

# ***Lo que queda del día:* la decadencia de un estamento aristocrático**

Lluís Roy Gallart

Existe un halo nebuloso, extremadamente sugerente, incluso hipnótico, en la apertura de *Lo que queda del día* (*The Remains of the Day*, James Ivory, 1993). Tras los primeros títulos de crédito, superpuestos en el dibujo de una exuberante mansión de construcción neoclásica, una corta transición nos sitúa a bordo de un coche avanzando por un sinuoso camino en medio de la campiña inglesa. A modo de reverso del inquietante *flashback* inicial de *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), en el que la seductora voz en *off* de Joan Fontaine nos acompañaba hasta las entrañas de Manderlay, aquí Emma Thomson nos adentra en un mundo nuevo para el espectador, hacia los entresijos de la morada de Lord Darlington, un aristócrata británico de la primera mitad del siglo XX. Al igual que la mencionada adaptación de la novela de Daphne Du Maurier, la acción de *Lo que queda del día* se desencadenará a partir de un *flashback* preliminar —recurso con numerosos e ilustres antecedentes en el mundo del séptimo arte, como *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) o *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), por citar dos de los más famosos— que nos introducirá en una sociedad exclusivista, elitista, a través de la narración en *off screen*. Esta no fue la primera vez que el realizador de Berkeley, California, se servía de este *modus operandi* para dar comienzo a la na-

rración; en *Oriente y Occidente* (Heat and Dust, James Ivory, 1983) las cartas escritas por Olivia que Anne poseía eran el punto de partida para emprender un viaje introspectivo en el proceso de aislamiento de la primera de ellas. En el caso que nos ocupa, Ivory se sirvió de la genial banda sonora del compositor Richard Robbins, habitual del director, como subterfugio conductor hacia las entrañas de una mansión aristocrática del periodo de entreguerras. Los arpeggiados de las cuerdas actuarían, pues, a modo de *basso ostinato* para martillar la percepción auditiva del espectador y alcanzar un clímax acorde con el día a día del servicio en el seno de una enquistada sociedad aristocrática.

El realizador James Ivory, acostumbrado a trabajar con un equipo estable y sobre bases literarias sólidas afrontó en *Lo que queda del día* uno de sus trabajos más ambiciosos. Confío a su guionista Ruth Prawer Jhabvala la confección de la adaptación de la novela homónima de Kazuo Ishiguro, labor que requería un alto grado de sutileza y cuyo resultado mantendría una estructura muy cercana a la original. El trabajo de Jhabvala no partía de cero, el proyecto había sido puesto en marcha inicialmente por Mike Nichols y contaba con un guión confeccionado por Harold Pinter del que se respetarían algunos fragmentos, aunque el nombre del dramaturgo inglés no figuraría finalmente en los títulos de crédito. La novela del escritor inglés de origen nipón, tercer relato largo que publicaba, se movía por un campo extremadamente delicado y espinoso para muchos. Ambientada en la Inglaterra de los años veinte y treinta, simultáneamente al ascenso del partido nazi en Alemania, se inmiscuye en los entresijos de una sociedad que, pese a mantener siempre unos modales elegantes y educados, contaba con tangentes que la acercaban peligrosamente al movimiento nacionalsocialista en auge en el país teutón. El antisemitismo era un movimiento sobradamente extendido por el viejo continente y muchos veían en el ascenso de movimientos como el fascismo o el nazismo una fórmula para poner freno a la progresión del socialismo y el comunismo. Gran Bretaña, por ejemplo, atravesaba una profunda depresión económica y muchas huelgas habían conseguido paralizar sectores como el de la minería o la industria textil. Numerosos dirigentes y parte de la sociedad burguesa veían en la política del Tercer Reich el control férreo que a su modo de ver necesitaban las ideologías obreras que plantaban cara a las clases dominantes. Incluso el canciller Neville Chamberlain, conocido por su política beligerante con la Alemania de Hitler en su periodo como primer ministro (1937-40), llegó a reconocer las conquistas germánicas sobre Renania. Ishiguro, pues, se atreve a escribir sobre unos hechos históricos que la historia ha silenciado merced a la magnitud de la Segunda Guerra Mundial que los sucedió. Partiendo de un mayordomo que trabaja en la mansión de Lord Darlington, personaje ficticio relacionado con influyentes políticos de la época en asuntos de política exterior, Ishiguro nos plantea una historia contemplativa, llena de ambigüedades morales, acerca de unos

hechos que afectarían directamente al posicionamiento de Gran Bretaña en el gran conflicto que agitó Europa desde 1939 hasta 1945. A través del punto de vista del mayordomo de Darlington Hall, Mr. Stevens, conoceremos los entresijos del día a día en la mansión que ofrece la narración subjetiva por parte de un miembro del servicio entregado en cuerpo y alma a su señoría.

### Una obra de marcada sensibilidad británica

Resulta cuanto menos curioso que una temática que requiere de un conocimiento exhaustivo de la cultura y el pensamiento británico sea abordada por un escritor nacido en Japón, londinense de adopción. El estilo de Ishiguro mantiene multitud de nexos con la escritura oriental; el hilo argumental se desenvuelve de una forma débil, casi relegado a un segundo plano por un espectro de detalles y matices que cobran protagonismo por encima incluso de la trama principal. El modo de presentar aspectos como el tiempo, los diálogos plagados de silencios e insinuaciones o las exiguas muestras de sentimiento en las relaciones personales, nos pone ante un panorama que amalgama elementos de dos culturas tan alejadas como la británica y la japonesa. Pero si, además, nos centramos en el *libretto* de la adaptación cinematográfica, nos encontraremos con la firma de otro autor sin raíces en el Reino Unido, la guionista norteamericana de origen alemán Ruth Prawer Jhabvala. Ivory había conocido a Ruth en la India, donde inició su andadura en el campo de la realización cinematográfica junto a su homólogo Ismail Merchant, con el que creó la productora Merchant Ivory Productions. La adaptación de la novela *El dueño de la casa* (The householder, Ruth Prawer, 1960) por parte de la Ivory Merchant, puso inicio a una longeva y fructífera colaboración que aún perdura en la actualidad (a pesar del fallecimiento de Merchant en 2005), fruto de la cual resultó el guión de *Lo que queda*





*del día*. El trío Jhabvala-Merchant-Ivory se presentaba como una colaboración paradigmática por un irónico Merchant: «Es un extraño matrimonio el que tenemos en la Merchant Ivory... Yo soy un musulmán indio, Ruth es un alemán judío y Jim [Ivory] es un protestante estadounidense. Alguien nos describió una vez como un dios con tres cabezas. Tal vez debería habernos llamado monstruo de tres cabezas!»<sup>1</sup>. De hecho, muchas veces se ha considerado al propio Ivory como un cineasta inglés; tal vez a causa de la temática de sus producciones y de que gran parte de su carrera como director se ha desarrollado en las islas británicas. Esta extraña asociación contaría aquí con el beneplácito de Ishiguro para adaptar la obra de este novelista nacido en Nagasaki y cerrar así el póquer de creadores que se erigirían en artífices de la exitosa adaptación de *Lo que queda del día*.

A pesar de la confluencia de nacionalidades y culturas, la película de Ivory consigue dos triunfos de gran mérito

## LA ORIGINALIDAD DE UNA OBRA COMO *LO QUE QUEDA DEL DÍA* VIENE MARCADA PRINCIPALMENTE POR EL TIPO DE NARRACIÓN ADOPTADA

por la dificultad del material que se traía entre manos. En primer lugar, la fiel descripción de la idiosincrasia de la alta aristocracia inglesa y la relación que se establecía entre servicio y nobleza, una descripción meticulosa y que casi roza lo absurdo y lo grotesco —de hecho Ishiguro es un escritor que acostumbra a esconder algo de sátira y de un finísimo humor entre sus líneas, siempre llenas de ambigüedad—. En segundo lugar, el carácter global de la historia, sobre responsabilidad, moral y conceptos éticos, la convierte en una crónica universal a todos los efectos. Esta conjugación de una mirada circunscrita en una cultura regional y su extrapolación a un ámbito global ayuda a entender la importancia de una obra como *Lo que queda del día* en la cinematografía británica de la última década del siglo XX.

### La dignidad conforme a su condición

La decadencia de un estamento social ha sido tratada desde ópticas diferentes en la historia del séptimo arte. Filmes como *El Sirviente* (*The Servant*, Joseph Losey, 1963) o *El Gatopardo* (*Il Gattopardo*, Luchino Visconti, 1963) retrataban el declive de una clase social desde perspectivas radicalmente distintas<sup>2</sup>. La originalidad de una obra como *Lo que queda del día* viene marcada principalmente por el tipo de narración adoptada, centrada en la figura de un mayordomo que sobrevivirá a un periodo de profundos cambios sociales cuyas convicciones y puntos de vista irán quedando obsoletos ante la llegada de un tiempo en el que la distinción aristocrática empezará a ser cuestionada. Esta visión nos permitirá conocer dos mundos muy alejados que conviven en un mismo espacio y las estrechas conexiones que se establecen entre ellos.

En el Reino Unido, las décadas veinte y treinta fueron trascendentales para la consolidación de lucha de clases. Una revolución obrera se iba gestando de forma latente y las clases que ostentaban el poder veían amenazada su posición. El cambio empezaba a producirse, muchas de las familias dominantes verían reducido progresivamente su poder en los siguientes años. Los estamentos sociales evolucionaban, y las clases altas dejaban de serlo por el número de títulos hereditarios y pasaban a entrar en este estamento personas de ascendencia humilde. Las dos Grandes Guerras conllevarían un efecto democratizador en la sociedad británica y la permuta de posiciones empezó a ser un hecho manifiesto. Sin embargo, la importancia que el pueblo daba a tradiciones como las formas y la apariencia o al nepotismo —la clasificación de una persona en función de sus contactos— dice mucho de cómo el respeto y la diferenciación entre estratos sociales seguían siendo fundamentales en el seno de una sociedad eminentemente conservadora en este aspecto. De hecho, pese al avance del movimiento obrero, no fue hasta 1924 cuando un líder laborista, Ramsay MacDonald, ascendía al poder y lo haría por un breve periodo de seis meses. En este contexto de transición, de agitación política, *Lo que queda del día* supone un acercamiento a un momento histórico que debía marcar el futuro de Europa y lo hace basándose en un argumento ficticio pero que contiene menciones a importantes personajes de la época, como al que fue secretario de Estado de Asuntos Exteriores británico, Lord Halifax.

En el argumento que nos atañe, Mr. Stevens (Anthony Hopkins) es un rígido mayordomo que dirige el servicio de una lujosa mansión inglesa en la que vive Lord Darlington, al que Stevens admira profundamente y por el que siente un sincero respeto. La apacible estabilidad en Darlington Hall se desvanecerá a raíz de una serie de sucesos que, paralelamente, afectarán a Lord Darlington y al servicio. Una nueva ama de llaves, la señora Kenton (Emma Thompson), y un nuevo segundo mayordomo, Mr. Stevens padre, entrarán a trabajar en los meses previos a los preparativos de una

importante reunión que, según el *gentleman* inglés, debe sentar las bases del futuro inmediato en las relaciones entre Alemania y los aliados. De una forma muy inteligente, James Ivory junto al director artístico John Ralph diseñarán una puesta en escena dirigida a realzar las conexiones que se establecen entre criados y señores. Tal como apunta Ishiguro en las directrices de la novela, esta relación se ampara en una distancia insalvable entre ambos y en el respeto mutuo por el trabajo del prójimo. Así, y pese a existir un trato que en ocasiones puede parecer familiar, hay un muro invisible que en todo momento separa a ambos colectivos. Un muro que queda explícitamente reflejado en la luna circular de las puertas a través de las cuales vemos, en ocasiones, al personal y que otras veces queda implícito en algunos comportamientos o diálogos. En un momento determinado, el joven Reginald Cardinal —periodista reformista encarnado por Hugh Grant— pretende entablar una conversación distendida con el mayordomo Stevens; Reginald pretende convencerle de que no puede mantenerse impassible ante las decisiones antinaturales de su señoría, y se dirige repetidamente a Stevens como a su *amigo*. La contradicción queda a la vista; la supuesta amistad no es más que apariencia puesto que el experimentado sirviente es incapaz de elaborar un discurso sobre aquellos temas que le interesan a Reginald. La diferencia entre ambas clases es, pues, intrínseca e insalvable.

Ivory es un cineasta que se comunica a base de detalles, de silencios, de encuadres. Su cine exige al espectador un papel mucho más activo de lo que nos podríamos imaginar a primera vista. Bajo la falsa apariencia de cine contemplativo, el director californiano nos propone una puesta en escena pensada para poner al espectador en medio del conflicto, para adentrarlo en un clima de ambigüedad que él solo debe resolver. El uso de la primera persona para la narración desde el punto de vista de Mr. Stevens —que mantiene la subjetividad de la novela— es fundamental para entender el desarrollo de la acción. Las secuencias en las que Hopkins no se encuentra presente son contadas y, en la mayoría de casos, no representan hechos que el espectador no pudiera sobreentender mediante elipsis; ahí quedan la caída de Stevens padre en el jardín, la aventura que mantienen en secreto dos criados o el momento en el que Miss Kenton recibe la misiva de su antiguo colega. Sin ponernos en la piel del gélido, imperturbable Mr. Stevens resultaría imposible la aparente superficialidad con la que encaja reveses como la enfermedad de su padre, la renuncia de Miss Kenton o la destitución de las dos criadas judías. Mr. Stevens queda como paradigma de una época que poco a poco va pasando a la historia; a pesar de ello, el modélico mayordomo se mantiene inalterable, fiel en todo momento a sus principios. Estos principios llegan a extremos que se acercan a la absurdidad como en el caso en el que el nuevo propietario, Mr. Lewis, le pregunta si no podrían comprar una tostadora y él le responde que no necesitan un nuevo aparato sino un nue-



vo plan de personal. Es evidente que Mr. Stevens forma parte del pasado, que ha quedado desfasado, enfrascado como reducto del esplendor que un día ostentó Darlington Hall. El respeto que profesa por su trabajo llega a tal punto que será capaz de no estar al lado de su padre en el momento en que este traspasa. Stevens cree en sus obligaciones como algo superior, en un pensamiento que se podría considerar casi *antisocialista* —se considera un ser inferior a aquellos que sirve, a los que debe una dedicación absoluta—. Por lo tanto, considera que aquello que afecta a su vida privada o personal debe quedar siempre relegado a un segundo plano y negará hasta la irracionalidad cualquier pizca de sentimiento que florezca en su ser. Ivory nos lo demuestra con detalles: justo después del fallecimiento de su padre baja a la sala de invitados y cuando es preguntado por su integridad contesta únicamente que se encuentra «*algo cansado*». Mr. Stevens negará incomprensiblemente cualquier indicio que indique



la imposibilidad de su padre, ya anciano, para desempeñar determinadas tareas. Pero el punto en el que el honor de Stevens quedará más dañado, el momento en el que se convertirá en un ser tremendamente vulnerable —la rígida mirada de Hopkins esconde por vez primera síntomas de flaqueza— será cuando Miss Kenton le descubra leyendo una novela romántica. La escena es memorable, y el intercambio de miradas entre ambos quedará entre las mejores escenas de amor —no consumado— jamás filmadas. Stevens queda al descubierto y niega sistemáticamente cualquier atisbo de sensibilidad en su ser —se excusa advirtiendo que lee estos libros para mejorar su formación—. Exceptuando esta coyuntura y algún otro momento puntual —como la despedida final entre Miss Kenton y Mr. Stevens— Hopkins no se quita esta máscara que le protege de exteriorizar sus sentimientos. No cabe duda de que Stevens procede de una educación estricta en este sentido, y el respeto que su padre siente hacia los estratos elevados de la sociedad así lo certifica. En un momento determinado, Mr. Stevens padre cuenta una anécdota deliberadamente reveladora de su mentalidad como sirviente. En ella, el viejo Stevens explica cómo un criado que trabajaba en la India, al encontrarse con un tigre en el comedor, se desplazó al salón donde estaba reunido su dueño. Discretamente le pidió permiso para utilizar su rifle debido al problema que se había presentado. Tras la autorización, el mayordomo se encargó de disparar sobre el animal y, acto seguido, se dirigió de nuevo a su amo para comunicarle que le complacía anunciarle que el problema había sido solucionado y la cena sería servida a la hora habitual y sin ningún tipo de contratiempo. Este detalle sintetiza la fascinación que la familia Stevens ha sentido por honrar su profesión y convertir en objetivo fundamental para un sirviente la consecución de una «*dignidad conforme a*

*su condición*» de criado. Esto se podría resumir en hacer lo más plácida posible la vida de sus amos con la máxima discreción y efectividad sin cuestionar en ningún momento el honor de aquellos por los que se trabaja.

Es especialmente destacable la exquisita sensibilidad de Ivory en la narración visual. Capaz de crear planos de una belleza extrema, como el contraluz que utiliza sobre un fondo azul intenso para la revelación de Miss Kenton a Stevens de la muerte de su padre, destacan escenas fundamentales para el desarrollo de la acción que la mayoría de veces pasan inadvertidas por su sencillez. En uno de los pasajes más bellos del film, Ivory es capaz, en cuestión de segundos y cuatro o cinco planos cortos, de pasar de un plano general en semipicado de Darlington Hall durante el amanecer a un primer plano en contrapicado de Mr. Stevens padre, casi detalle, al que vemos inquieto consultando la hora advirtiendo que no se cuenta con él para un trabajo de vital importancia. En el pasaje en cuestión, Ivory pasa del mencionado plano general a una visión de los sótanos en forma de bóveda donde se almacena la madera. Posteriormente, repasamos una sucesión de acciones domésticas que nos demuestran que el personal del servicio se encuentra trabajando a pleno rendimiento para contrastar, a continuación, con la visión de un impaciente Mr. Stevens con el reloj de bolsillo en la mano, aquello que le interesaba enseñar para proseguir con la narración. Con cuatro planos y la música colorista de Robbins es capaz de conseguir una modélica transición asociada a una elipsis temporal perfectamente definida sin necesidad de ningún tipo de voz.

### Una historia de amor *sui generis*

Sería injusto considerar *Lo que queda del día* una película únicamente histórica o de clases. Sobre todo porque su mi-



rada abarca otras líneas narrativas, en especial la relación entre un gélido mayordomo y una mujer que esconde una gran inseguridad detrás de su rigurosidad en el trabajo. La historia de amor que se advierte tras su relación extremadamente profesional queda como arquetipo de la negación de cualquier sentimiento. Es incuestionable para el espectador que, tras las desavenencias iniciales, entre ambos se van tejiendo unos lazos de amistad, admiración mutua y algo cercano a un sentimiento de ternura. A pesar de ello, son seres educados para proteger sus emociones del exterior sin abandonar en ningún momento la máscara en la que convierten su apariencia. En un entorno para el que cuentan mucho más las formas que el fondo, los dos sirvientes se refugiarán en una rutina, en unos quehaceres que les mantendrán a salvo en su universo individual. El grado de sutileza de Ivory —que consigue una vez más trasladar el espíritu de la novela al celuloide— es tal que a partir de encuentros casuales, miradas dispersas y diálogos que se escapan de las manos de la pareja de sirvientes nos transmite este sentimiento escondido que va asomando entre ellos. Las apacibles conversaciones a la luz que difunde la ventana —destacable el uso que Ivory, junto con su director de fotografía Pierce-Roberts, lleva a cabo del claroscuro en unos personajes con una apariencia exquisita pero que esconden un vacío existencial detrás suyo—, las sesiones de té, los paseos por el jardín o el mencionado encuentro durante la lectura de Mr. Stevens marcan las pulsaciones de una relación imposible. La salida de tono de Miss Kenton justo antes de abandonar el servicio de la casa, en la que llega a insultar a su mayordomo, marcará el detonante final después de haber reprimido sus sentimientos demostrando impotencia por ser incapaz de marcar las líneas de su futuro. En el fondo, ambos personajes son peces que van siguiendo el cauce del río, incapaces de nadar a contracorriente cuando tienen que luchar por su dignidad a nivel personal. Esta relación adquirirá tintes esperpénticos en la conmovedora escena en la que Stevens se adentra en la habitación de una Miss Kenton que llora desconsoladamente y le recuerda, en tono completamente profesional, un detalle sin importancia del día a día del servicio. La cámara sigue estoicamente el parsimonioso andar de Mr. Stevens para finalizar el corto plano secuencia en el llanto reflejado en la cara de la gobernanta que acata las órdenes con el mayor aplomo del que es capaz. Quizás el único punto en el que Ivory se permite una cierta licencia es en el adiós final, años después de que se despidieran por primera vez, cuando la aflicción aparece con más énfasis en los rostros de los dos protagonistas.

### **El americano: los nuevos ricos entran en escena**

*Lo que queda del día* habla en todo momento de un tiempo pretérito que sus protagonistas recuerdan con nostalgia. Frente al impávido Mr. Stevens, capaz de mantenerse firme, ajeno a los cambios de su entorno —al igual que la enorme



residencia en la que sirve—, Ivory nos presenta el declive de una figura como Lord Darlington, un ser que en su momento ostentó una categoría importante pero que tras la guerra acaba sumido en la desesperación. Darlington, interpretado por James Fox, se nos muestra como un ser que vive excesivamente alejado de la vida real, recluso en un mundo particular cuyas paredes no le dejan ver con claridad aquello que sucede a su alrededor. De alguna forma, la mansión que usufructúa se transforma gradualmente en su propia prisión.

Paralelamente a esta decadencia, aparece la figura de Jack Lewis, un joven y ambicioso estadounidense que acude a una importante reunión de asuntos exteriores con la que Darlington pretende convencer a sus invitados de que el honor de Alemania fue mancillado con el tratado de Versalles y se le debe ayudar para que pueda regenerarse de nuevo. Jack Lewis, pese a admirar la distinguida educación inglesa, no se deja impresionar en ningún momento por las seductoras formas de Lord Darlington y pretende seducir al representante francés de la inutilidad de encuentros de este tipo. Lewis es fundamentalmente un político práctico y esto quedará más que definido en el discurso que

elabora en la comida final de la reunión, en el que, lejos de repartir aspavientos estériles hacia el resto de representantes y dejando a un lado las formas, el político norteamericano tilda a los presentes de aficionados a la política por pertenecer a una época pretérita y por poseer unas cualidades intrínsecas que en el mundo actual resultan inútiles. Lewis representa mejor que nadie esta nueva hornada de familias que pasarían

**EN EL FONDO, AMBOS PERSONAJES —KENTON Y STEVENS— SON PECES INCAPACES DE NADAR A CONTRACORRIENTE CUANDO TIENEN QUE LUCHAR POR SU DIGNIDAD PERSONAL**

a dominar el mundo tras la Segunda Gran Guerra con una visión mucho más práctica que sus antecesores y para los que el título nobiliario significa poco más que cero. La regeneración se completa cuando Lewis acude al rescate de las pertenencias de la mansión de Darlington Hall para devolverle todo el esplendor del que había gozado. Y allí, imperturbable, fiel a sus principios, se mantiene James Stevens, dispuesto a afrontar su última etapa al servicio de un desconocido de mentalidad completamente distinta. Como puente entre dos etapas, Stevens representa la dignidad de un periodo completado que ha sobrevivido a la transición y al mismo tiempo es un reflejo más de la fascinación que estos nuevos ricos sienten hacia las grandes aristocracias europeas. La conclusión que Jhabvala inserta de su propia cosecha para culminar una película llena de capas, de múltiples estratos, destila una enorme fuerza poética. Una paloma se inserta en la nueva Darlington Hall y, tras los esfuerzos de Stevens para devolverla a su hábitat natural, la cámara se aleja junto al ave para cerrar con un bello picado a vuelo de pájaro sobre la que un día fue estandarte de la alta clase inglesa y que ahora se desvanece y queda como un reducto, como un recuerdo de aquello que un día ostentó. ■

### Notas

- 1 «It is a strange marriage we have at Merchant Ivory... I am an Indian Muslim, Ruth is a german Jew, and Jim is a Protestant American. Someone once described us as a three-headed god. Maybe they should have called us a three-headed monster!». The Sunday Times, 26 Mayo 2005.
- 2 Si en la obra de Losey, de tintes surrealistas, la figura del joven y ambicioso aristocrático era desmontada por un sirviente que iba intercambiando papeles con su señor; en el melodrama protagonizado por Burt Lancaster, el personaje del hidalgo siciliano escenificaba el destrono, por parte de las clases obreras, de un estrato burgués durante la invasión de Sicilia por parte de las tropas de Giuseppe Garibaldi. El fresco de Visconti escenificaba el fin de muchos privilegios para la nobleza italiana en el siglo XIX. Las formas elegantes acordes con el estilo del cineasta transalpino quedan eliminadas si nos fijamos, por el contrario, en la propuesta de Losey, quien propone un sarcástico juego en el que el sirviente irá transmutando su posición hasta alcanzar el estamento de su amo. Esta diferencia entre dos filmes que abordan una temática similar, viene marcada por diferentes divergencias; es evidente que una de ellas es la personalidad expresiva de cada uno de sus directores y la de su origen geográfico. Sin embargo, podemos encontrar una efectiva contraposición en el contexto político del que procedía cada director y que seguramente nos ayudará a entender mejor el porqué de los dos planteamientos: mientras Visconti procedía de un estamento aristocrático "era conde de Lonate Pozzolo" el director norteamericano tuvo que huir de Estados Unidos al verse salpicado por la caza de brujas de McCarthy, senador que confeccionó una famosa lista negra con una serie de directores relacionados de alguna manera con el comunismo. Esto se percibe en la persistente lucha que emprende el protagonista contra una clase social sobre la que recae una despiadada crítica.

Lluís Roy Gallart es Ingeniero de Minas por la Universitat Politècnica de Catalunya. Paralelamente a su profesión en este campo, ha desarrollado una vocación como articulista cinematográfico. Publica regularmente en la revista de ámbito general *La Borrufa* y en el portal *Cinearchivo* ([www.cinearchivo.com](http://www.cinearchivo.com)), donde es colaborador habitual desde 2009.