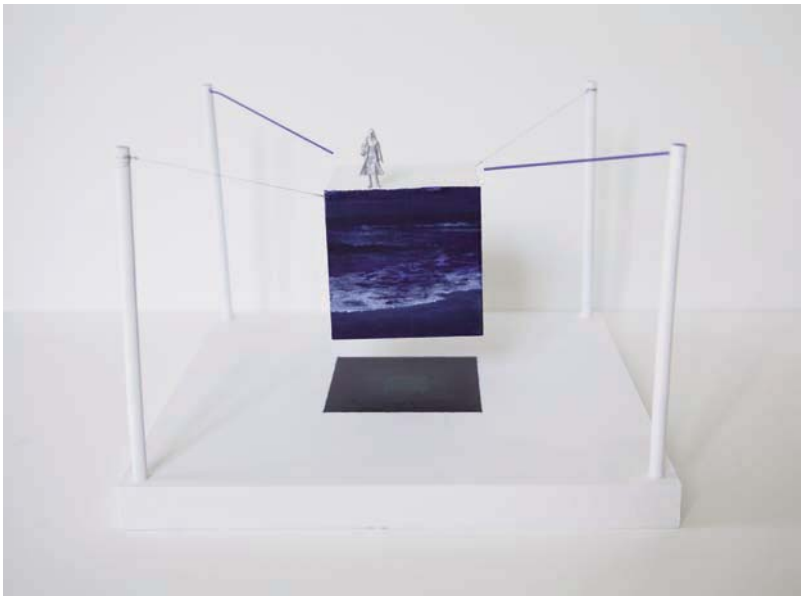
Gene: *Sólo has hecho lo que tenías que hacer.*

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.

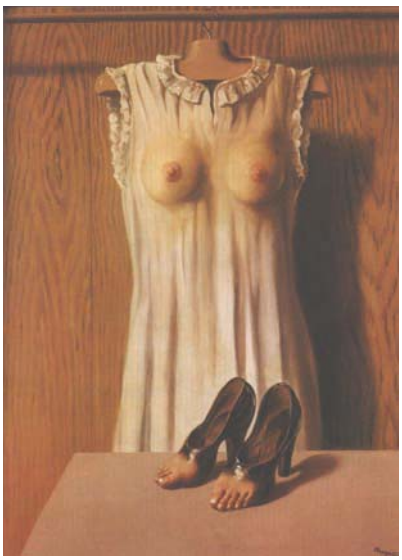
Además, esta reflexión le sirve a Poyato para subrayar la importancia de una película en la obra de Buñuel que, por otra parte, no suele nombrarse, favoreciéndose otras como *El perro andaluz* o *El discreto encanto de la burguesía*. Con esta última comparte uno de los temas que para Poyato es de los 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.

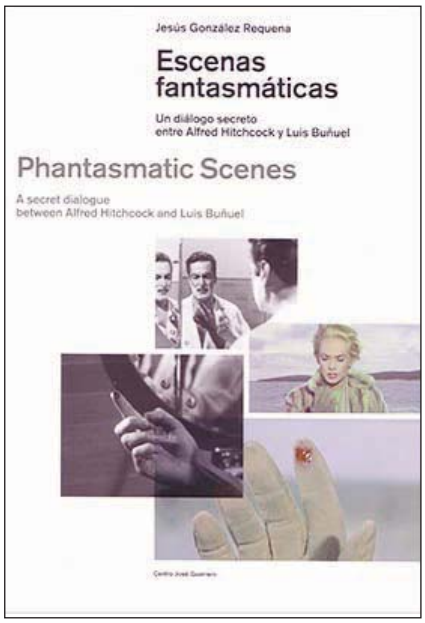
Con el primer corte entre dos planos, con el montaje, el cine descubrió que podía recrear sobre la pantalla la mecánica del deseo. Una primera imagen, aislada, puede mostrar el afán de una búsqueda, puede poner nombre a una intención, pero para trazar el camino del deseo, su fantasma, necesita una segunda 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 c o n s t r u i r l o 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)