

EL VÉRTIGO Y LA GUERRA: DENSOS HILOS PRETÉRITOS PARA TEJIDOS POSMODERNOS

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

PREÁMBULO I.

AUSENCIA PATERNA Y HERIDAS DEL DESEO: DE LA GUERRA CIVIL A LA POSTRANSICIÓN

En nuestras investigaciones sobre el cine español de la posguerra observábamos cómo algunos de los films más relevantes del periodo 1939-1950 construían un nudo semántico y formal que atravesaba, como dolorosa herida, la carne diegética de todos ellos: la pérdida irremediable del objeto amoroso y la soledad y la melancolía resultantes podían ser leídas como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brotaba incontrolable. Huellas de la guerra y heridas del deseo se soldaban y confundían así, inextricablemente, hasta dar a nuestro más desconocido cinema su aire densísimo y espectral, su a la vez deseante y desolada atmósfera (Castro de Paz, 2002 y 2012).

Pues bien, si esa pérdida tomaba metafórica forma en dichas películas en un personaje femenino asesinado, prohibido, desaparecido o traidor, lo hacía en ocasiones (casi podríamos decir que de manera progresiva, ganando peso con el paso de los años) entrelazándose muy densamente con la aparición de personajes infantiles, de niños/as que, de forma simbólica o real, sufrían una orfandad paterna —motivada narrativamente en ocasiones por esa conflictiva presencia/ausencia femenina— que les abocaba a una vida lastrada por la soledad, la locura y la muerte. Infantes, pues, psíquicamente mutilados, obsesionados por una figura paterna ausente, acallada o arrasada por la guerra, atrapados en una melancólica búsqueda del tiempo perdido, de la infancia perdida, y a menudo condenados a narrarla, en angustiosos recuerdos-imágenes que reaparecen, siniestramente circulares, en los vericuetos de la memoria. Pero el pasado no puede reencontrarse ni el tiempo ser detenido, y los duelos imposibles de

Carlos Durán (niño y adulto en *Vida en sombras* [Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948]), del huérfano Marcelino (*Marcelino, pan y vino* [Ladislao Vajda, 1955]) o, más tarde, de Gabriela (la «española en el exilio» de *En el balcón vacío* [Jomí García Ascot, 1962]) concluirán en delirio, del mismo modo que lo hará el de la pequeña Ana de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) con la inolvidable alucinación del monstruo de Frankenstein, monstruo triste y español, construido a partir de los miles de cadáveres bélicos.

Podemos afirmar, de hecho, que el trágico silencio paterno va a constituir, oscuro y persistente, el núcleo semántico sobre el que se construirán las más densas escrituras fílmicas que, en la transición política, apunten al mito —*El espíritu de la colmena*, claro, pero también *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) o *Elisa vida mía* (Carlos Saura, 1977)—, presentando una tardía¹, malsana, barroca, trágica y esperpéntica versión en *Madregilda* (1993, coescrita, como el film de Erice, por Ángel Fernández Santos), último título hasta la fecha de Francisco Regueiro, uno de los más grandes cineastas de la generación del Nuevo Cine Español, dispuesto aquí, literalmente, a dar *femenino cuerpo fílmico* al horror constitutivo sobre el que se fundaba esa reiterada y casi siempre metafórica y ambigua fusión guerra/madre/fijación imaginaria/ausencia



Imagen 1. *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948)

paterna que latía en muchos de los títulos a los que acabamos de hacer referencia. En ella, cuya historia se sitúa en 1946, otro niño *sin padre* dialoga delirante con su madre, que le habla imaginaria y fascinante desde la pantalla de la mítica *Gilda* (1946) de Charles Vidor (Imagen 1). Hijo real de una compañía entera del ejército franquista cuyos miembros poseyeron a la mujer durante la guerra —y, al parecer, se nos dice, por orden del propio Caudillo—, nacido sin parto, sacado a cuchillo del vientre materno por el hombre acobardado que no pudo evitar lo sucedido, ella encarna realmente la España franquista, la madre aterradora al que el infantilizado viudo, coronel cuya misión es vigilar la basura y reciclarla para alimentar a los españoles, adora en una blasfema imagen de la Virgen, rodeada de velas y abalorios. Pero ella, siniebra, retornará todavía para mostrar la cicatriz a su hijo, para mostrarse ante él como objeto de deseo, para que el niño la toque, la abrace y se postre a sus pies, para que reciba su leche, ambigua e incestuosa, sobre su rostro hambriento, desconcertado y dolorido.

Insistamos, empero, en cómo dicha orfandad simbólica protagonizaba ya en buena medida la creación literaria y cinematográfica de la España nacida de la guerra y surgía en el mismo cine posbélico en films de extraordinaria relevancia como los citados, algunos de los cuales, no por casualidad, pertenecen al grupo de aquellos que González Requena (1989) y Zunzunegui (2002) rastrearon en su día como conformadores de una «estilización mítica» (formas que buscan la fusión entre la historia y el mito, recurrencia del acto de narrar, ceremoniosidad, simbolismo, melancolía, papel del cine como operador mítico...) central en la evolución histórica y estética del cinema hispano. Nos referimos, al menos, y además de *Vida en sombras*, *Marcelino, pan y vino* y *En el balcón vacío*, a otros como *Las inquietudes de Shanti-Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946) y *Obsesión* (Ruiz Castillo, 1948), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947) o *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949),

films melodramáticos que no solo presentan siempre algunos de los rasgos formales citados, sino que, algunos de ellos, dadas las reflexiones que proponen y su altura estética y semántica, alcanzarán de lleno, incluso más allá del trascendental anclaje histórico en el tiempo de su realización, a las heridas psíquicas del deseo masculino vinculadas al conflicto edípico y al complejo de castración descritos por Sigmund Freud y reformulados por Jacques Lacan (Castro de Paz y Gómez Beceiro, 2015).

Y, siendo así, con seguridad debería repensarse con calma la lúcida rotundidad con la que el propio Luis Buñuel, en ese inaudito film-crisol que es *Viridiana*, fusión de las más densas tradiciones culturales hispanas (el Arcipreste, Cervantes, costumbrismo, Picaresca, Goya, Galdós, Vallé-Inclán) y potencial motor —a la postre fallido, célebre escándalo en Cannes y censura mediante— para un nuevo cine español moderno y popular, recurre como disparadero de su complejo discurso a la vertiente melodramática (Marzal, 1996), al duelo no satisfecho y al deseo de Don Jaime (Fernando Rey) por su mujer muerta (fallecida durante o poco después de la Guerra Civil) y a su obsesivo intento fetichista de revivirla en su sobrina, recurriendo a planos semisubjetivos de *acecho delirante* que —como ya hiciera en *Él* (1952), y con acierto vinculara entonces Francesco Casetti con el posterior film de Hitchcock (Casetti, 1989: 113)— parecen coinci-

VIRIDIANA (...) RECURRE COMO DISPARADERO DE SU COMPLEJO DISCURSO A LA VERTIENTE MELODRAMÁTICA (...), AL DUELO NO SATISFECHO Y AL DESEO DE DON JAIME (FERNANDO REY) POR SU MUJER MUERTA (FALLECIDA DURANTE O POCO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL) Y A SU OBSESIVO INTENTO FETICHISTA DE REVIVIRLA EN SU SOBRINA

dir con las formulaciones visuales por medio de las cuales la mirada de Scottie atrapa/es atrapada por la imagen de Madeleine desde la secuencia del restaurante Ernie's en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958).

PREÁMBULO 2. ANTES Y DESPUÉS DE VÉRTIGO

En relación con la citada película de Hitchcock, decisiva para nuestros intereses, en extremo sintomático resulta el hecho de que, para cualquier espectador culto que acceda a estos films realizados en la posguerra española después de haber visto la cinta hitchcockiana, parezca en verdad difícil no vincular a sus protagonistas (Carlos Durán y Gaspar de Montenegro, ambos interpretados por Fernando Fernán-Gómez en *Vida en sombras* y *La sirena negra* respectivamente, podrían muy bien ejemplarizarlos) con el melancólico Scottie Ferguson encarnado por James Stewart. Si en el film de Llobet-Gràcia —directamente influido por el Hitchcock de *Rebeca* (Rebecca, 1940)— el hombre, destruido por el dolor, acude solemne a la tumba de su amada, como hará Scottie una década después, en *La sirena negra* Serrano de Osma parece anticiparse igualmente —antes de Hitchcock, pero también de Buñuel— a la solución formal ideada por el cineasta británico a la hora de dar forma a la mirada masculina que, *reconociendo* el cuerpo al que no puede evitar dirigirse, se lanza hacia él, atraída y temerosa. Ambos parten de un plano semisubjetivo que surge de la mirada de los protagonistas para, en panorámica, encuadrar el rostro de la Mujer; entonces, dejando los ojos atrás, un *travelling* de aproximación señala el inicio mismo de ese proceso irreversible de ensamblaje entre el cuerpo elegido y los fragmentos de imágenes primordiales que tejen nuestro deseo inconsciente para dar nueva (y no menos fugaz) vida al fantasma.

Sintomático, decíamos, porque si la central presencia de la obra maestra de Hitchcock condiciona

la mirada del espectador contemporáneo —tal es su peso en el canon crítico y analítico actual— no menos habrá de modular la de los cineastas que desde su estreno y posterior encumbramiento se han enfrentado a la puesta en imágenes de la fijación masculina en La Mujer, resplandeciente y fugitivo objeto de amor, siempre trágicamente desaparecido (por inexistente).

ALMODÓVAR (Y AMENÁBAR)

Sin duda junto a muchos otros, en proporciones lógicamente del todo cambiantes y variables en función de la historia narrada y del estilo, el talento y el talento del cineasta del que se trate, el conflicto bélico español y sus consecuencias psíquicas, (muchas veces todavía) inextricablemente unidos narrativamente a la pérdida del objeto de deseo, formalizada a menudo con evidentes influencias del *Vértigo* hitchcockiano, constituyen quizás el más llamativo e híbrido sustrato —formas hollywoodienses *deformadas* y troceadas en cuerpos españoles, *al modo* del Frankenstein de la niña Ana— de algunos de los más densos y relevantes melodramas del cine español contemporáneo, o, por mejor decir, de las vertientes melodramáticas que, entre otras (del terror a la ciencia-ficción, del *thriller* a la comedia), conforman esos singulares y extravagantes artefactos *multigénero* a los que enseguida vamos a referirnos.

Comencemos por la que podríamos llamar la oscura *trilogía* almodovariana sobre el deseo masculino, la Mujer objeto de ese deseo y sus desoladores avatares. Si, como señaló Victor Fuentes, el sujeto del inconsciente es «el auténtico sujeto de su cine como lo es sin duda de los de Luis Buñuel y Alfred Hitchcock» (Fuentes, 2005: 93-107), a la búsqueda de comprender el comportamiento del hombre y su desalentador y esencialmente melancólico destino deseante, e incluso de activar fórmulas para un hipotético *varón reconstruido* (con probabilidad tan rigurosas discursivamente como a la vez bienintencionadas e ingenuas en

rigor psicoanalítico), nada más lógico que Almodóvar plantee en *Hable con ella* (2002) su primera, nítida y singularísima aproximación a la *cuestión masculina* a partir de dos de las grandes obras hitchcockianas sobre el tema: *Vértigo* y *Psicosis* (Psycho, 1960) aunque no falten tampoco referencias —incluso muy evidentes— a otros dos títulos que abren y cierran, además y respectivamente, el trascendental periodo manierista de la filmografía del realizador británico: *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), y *Marnie, la ladrona* (Marnie, 1964). De hecho, si como afirmó Almodóvar «*Vértigo* es una película madre de muchas películas» (Strauss, 1995: 160), no debe sorprender que, sobre todo, vuelva su mirada al film de 1958, el más profundo y desgarrador melodrama hitchcockiano sobre el deseo del hombre y trágica metáfora sobre la pulsión escópica y la mirada *masculina* (fetichista) que se halla en la base misma del placer cinematográfico institucional².

Y es que sus protagonistas, Benigno (Javier Cámara) —un nuevo Norman Bates, *benigno*, virgen, cariñoso y hablador, ejemplarmente edípico, con una madre, posesiva y postrada en la cama, de la que sólo escuchamos su voz en *off* y a la que el joven dedica sus primeros veintitantos años de vida; enamorado a su vez de una Imago femenina (Alicia, Leonor Watling) a la que observa, como el voyeur Stewart de *La ventana indiscreta* a través de la ventana y que, *lógicamente*, se *petrifica* como estatua ante su proximidad, al modo de una nueva y no menos bella Madeleine— y el melancólico Marco (Darío Grandinetti), digno personaje de bolero, doblemente abandonado (capaz de teñir de melancolía, en un típico juego almodovariano, hasta la más repulsiva culebra), habrán de conjugarse y fundirse —literalmente superpuestos en la conversación final en la prisión— para dar auténtica *vida* a la Mujer (creada, en magistral metáfora, *por la pantalla en blanco*: la cámara, cenital, nos muestra la impoluta sábana —que ocupa la totalidad del encuadre—; bajo ella, poco a poco dibujada, surge la forma femenina...). A Marco quedará la difícil

pero sin duda gratificante misión que Benigno no fue capaz de lograr en su locura (sus bienintencionadas palabras, pese al título, no despiertan a Alicia, sino ese enfermizo y brutal coito con su cuerpo inerte, ejemplar y lúcidamente metaforizado en el film mudo *El amante menguante* y su gran vagina-pantalla que engulle al minúsculo protagonista): comprender y asumir que la Figura (Alicia) que ha venido a tapar el vacío que a su lado ha dejado su primer amor (el lado derecho de ese encuadre de profunda belleza en el que dos tiempos se funden dolorosamente mientras escuchamos a Caetano Veloso) es también un ser humano, de existencia renovada, al que hablar y querer. Es precisamente de ese lado derecho del encuadre de donde surgirá, en un plano de punto de vista de Marco que cita de forma explícita pero extraordinariamente la sutil aparición de Madeleine en la floristería en *Vértigo*, la imagen con la que, por doloroso que resulte, habrá que aprender a convivir.

En la más sombría *Los abrazos rotos* (2009), Pedro Almodóvar prosigue su indagación en los conflictos edípicos y las razones y las consecuencias psíquicas de la ceguera simbólica del hombre. Dada de nuevo la estrecha relación del film con *Vértigo* —en la que, según Eugenio Trías, Scottie era «el cine mismo andando» (Trías, 1982: 99-100), persiguiendo sin poder atrapar más que como obra de arte a la Mujer, objeto único de la mirada—, no debe extrañarnos que, tras la muerte de su Madeleine (Magdalena es también el nombre del personaje interpretado por Penélope Cruz), el protagonista sea un director ciego, emocional y profesionalmente incapacitado. Con todo, si una película late en el corazón de *Los abrazos rotos* es *Vida en sombras*, a su vez —como ya señalamos— fuertemente influenciada por Hitchcock. Como en la no menos metacinematográfica película de 2009, pero sesenta años antes, el

protagonista de *Vida en sombras* es un cineasta retirado (del cine y del mundo) por la incurable herida psíquica provocada por la pérdida a comienzos de la Guerra Civil de su primer —y esencialmente inalcanzable— objeto de deseo. Y es en el film de Llobet-Gràcia donde debe buscarse el origen último de la poderosísima, inolvidable imagen que condensa el dolor provocado por la imposibilidad del sujeto de fundir la Imago pedestal (literalmente cegadora, creada con restos de imágenes primordiales) y la mujer cotidiana». Como Durán en *Vida en sombras*, y como el Scottie hitchcockiano, Mateo Blanco (Lluís Homar) es, otra vez, el cine mismo encarnado, girando su angustia y su deseo al ritmo mismo de la bobina de celuloide, y solo por medio de las imágenes podrá comprender, aunque ya no eludir, los límites de sus imaginarias pasiones. Porque Lena (Penélope Cruz) es, de nuevo, imagen cinematográfica, puramente imaginaria, y aunque Almodóvar concede a Mateo la insensata posibilidad de poseerla, la pérdida será, como siempre, inmediata: Bella Durmiente, únicamente viva en el recuerdo y en el film. Y si en *Vida en sombras* el protagonista puede volver a rodar finalmente tras confrontarse, cara a cara, primero con la imagen viva de su esposa muerta (presente en las películas familiares) (Imagen 2) y luego con la delirante imagen reanimada de aquella cuando



Imagen 2. *MadreGilda* (Francisco Regueiro, 1993)



Imagen 3. Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009)

su cámara filma la fotografía enmarcada, inscribiendo así la ausencia en celuloide, Mateo Blanco solo recupera su nombre tras acariciar la última imagen viva, apenas entrevista y descompuesta en píxeles de pasado, de Lena, lo que le permite remontar su malograda película (Imagen 3).

Pero reparemos, todavía, en cómo una versión distorsionada y monstruosa de esa imagen fuerte proveniente de la posbélica *Vida en sombras* preside la salvajemente nítida pesadilla psicoanalítica que esconde la desasosegante obra maestra, tenebroso y atroz *vértigo negro*, titulada *La piel que habito* (2011), aunque aquí —al modo del *voyeur* Jefferies hitchcockiano mirando por la ventana— Robert Ledgard, el eminente investigador y cirujano plástico encarnado por Antonio Banderas, se limite a observar la imagen de su «creación» (la hermosísima Vera (Elena Anaya), «reconstrucción» transgénica de Gal, su esposa muerta, en el cuerpo de un joven, al que secuestra y cambia de sexo por medio de una brutal vaginoplastia) en directo, a través de una gran pantalla que la vigila en todo momento en la estancia en la que está encerrada (Imagen 4). Insólita mezcolanza de *thriller*, fantástico, terror y (lo que aquí nos interesa) melodrama, dos son los títulos citados —por la crítica

y por el propio Almodóvar (2012: 160-161)— como influencias fílmicas principales: *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960) y, de nuevo, la omnipresente *Vértigo*, como se sabe basada en una novela, quizás escrita expresamente para Hitchcock, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, guionistas a su vez de la película francesa.

Profundizando en la llamativa destilación formal que caracterizaba ya *Los abrazos rotos*, así como en una compleja y espesa estructura narrativa, compuesta de viscosos bloques de tiempo que se entrecruzan y amalgaman, tan intrincada y enigmática como el funcionamiento del inconsciente⁴, *La piel que habito* nos presenta a un nuevo Scottie



Imagen 4. La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011)

enloquecido y malvado, a la vez Pigmalión y doctor Frankenstein, cuyo oscuro conflicto edípico y castración simbólica toman aquí cuerpo narrativo en un duelo no realizado después del suicidio de su bella e infiel esposa (Elena Anaya) arrojándose al vacío —después de meses de convalecencia bajo la constante vigilancia por su obsesivo marido, pegado a su cama—, tras ver su reflejo monstruosamente desfigurado a consecuencia de las quemaduras sufridas en un accidente de automóvil mientras escapaba con su amante, el «tigre» Zeca (Roberto Álamo), hermanastro materno del protagonista. Por si fuera poco el desquiciado dolor del cirujano, su hija Norma (Blanca Suárez) —joven mentalmente frágil desde que, de niña, en el jardín de su casa, recibiera a su lado el brutal impacto de la caída del irreconocible cuerpo de la madre— seguirá el mismo trágico camino, tras creer que es su padre quién la ha violado, cuando en realidad éste acude a ayudarla tras encontrarla inconsciente después de sufrir abusos sexuales⁵, probablemente no consumados, por parte de Vicente (Jan Cornet), un joven lugareño, durante una lujosa fiesta nupcial en tierras gallegas.

Traspasando cualquier límite ético, el obsesivo doctor Ledgard pretenderá dar nueva vida a su Gal perdida (la Iseo, Galatea o Madeleine de «MÍTICOS» relatos precedentes) en el cuerpo de Vicente, al que (re)conoce (¿?) en la citada fiesta por medio de un inadvertido pero decisivo plano de punto de vista en el que —a diferencia del guion, donde nada se dice al respecto (Almodóvar, 2012: 77-78)— su mirada, destinada a su hija, queda prendida del rostro del muchacho (cambio de foco que borra el resto), a la vez formalmente vinculado (nuevo cambio de foco que destaca a Norma) con el de la chica. Mediante tal solución formal, sin duda ambigua⁵, y dado que el *flashback* no deja

de ser, en cierta forma, un sueño de Ledgard, Almodóvar da pie a bucear —más allá de un primer nivel narrativo en el que la transformación no deseada y en extremo cruel y violenta de Vicente en Vera se explica en exclusiva como venganza por la violación de su hija—, en una lectura textual del film como pesadilla psicoanalítica, como delirio o alucinación, «como [...] escenario en el que el paciente puede implicarse en su síntoma» (Fariña, 2011: 17), casi del mismo modo que el relato virtual y fantaseado que el inconsciente del protagonista de *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) otro film sobre la identidad y la responsabilidad frente a la cirugía plástica, trataba de diseñar para escapar de la angustia, empero convertido en la pesadilla donde aflorarán las verdaderas causas éticas de su «monstruosidad», y en el que la Mujer Ideal

(Penélope Cruz) solo retornará imposible y momentánea, también en expresa cita de *Vértigo*, para sustituir a la fallecida.

Como si la Mujer fuera construible, el doctor Ledgard, impotente y simbólicamente «castrado» —sus «relaciones» con Vera, pese al entrenamiento al que la

somete con los consoladores, se limitarán a mirarla en la gran pantalla desde el *chaise longue* mientras fuma opio, hasta que aparezca ante su vista en el encuadre el «tigre», hermanastro pero también en cierta forma proyección de la potencia sexual absoluta para, de nuevo y confundiéndola con la original, violar y desvirgar a su criatura, encendiendo entonces el deseo del cirujano que, con todo, chocará con la negativa de la chica, extenuada tras la brutal penetración de Zeca—, pero a la vez endiosado científico dispuesto a todo para escenificar/fabricar un perfecto objeto de goce (goce a la postre siempre pospuesto, solo *voyeurístico*) que le permita tapar su castración, llegará —cual Scottie efímeramente feliz sentado en la butaca, segundos

**TRASPASANDO CUALQUIER LÍMITE
ÉTICO, EL OBSESIVO DOCTOR
LEDGARD PRETENDERÁ DAR
NUEVA VIDA A SU GAL PERDIDA (LA
ISEO, GALATEA O MADELEINE DE
«MÍTICOS» RELATOS PRECEDENTES)
EN EL CUERPO DE VICENTE**

antes de descubrir el engaño de Judy/Madeleine por medio del collar de Carlotta— a enamorarse de esta *Mujer-gadget*, «metonimia de su hija y a su vez fallida resurrección de su esposa» (Fariña, 2012: 20). Pero lo forcluido insiste y la identidad de Vicente —hombre al que el doctor y el film colocan literalmente en la piel de una mujer-objeto, convirtiéndolo en auténtico protagonista, *hombre re-construido*, dolorosa y finalmente triunfante, como expresa inequívoco el inaudito último plano de la cinta— prevalecerá pese a todo, más allá de la ciencia y de la piel, señalando, con sabiduría, lo que el semblante no puede velar: que el ser y su apariencia no son la misma cosa y que la unión forzada de ambos solo puede acarrear, devastadora, una mortífera fractura imaginaria (Cazalla, 2014: 273-277).

DE LA IGLESIA

Bien consciente de la tradición fílmica sobre la que se asienta su eficazísima reformulación esperpéntica (*El día de la bestia* [1995]; *La comunidad* [2000]; *Crimen ferpecto* [2004]), con la espeluznante, desmedida, brutal, polémica y premiada *Balada triste de trompeta* (2010), Alex de la Iglesia parece decidido —desde los excepcionales créditos— a tomar a su cargo la trituration definitiva de las heridas del huérfano bélico, del cine español y del propio país, de nuevo empobrecido y fracasado, enorme circo deformado y grotesco.

En plena Guerra Civil (1937), origen del niño-«monstruo» (Pacheco Bejarano, 2014), Javier es un infante retraído y sin madre cuando los artistas del circo en el que vive —su padre (Santiago Segura) es el payaso tonto— son obligados por un oficial republicano a repeler un inminente ataque nacional. Tras el violentísimo enfrentamiento, pregnante grabado goyesco, el padre es detenido y el niño, solo, sin protección alguna, crecerá incubando la idea de venganza, única posibilidad para él —en trágicamente decisivas palabras de su padre, encarcelado y más tarde fallecido durante la construcción del Valle de los Caídos— de ser feliz.

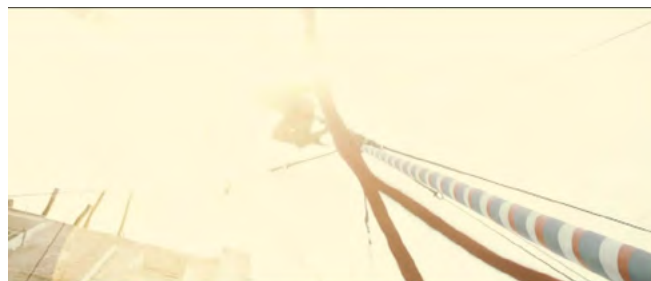


Imagen 5. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010)

Treinta y seis años después, en 1973, las heridas no han cicatrizado. Javier (Carlos Areces), incapaz de hacer reír, es contratado como payaso triste, en un circo levantado sobre la más absoluta desolación, a las órdenes de Sergio (Antonio de la Torre), un payaso tonto tan brillante sobre la pista como excesivo y brutal fuera de ella. La resplandeciente aparición de Natalia (Carolina Bang), trapeceista y pareja de Sergio, «la Mujer gloriosa e inalcanzable» (en palabras del propio cineasta) y eminentemente influida por *Vértigo* en su descenso «de los cielos» rojo y cegador desde el punto de vista del desconcertado (y ya entregado) Javier, acompañado de la *herrmanniana* partitura de Roque Baños, (Imagen 5), no solo supondrá un irremediable *shock* pasional para el melancólico muchacho, sino que hace que la película, paroxística mezcla de géneros (acción, terror, comedia) e influencias de todo tipo (Goya y Valle-Inclán, desde luego, pero también *Garras humanas* [The Unknown, Tod Browning, 1927], con Lon Chaney, la comedia esperpéntica de Ferreri, Berlanga y Fernán-Gómez, *Los payasos asesinos del espacio exterior* [Killer Klowns from Outer Space, Stephen Chiodo, 1988], los superhéroes de Marvel, Moebius o el tebeo clásico español), se decante en buena medida hacia el melodrama romántico, profundamente edípico, tan influido por Hitchcock como por la tradición histórica del más obsesivo y delirante cine español de la posguerra, como vimos profundamente melodramático, desolado y deseante.

Así, como en *La sirena negra* o en *Vértigo*, la elección de Natalia como objeto de amor por parte

del amedrentado y con toda probabilidad virgen payaso triste, encierra buena parte de las características de ese tipo esencial de elección de objeto por parte del hombre definidas por Freud en sus «Aportaciones a la psicología de la vida erótica» (Freud, 1967: 67-111). Aquí, el «perjuicio del tercero» vendría encarnado —clarificando al máximo el origen edípico de la elección— por Sergio, proyección del padre malvado (es, como su progenitor, lo que a él le está vedado: payaso tonto; sustituye al padre fallecido en la pesadilla del muchacho), maltratador y de portentosa potencia sexual. Natalia, por su parte, alternativamente rubia y morena, no es solo «sexualmente sospechosa» y de dudosa «pureza y fidelidad», sino que, a sus ojos y sin duda alguna, «necesita ser salvada». Por si hubiera dudas sobre lo dicho, el director y guionista hace que, en su segundo encuentro durante la cena con el grupo, un chiste brutal contado por Sergio sobre un niño sin madre, nacido muerto, y violentamente golpeado contra el cristal por la enfermera, provoque el primer y desigual enfrentamiento verbal entre los hombres y la paliza —inmisericordes patadas incluidas—, de Sergio a su pareja (que, encendido su deseo por los golpes, se entregará a él sexualmente instantes después).

Sin ropajes simbólicos que lo sustenten y tras un breve simulacro de relación con la chica —que acabará lógicamente con la escalofriante agresión que sufre por parte de Sergio cuando este lo encuentra con Natalia y que casi lo lleva a la muerte, y la no menos brutal venganza de Javier desfigurando el rostro del payaso tonto con una trompeta—, comienza el irremediable proceso de *animalización* del muchacho. Escapando de la Guardia Civil, se cobijará desnudo en un hueco del bosque alimentándose de carne cruda, pero será finalmente detenido y convertido en «perro de caza» del coronel Salcedo, con el que ya se viera la caras durante el asalto al circo en la Guerra y, años después, en el atentado que el joven lleva a cabo en el Valle de los Caídos, provocándole al militar la pérdida de un ojo (pero también la muerte de su propio padre). Encerrado

en un sótano abarrotado de cachivaches religiosos y militares tras morder a Franco durante una cacería, Javier —como otros de nuestros protagonistas del pasado— delira a la Virgen María con el rostro resplandeciente y fulgurante de Natalia (en planos de riguroso punto de vista) (Imagen 6), que le pide que se convierta en su «Ángel de la Muerte», y, postrándose ante ella como el padre dolorido interpretado por José Sacristán hacía con la suya en *Madregilda* —colocando cada uno el rostro de su fantasma en el lugar del «objeto» faltante que la bélica bala furtiva había arrancado a la imagen virginal de *Vida en sombras*—, definitivamente perturbado, desgarradora epifanía del monstruo, se desfigura la cara quemándose con ácido y una plancha y se lanza enloquecido y armado a la (imposible) búsqueda de la Mujer, destrozando cuanto encuentra a su paso (aunque el comando de ETA le ayude en el caso de Carrero Blanco). El país se desangra.

Aunque como Carlos Durán, la Ana ericiana, el niño de *Madregilda* o los protagonistas de Almodóvar, Javier busque ayuda simbólica en la imaginaria pantalla cinematográfica —y Álex de la Iglesia repite, aunque transformando su sentido, la misma composición que veíamos nacer en *Vida en sombras*: el muchacho dialoga delirante con el pa-



Imágenes 6 y 7. *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010)

vaso triste que Raphael interpretara en el film *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970) (Imagen 7), mientras canta la canción *Balada triste de trompeta*, pero surge de nuevo su padre, el payaso tonto, clamando venganza—, la tragedia ha de desencadenarse. Y lo hará al modo hitchcockiano, cual Monte Rushmore maldito, en lo alto de la cruz del Valle de los Caídos, herida incurable en la tierra española, campo de batalla donde (no) hijo y (no) padre perderán a la Mujer, España rota, Madeleine dolorida y desmembrada.

GUERIN

Diríase que tras la experiencia extrema de *Tren de sombras* (1997), arqueología deseante, buceo romántico y melancólico en ese rostro femenino que se perdía *inexistente* desde el fondo de los años idos, *En la ciudad de Sylvia* (2007), al margen de las a menudo desgastadas y convencionales retóricas del género, se alza como un melodrama renacido, surgido, como efecto de pronto e imprevisto, en un punto inevitable de ese camino insobornable de rearme ético y formal al que José Luis Guerin somete el cinematógrafo; en el instante exacto en el que la mirada masculina se convierte en personaje, y busca, vana y obsesivamente, su fantasmática Imagen-Pedestal.

Sin ataduras genéricas —pero marcado a fuego por un interminable hilo de referencias *románticas* (de Dante a Poe, de Keats a Breton y a Hitchcock)—, manteniendo viva una hermosísima tensión documental en la que el azar urbano nunca deja de acechar unos planos (necesariamente) calculados, Guerin sitúa a su personaje —al modo de un nuevo Scottie paseante y observador, sin Gavin Elster a quien rendir cuentas— ante la desgarradora constatación de la falla última del deseo masculino: la inexistencia de la Mujer, una y otra vez perdida y reencontrada, la carencia última de objeto. No es de extrañar, por ello, que el protagonista reviva una vez más su triste y repetitivo *shock* pasional (antaño sufrido ante la fugaz Sylvia) en la joven

sin nombre a la que persigue, reencuadrándola sin fin, perdiéndola después, aproximándose y hablándole fugazmente en la inolvidable secuencia del tranvía, para perderla de nuevo. Antes, sin embargo —en el corazón mismo del film, en su justa mitad—, la persecución lo ha llevado a *fantasmarla* secándose su bella melena ante una ventana —como antes en un vestido vacío, aireándose, liberándose de otros posibles (y vanos) deseos— mientras el espectador la ve, reflejada a sus espaldas, nueva Madeleine en el fraudulento espejo de la floristería. Anunciando así un error, una imposibilidad, que ya presagiaban —ante la *lógica* ceguera del *voyeur*— la negrura del café sobre el mapa, borrando los caminos, o el excremento de paloma sobre el dibujo imposible, solo y permanentemente *esbozado*, triste y final página en blanco.

Todavía, claro, un paisaje, revisitado, iluminado y doloroso por el halo de la ausencia. Tranvías, terrazas, grafitos, rostros... Planos vaciados, teñidos por la melancolía, ganados para la ficción. Porque si el paisaje goza de su plena autonomía en ausencia de la Figura, solo existe en cambio de los destellos dejados por aquella (González Requena, 1995). De ahí que la melancolía esté muy cerca del paisaje, y que de él surja, *siempre*, el melodrama. Una melancolía que crece en tanto el paisaje se vacía hasta alcanzar el fondo, la ausencia de figura, la absoluta y desgarradora herida negra de un fondo sin imagen. ■

NOTAS

- 1 Aunque, transformado con los tiempos, la Guerra Civil y la ausencia paterna mantengan su vigencia en el siglo XXI, desde la eficaz revisión fantástica y posmoderna de *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2003) a la oscurísima *Pa negra* (Agustí Villaronga, 2010). Nos referiremos inmediatamente a otro título esencial para nuestros intereses: *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010).
- 2 Narrado desde los ojos de Scottie, personaje suspendido, limitado, incompleto y vacío, melancólico, incapaz de cerrar la herida provocada por la pérdida del objeto

- materno (el primer objeto perdido), *Vértigo* se erige en melodrama, en lúcido discurso sobre el itinerario del deseo, siempre condenado al fracaso (Castro de Paz, 1999).
- 3 Aunque aquí el intrincado sistema, construido a través de dos amplios *flashbacks* centrales que a la vez dilatan y amalgaman *capas* de pasado, sea a la vez determinante para la consecución del suspense.
 - 4 Almodóvar vuelve a recurrir narrativa y simbólicamente al motivo de la violación como extremo y brutal dinamizador de relaciones, pues representa, en sus palabras, «el choque más evidente, brutal e inmediato entre lo masculino y lo femenino» (Costa, 2011), sin que ello suponga, en ningún caso —bien al contrario, pese a la insistencia en ello de la crítica más ramplona—, una justificación o apología (!) de la misma.
 - 5 Quizás porque la extrema perversidad de tal propuesta no *podía* ser escrita, aunque sí conformada por medio de más o menos *equivocos* dispositivos de montaje. Que el cuerpo y el rostro de Vicente constituyan de partida, cual la Judy Barton encontrada casualmente por Scottie, material idóneo para la fetichista recreación de Gal-Madeleine, enturbia aún más, si cabe, la abisal oscuridad del relato. Por el contrario, que el citado plano pueda ser leído como adscribible a un poderoso y demiurgo enunciador y no al punto de vista de Robert Ledgard, en cierta manera «doble» del propio director, mitiga solo en parte la ferocidad que se esconde detrás de resolución formal tan aparentemente inocua. Interpretada la citada composición plástica como plano subjetivo y el *flashback* como delirio, el orgiástico jardín de la fiesta solo existiría para su deseo y quizás *explicaría* la reacción de Norma cuando recobra la conciencia junto a su padre.

BIBLIOGRAFÍA

- Almodóvar, P. (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. (1999). *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.
- Castro de Paz, J.L. y Gómez Beceiro, F. (2015). Amor, pérdida, melancolía, delirio: un modelo de estilización obsesivo-delirante en el cine español de los años cuarenta. *L'Atalante*, 20, 6-14.
- Cazalla, C. (2014). Comentario sobre *La piel que habito*. *Conclusiones analíticas*, 1, 273-277.
- Costa, J. (septiembre de 2011). Entrevista a Pedro Almodóvar. *Fotogramas*.
- Fariña, J. J. M. (2011). Almodóvar con Sófocles. Responsabilidad trágica y fábrica del cuerpo humano. *Ética y Cine Journal*, 1, 13-20.
- Fuentes, V. (2005). Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo. En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela, *Almodóvar: el cine como obsesión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Freud, S. (1967). Aportaciones a la psicología de la vida erótica. En S. Freud, *Tres ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis* (pp. 66-111). Madrid: Alianza.
- González Requena, J. (1989). Escrituras que apuntan al mito. En VV. AA, *Escritos sobre el cine español 1973-1987* (pp. 89-100). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- (1995). *El paisaje: entre la figura y el fondo*. Valencia: Eutopías.
- Marzal, J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Eutopías.
- Pacheco Bejarano, J. P. (2014). Unveiling the Monster: Memory and Film in Post-Dictatorial Spain. *Self-Designed Majors Honors Papers*, 10.
- Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. Madrid: El País/Aguilar.
- Trias, E. (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix-Barral.
- Zunzunegui, S. (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

EL VÉRTIGO Y LA GUERRA: DENSOS HILOS PRETÉRITOS PARA TEJIDOS POSMODERNOS

Resumen

Desde el fin de la Guerra Civil española, algunos de los films más densos y desolados (*Vida en sombras*, Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948; *La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1948) presentaban, cual metáfora del dolor bélico, la pérdida del objeto de amor (una mujer prohibida, muerta, desaparecida, traidora), que terminaba por abocar a los protagonistas masculinos, incapaces de superar el duelo, a una vida lastrada por la melancolía, la locura o la muerte. Con el paso de las décadas, los infantes huérfanos, marcados por la ausencia o el silencio paternos, intentarán en vano cerrar sus heridas, y todavía en títulos muy recientes y del todo diversos, estas, esencialmente melodramáticas pese a la mezcolanza genérica que caracteriza al cine posmoderno (Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia) reaparecen retomando en ocasiones referentes formales y semánticos de aquellos oscuros títulos pretéritos, entrelazándolos con frecuencia, y mayor o menor talento y fortuna, con la influencia casi insoslayable del más hermoso y cruel relato del amor romántico y de la imposibilidad esencial de la satisfacción del deseo que Hollywood haya sido nunca capaz de poner en pie: *Vértigo* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958).

Palabras clave

Guerra Civil española; melodrama; duelo; melancolía; objeto de deseo; deseo insatisfecho.

Autor

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidade de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros destacan *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). Contacto: joseluis.castro@usc.es.

Referencia de este artículo

Castro de Paz, J. L. (2018). El *Vértigo* y la guerra: densos hilos pretéritos para tejidos posmodernos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 29-40.

VERTIGO AND WAR: THICK PAST THREADS FOR POSTMODERN FABRICS

Abstract

From the end of the Spanish Civil War, some of the most dense and devastated films (*Vida en sombras*, Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948; *La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1948) used the loss of the love object —a forbidden, dead, disappeared, traitor woman— as a metaphor of warlike pain. Such loss always ended up by heading male main characters toward a life troubled by melancholy, madness or death, incapable, as they were, of overcoming mourning. Over the decades, their orphan children, deeply affected by paternal absence or silence, will try to close their wounds, but it will be in vain. In fact, these essentially melodramatic wounds —in spite of the genres mixture that characterizes the postmodern cinema— will reappear in very recent and quite different titles from Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar or Álex de la Iglesia, sometimes borrowing formal and semantic references from those dark past titles. And, above all, mixing these references —in a more or less talented way— with the unavoidable influence of the most beautiful and cruel story about the romantic love and the essential impossibility of getting desire satisfied ever created by Hollywood: *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

Key words

Spanish Civil War; Melodrama; Mourning; Object of desire; Unsatisfied Desire.

Author

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) is a film historian and Professor of Communication Studies at the Universidade de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in scientific journals, participated in collective works and coordinated books on various aspects and leading figures related to cinema. Some of his most remarkable books are *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) and *Sombras desoladas* (2012). Contact: joseluis.castro@usc.es.

Article reference

Castro de Paz, J. L. (2018). *Vertigo* and War: Thick Past Threads for Postmodern Fabrics. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 29-40.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com