

Carta breve para un largo adiós

DOMÈNEC FONT

Universidad Pompeu i Fabra

1

El cuadro decisivo de *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de una desconocida*, 1948) se produce cuando tras años de separación, Lisa Berndle (Joan Fontaine) encuentra a su antiguo amante, el músico vienés Stefan Brand (Louis Jourdan) en el entreacto de "La Flauta Mágica" en la Ópera de Viena. Dos personajes atrapados en la distancia se juegan la posibilidad de ser en una historia a la vez insuficiente y excesiva que hasta el momento ha jugado con un poderoso sentimiento de desposesión.

El momento que les implica a ambos en esa parada muda en lo alto de la escalera barroca de la ópera es complejo. Frente al dispositivo cinematográfico clásico, no es la mirada masculina la que estructura el encuentro y subordina visual y narrativamente a la mujer, sino la mirada femenina la que colapsa el espacio de la representación aunque sea para proyectar en sucesivos envites su propia caída. Lisa ha llegado a la ópera en el intermedio acompañada de su segundo marido, Johan Stauffer (Marcel Journet), un militar rico y respetable con el que se ha casado tras ser abandonada por Stefan. En términos narrativos, este personaje aparecido en la segunda parte de la película se convertirá en un voyeur defensivo que seguirá todos y cada uno de los pasos movedizos de su mujer para reencontrarse con Stefan. No es un testigo pasivo sino nuclear, en un relato atravesado por el trasiego de miradas, que terminará retando en duelo a su rival, cerrando de este modo el circuito del film sobre sus primeros pasos (en el incipit Stefan regresa a casa de madrugada con la intención de eludir su responsabilidad en un extraño duelo).

No es descabellado pensar en ese desdoblamiento de tiempos, en esas simetrías como las formas de cristal perfecto que Deleuze atribuye a la obra de Max Ophüls¹ (recuérdese la perfecta circularidad de films

¹ Gilles DELEUZE: *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, Paidós: Barcelona 1987 pp.116 y ss.

como *La Ronde*, *Madame D...* o *Lola Montes*) y que en *Carta de una desconocida* abonan un verdadero vértigo de la repetición: dos escenas en el café, dos partidas en la estación, la doble escalera del inmueble que enmarca el teatro de la (in) comunicación amorosa entre Lisa y Stefan y de la Opera de Viena que lo desvía de ruta, dos coches de caballos abriendo y cerrando el film como un bucle... Y como fondo de tales reflejos, la idea de que en este amor-pasión basado en el registro de lo irremediable, no hay segunda oportunidad, a pesar de que la imagen desdoblada no cese de buscarse para plantear una permanente tensión entre vida y representación, ilusión y predestinación.

La repetición como herida permitirá inscribir la economía libidinal-simbólica del relato de Ophuls. Y entrar en un circuito en el que los personajes del drama dan vueltas desfallecientes antes de morir como héroes de tragedia en un hospital y en un duelo, muertes de melodrama que cabría situar en el seno de una fatalidad indiferente si no estuvieran atravesadas por el oscuro legado de la culpa. Aquella adolescente fascinada /mortificada por el deseo y por la Espiritualidad (el arte, la música de Stefan frente a la grisura de lo cotidiano) es también la "femme fatale" que lo aniquila, el masoquismo femenino es un contrato perverso que determina la castración del macho, la Dama sublime es la otredad traumática completamente inconmensurable para los deseos y las necesidades del caballero². No hay que ver en estas antítesis una actitud ambivalente por parte de Max Ophuls (cineasta reputado como "femenino" que en ningún momento quiere ocultar sus cartas) o una confusión del guión de Howard Koch, admirablemente construido según el relato corto de Stefan Zweig, *Brief einer Unbekannten*, sino inflexiones de la diferencia sexual y los diversos patterns del deseo que plantea la película, fuera de la construcción patológica y del esencialismo positivista que con frecuencia ha enmarcado el discurso de la "feministe theory" siguiendo un dictado sesgado de la doctrina lacaniana³.

2

Una película clásicamente narrativa como *Carta de una desconocida* puede franquearse desde muchas entradas. No es posible descuidar, por ejemplo, sus particularidades genéricas: una variable del melodrama –las "women's pictures"– realizados en Hollywood durante la década de los cuarenta en los que la mujer ocupa una posición central en el desarrollo de la intriga y es definida por su sexualidad. En la línea de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Mildred Pierce* (Michel Curtiz, 1945), *Gilda* (Charles Vidor, 1947) o *Secreto tras la puerta* (Fritz Lang, 1948), un conjunto de films

² Jacques Lacan analiza la ideología del amor cortés en la que un hombre finge que su amada es la Dama inaccesible para subrayar la suplencia de la relación sexual y la condición fundamentalmente narcisista de esta fórmula ficcional. J. LACAN: *La ética del psicoanálisis Seminario 7* Paidós 1988. Pp.149-150.

³ Virginia WRIGHTWEXMAN, Karen HÖ-LLINGER (edic.) "Letter from an Unknown Woman" Rutgers University Press; New Jersey 1986. Y Susan M. WHITE, *The Cinema of Max Ophuls: Magisterial Vision and the Figure of Women*, Columbia University Press, New York 1995.

esquizoides que intentan construir un fantasma femenino alejado del régimen escópico del hombre; que desvelan zonas ocultas del deseo de la mujer a partir de estereotipos morales relacionados con la inocencia y el abandono, la virtud y el vicio; que trabajan la identidad sexual de la heroína como algo inseparable de su contención social (dependencia del marido, el hijo, la familia...). Personajes melancólicos atrapados en las redes de la culpabilidad (angustia de separación, comportamiento depresivo, pérdida de autoestima, pulsión de muerte) intentando restaurar un equilibrio incesantemente pospuesto. La paradoja de este discurso sostenido por el fantasma masculino, y en su condición histórica claramente destinado a un público femenino, es que detrás del vaciado se conjura el temor a la dimensión más radical del goce de la mujer.

Carta de una desconocida es un film gobernado por el pathos. El estatuto de la memoria, del recuerdo, pero también de esos "agujeros de la memoria" que llamamos olvido, sostienen su puesta en escena. La memoria-espectáculo es una construcción proclive en el cine de Max Ophuls y como tal enmarca un poderoso trabajo de reelaboración ficcional con todo tipo de condensaciones y desplazamientos (*Le Plaisir*, *La Ronde* y *Lola Montes* se afirman indistintamente sobre la memorización y la anamnesis como resortes del espectáculo que permitirán poner literalmente en acto una segunda vida de los sentimientos). La inmanencia de la experiencia analítica en *Carta de una desconocida* –tiempo de rememoración solipsista como proceso del inconsciente en torno a una historia sexual reconocida y denegada a la vez– ha suscitado una cascada de análisis no exentos de un tono iluminista tan proclive en este tipo de homologías⁴. El filósofo americano Stanley Cavell, con notorias simpatías por el lenguaje ordinario (Wittgenstein, Austin) y las deducciones silogísticas, ha analizado esta ronda por el tiempo que nos propone Ophuls sobre la trama de dos textos invocados por Freud como la *Gradiva* de Jensen y *El hombre de la arena* de Eta Hoffman, para terminar modelizando con este film un género que en espejo sería la versión melancólica de las comedias de enredo matrimonial analizadas en su ensayo *Pursuits of Happiness (La búsqueda de la felicidad)*⁵. En cualquier caso, la implicación del psicoanálisis en el film no puede desligarse de cómo la película designa su puesta en escena y sus operaciones autoreflexivas, de las repeticiones del relato, las mutaciones del punto de vista, el cuerpo de la escritura... todo ello para convertir una substancia textual en materia fílmica en esa perspectiva tan ophulsiana de reinventar formas de lo visible que constituye el objetivo explícito de un melodrama de dimensiones sublimes como *Carta de una desconocida*.

⁴ Stephen HEATH: "The Question Oshima" *Wide Angle* n° 1978 pp.48-57 ; VF PERKINS: "Letter from an unknow woman" *Movie* n° 29-30 1982, pp. 61-72.; y Gaylyn STUDLAR: "Masochistic Performance and female subjectivity in "Letter from an unknown woman", *Cinema Journal* n° 3, 1994. Pp.19-57.

⁵ Stanley CAVELL: *Contesting Tears. Psychoanalysis and Cinema: The Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press. Chicago/London 1996.

"By the time you will read this letter, I may be dead". Cuando leas esta carta, yo estaré muerta". Tal como reza el título, *Letter from an Unknown Woman* es la carta de una mujer sin nombre dirigida al hombre que amó sin que este lo supiera. La lectura de estas páginas interrumpidas por la muerte constituye la duración y el tiempo mismo del film. Lectura de una carta escrita en la que un narrador-escritor, Lisa, comenta su propia historia a un narratario-testigo, Stefan, que la lee durante la noche en el silencio de su estudio. Confesión de una tragedia íntima que se desarrolla –se visualiza por medio de un largo *flash-back*– ante nuestros ojos sin que nadie pueda cambiar el curso de sus acontecimientos.

La visualización de la carta supone, pues, un encabalgamiento de tiempos entre el origen diegético de su escritura (un tramo del pasado), el tiempo de lo narrado (varios años de la vida de una mujer) y el presente de su lectura (cuatro retornos a Stefan leyendo la carta en penumbra, en un silencio total, que corresponden al presente). Tiempo indefinido, fantasmático, vehiculado por una carta que al llegar a su destino presupone una historia ya escrita y vivida que la lectura solo puede restituir de forma ilusionista, "haciendo converger en la aparente unidad interna de su temporalización el siendo con el habiendo sido", por reprender a Lacan en la senda heideggeriana⁶. Tiempo del fantasma: la mujer que habla a través de la carta no está solamente fuera de campo sino también fuera del tiempo; está muerta. Y el hombre que la recibe es un lector ignorante y curioso como el propio espectador que se sumerge voluntariamente en los sinuosos meandros del pasado para terminar descubriendo a la mujer olvidada y la propia capacidad del olvido que le permitirá imaginar entre las formas de ultratumba su propio deseo muerto.

Cuerpo deshabitado, voz viviente. Las heroínas de Ophüls desfallecen, pierden pie, pero recuperan la voz para rememorar confidencias en la oscuridad del tiempo y hacer más plausible su condición de *revenants* (piénsese en las memorias de ultratumba de *Lola Montes*). *Carta de una desconocida* es una historia de fantasmas atestada por sus trazos sonoros, guiada por la fascinante inmersión en la voz femenina, variante de la voz acusmática a que hace referencia Michel Chion⁷. Puesto que la *voz-over* de Lisa que arranca del fondo negro de la memoria para explicarnos una tragedia íntima es algo más que una voz narrativa, es un envolvimiento sonoro que potencia la condición letárgica de la película, una red umbilical que nos arroja edípicamente en un espacio post-mortem con la vana tentativa de recuperar una existencia. Es, siguiendo a Barthes, "el trazo de un punctum oral" que da a la escritura en voz alta su condición de

6 J. LACAN: *Escritos I Siglo XXI* editores Méjico 1971, p. 76.

7 Michel CHION: *La voix au cinéma*. Paris Editions de l'Étoile 1982.

cuerpo somático y una eficacia tímica y expresiva muy particular: entonaciones, ritmos, exclamaciones o palabras no dichas ocuparán la escena⁸.

A través del verbo el relato se carga de imágenes ante la triple mirada de Lisa, Stefan y el propio espectador. Y lo hace como proyección imaginaria que toma forma de obsesión amorosa, iluminada tanto en su componente visual cuanto en la fuerza expresiva del material sonoro, de sensibilidad proverbial en todo el cine de Max Ophuls (redoblado en este caso por la modificación del protagonista masculino, novelista de éxito en el texto original de Zweig, músico en declive en el film de Ophuls). Durante mucho tiempo, de la adolescencia hasta la muerte, Lisa observa, sin ser vista, a Stefan: le espía secretamente, se coloca en silencio bajo su ventana, junto a la fachada de su casa, viendo cómo trasiegan el mobiliario de su apartamento, escuchando la música que suena en el piano. Se diría que se trata de una niña maravillada por la llegada del príncipe azul, hipnotizada por los lujosos objetos depositados en el rellano de la casa, descubriendo con estupor infantil su verdadero jardín secreto (errancia de Lisa en el piso en desorden del músico, antes de ser descubierta por el mayordomo mudo que no habla, pero ve)... Lisa adolescente escuchando las notas musicales de Stefan rotas por las llamadas intrusivas de la madre; resucitando el padre y los viajes de juventud en ese fantasmagórico tren del Prater donde el tiempo parece detenido; Lisa mujer-niña aceptando el reproche del marido, verdadera figura del padre protector, en el landó de retorno de la ópera tras reencontrarse con Stefan y comprobar que, una vez más, es una desconocida para el músico... ¿El eterno femenino envuelto en el registro del cuento de hadas, o el masoquismo femenino como un gesto siempre suspendido en su propia sombra?

4

En su ensayo sobre el melodrama literario, Peter Brooks abunda sobre dos consideraciones sólo en apariencia antitéticas. Por un lado, subraya la capacidad que muestra el melodrama por decantarse hacia el exceso, la exigencia compulsiva de sus protagonistas de decirlo todo a modo de confesión inexorable. Pero por otro lado, Brooks se apoya en ciertas narraciones de Henry James para señalar que la heroína prototípica del melodrama no saca fácilmente las cosas a la luz, más bien alienta sus secretos y acaba resultando literal y figurativamente muda⁹.

Carta de una desconocida ilustra ambas coordenadas sobre el exceso y su paradójica contención. La carta como ejercicio de introspección quiere confesarlo todo ("By the time you read this letter, I may be dead. I have

⁸ Paul VERSTRATEN: "L'être d'amour inachevé" en *Vertigo* n° 2 "Lettres de Cinema" 1988. Pag.26.

⁹ Peter BROOKS: *The Melodramatic Imagination: Balzac, James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale University Press, New Haven 1976.

so much to tell you and perhaps very little time". "Cuando recibas esta carta, habré muerto. Tengo tanto que contarte y tan poco tiempo"). Pero esa palabra sobre la que se fundamenta la representación hipnótica –e histérica– del pasado es una palabra extenuada, "au bout du monde", como si estuviera en trance de callarse y reclamar el silencio, por lo demás una disposición lógica en un film tan escorado hacia los registros de la (in)comunicación amorosa¹⁰.

10 Es pertinente un trabajo del film sobre modos de comunicación y relación social, aunque estuviera mucho más subrayado en el relato literario de Zweig que en la transposición filmica de Ophuls. Cf. Alain MASSON: "La gravité du frivole", *Positif* n° 232-233, 1980. pp.39-51.

11 Recreación de la metrópolis "fin de siècle" en un plató de Hollywood que contribuye a la tonalidad crepuscular de la película por parte de un cineasta europeo extraño al sistema de los grandes estudios de Hollywood y prendido del simulacro y la reconstrucción evocativa en la puesta en escena (como el Berlín de *Liebele* o el París de *La ronde*).

12 Según parece hubo numerosos desacuerdos entre los productores y el cineasta en relación a los silencios de Lisa, demostrando en cierto modo un "conocimiento" de los estereotipos melodramáticos y de la terapia psicoanalítica. L. BACHER: *Max Ophuls in the Hollywood Studios*. Rutgers University Press: New Jersey 1996. Pp.187-196.

Silencio y reconocimiento van unidos en la figura del mayordomo mudo (Art Smith) cuya función expresiva, aunque constreñida a la escucha de una narración que no le pertenece y de la que se mantiene excluido, es primordial en la medida en que resume el personaje más consciente de la importancia de la pasión secreta y el más sensible a los problemas que entraña (es el "mensajero" que entrega la carta a Stefan en el incipit del film y el que escribe el nombre de la mujer desconocida en su clausura). El silencio acompaña la lectura de la carta por parte de Brand dando volumen a la fascinación, dolor y voluptuosidad del descubrimiento. Y los silencios de Lisa se interponen en el fluir sonoro de la narración y en la frenética actividad desplegada para seguir el ritmo de su pasión en el laberinto vienés, validando los momentos fuertes de su fascinación hacia el músico: basta pensar en el único encuentro de ambos, hacia la mitad del film, entre las calles de una Viena invernal y fantasmagórica, desplazada hacia la maqueta y la caligrafía visual¹¹. "No habla mucho", afirma Stefan en el restaurant del Prater, antes de dar paso a la palabra seductora del macho. Lisa prefiere escuchar, sentir hablar y sentirse hablada, como preludio en sucesivas etapas escenográficas –la cena en el "Kaffehaus", el paseo entre las barracas del Luna Park, el baile de salón ante una orquesta femenina que abandona el estrado, el fantasmagórico vagón de tren pedaleado por un viejo reproduciendo paisajes lejanos e imaginarios...– de un silencioso y elidido "passage à l'acte"¹².

5

El relato de Ophuls está planteado a través de una disimetría en apariencia radical entre dos personajes, pero con ayuda de un objeto, la carta, que los liga permanentemente. La carta es, por tanto, un acto, un dispositivo que designa una experiencia de la pérdida –en términos lacanianos, que da cuerpo al vacío del sujeto. Y –de Lacan a Foucault– un objeto que actúa mediante el gesto de su escritura sobre quien la remite y mediante el acto de la lectura sobre quien la recibe. "Escribir –decía Foucault en un hermoso texto publicado en 1983– es, por tanto, "mostrarse",

hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro. Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario (por la misiva que recibe se siente mirado) y una manera de entregarse a su mirada por lo que se le dice de uno mismo. La carta habilita, en cierto modo, un cara a cara". Y abundando en el ejercicio epistolar como confesión –el texto se titula "L'écriture de soi"– añadía Foucault que la "introspección" se ha de comprender no tanto como un desciframiento de sí por sí mismo, cuanto como una apertura de sí que se da al otro"¹³.

Aunque referida a las meditaciones de Séneca, Plutarco y Marco Aurelio, la elocuencia foucaultiana resuena claramente en la película de Max Ophuls. A través de la carta Lisa ve, escucha, narra a Brand, aunque no pueda ser testigo de los movimientos de su destinatario y de las imágenes que su narración over inducen. Y a través de la carta queda atrapada en la palabra devota –manifiesta además por el cambio de guión en relación al texto original: mientras la Lisa de Zweig era una mujer de cabaret con profundos resabios sociales, la de Ophuls es una mujer romántica, ingenua y testaruda–, registro próximo a los ejercicios espirituales que no admite correspondencia¹⁴. Eso convierte a Lisa en un personaje femenino inmóvil como un maniquí, indefenso, sin posibilidades de declarar su amor y su inocencia pero sin la gravedad dolorosa del trauma, viviendo siempre en una escenografía de la espera¹⁵.

Antes que ver en este repliegue sacrificial del personaje femenino una sumisión "travesti" a la imagen y los designios del macho¹⁶, cabría pensar en la necesidad de la mujer por hacer coincidir la posición masoquista con el objeto de goce por excelencia. El sistemático repudio de que es objeto por parte de Stefan no tiene efectos paralizantes en ella, no le lleva a la desesperación, a esa "descarga por reacción" que planteaba Freud como modo de anulación de efectos traumáticos de los sucesos de índole innegablemente sexual¹⁷. La prueba del dolor, el fading¹⁸ llega en el suntoso broche final de la película anudando el esfuerzo de Lisa por escribir las últimas frases de la carta al lado del catafalco con el hijo muerto, cuya existencia ha mantenido en silencio, con la imagen de Stefan en su bufet frotándose los ojos desesperado y con la carta en la mano. "Si hubieras reconocido lo que era tuyo..." podría ser la fórmula constitutiva de la castración en la que el goce se hermana con su negativo.

Tania Modlewska subraya que esta inhabilidad por expresarse, por hacerse conocer, esa especie de llamada al anonimato sacrificial, la represión en suma, son los mecanismos primordiales de la histeria. La histérica, en la famosa formulación de Freud, sufre de reminiscencias y así cabe analizar el proceso de Lisa atrapada en un tiempo reminiscente que es el

13 M. FOUCAULT: "Estética, ética y hermenéutica" *Obras Escogidas* Vol. III Ed. Angel Gabilondo. Paidós: Barcelona 1999. Pp.289-305.

14 El registro religioso, proclive en la estructura confesional de los melodramas, no resulta ajeno en el relato de Ophuls como "vida santoral" de una mujer inmaculada a la que su amante considera una diosa. Véase, Philippe Roger: *Lettre d'une inconnue* Ed. Yellow Now, Bruselas, 1989, pp.20-26.

15 En términos barthesianos como dramaturgia del encantamiento. Roland BARTHES: *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, Paris, 1977 pp.47-48.

16 Susan M. White plantea esta cuestión a la luz del concepto lacaniano de "mascarada de la feminidad" abiertamente desarrollado en el análisis feminista sobre los melodramas de Hollywood. Susan M. WHITE., *The Cinema of Max Ophuls*. op. cit. pp.141-142.

17 Sigmund FREUD: *Estudios sobre la histeria*. Obras completas Vol. I, ensayo VI. Ed. Biblioteca Nueva.

18 "la voz que soporta, da a leer, y por así decirlo cumple el desvanecimiento del ser amado, puesto que pertenece a la voz de morir". BARTHES: *Fragments d'un discours amoureux* op. cit. p.131.

19 Tania MODLESKI: "Time and desire in the Woman's Film" en Virginia WRIGHT WEXMAN-Karen HOLLINGER (edic.) "Letter from an Unknown Woman", op.cit. pg.250.

20 En "L'Oubli du texte", revista *Cinemas* nº 1 otoño 1993 pp.11-22 Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER traduce esta construcción en términos derridianos: "La lectura imaginante (masculina) resucitaría la escritura (femenina) de sus cenizas".

21 MODLEWSKI: op.cit. pp. 256-7.

tiempo de la fascinación, con una suma de recuerdos que lejos de sucumbir al desgaste acaban configurándose como estímulos reactivos frente al deseo reprimido¹⁹. Es fácil colegir, por esta vía, la elaboración sintomática del deseo de Lisa en términos lacanianos. Al desvelar la intimidad de su goce a una mirada que se ha mantenido a distancia, en una extraña indiferencia respecto a ella, está formulando la gran pregunta de la histérica, esto es, ¿qué soy para el otro? El núcleo mismo del fantasma en relación con el deseo del otro, con su opacidad.

¿Y el lugar de Stefan Brand en esta cadena? No parece suficiente considerarle el muñidor del relato, el que arranca a la mujer del reino de las sombras a modo de torsión órfica ("la única voluntad que tengo es suya" le confiesa Lisa a su marido al ser descubierta en la ópera con Stefan)²⁰. Más bien, se trataría de asimilar el rol de Stefan en el seno de una identificación imaginaria, esto es, como soporte del proyecto masoquista de Lisa y como proyección de su propio narcisismo. Su incapacidad por reconocer a la mujer en sus diversas apariciones, por reconocer en ella a la diosa y musa que dice esperar desde siempre, se conjuga con la impotencia de la mujer, con su rechazo por salir de su condición de secreto. Dos incapacidades que operan a distancia en forma de eco. Y que nos sitúan, de nuevo, ante la metáfora histérica. Es pertinente, como hace Tania Modlewski, reconocer en Stefan al histérico ciego atrapado asimismo en reminiscencias (ese rápido montaje de momentos que sucede al escrutamiento con lupa de la foto de su hijo no reconocido) que le situarán ante una verdad insostenible que ha de llevarle a la castración²¹. La carta que alimenta su deseo desvela también su desesperación, estado de culpa relacionado menos con el olvido de la mujer, convertida al final en un nombre que el mayordomo escribe sobre una cuartilla, que con la mutilación de su propia imagen gratificante, de esa vida autocomplaciente que el relato ha tornado brumosa e inútil ante la mirada "feminizada" del espectador y que solo puede repararse con la muerte.

En un quiebro perfectamente inverosímil *Carta de una desconocida* hace coincidir el fin de la escritura de Lisa con el fin de la lectura de Stefan. Falso *raccord*, precario susurro de amor entre dos representaciones "en agonie": la mujer sufriente frente al hombre horrorizado. Doble herida narcisista que no admite salvación en la medida en que se proyecta sobre su propia caída, que impone una deuda a pagar con los vivos y con los muertos. Melodrama, teatro histérico en su más pura expresión. Y en su más sublime belleza. Flotando entre la vida y la puesta en escena en ese lugar de paso que es siempre una pantalla de cine.