



CUADERNO

La sirena negra (Carlos Serrano de Osma, 1948)

Heridas, pervivencias, transformaciones

**Modelos de estilización en el cine
posbélico español (1939-1962)**

«[L]a supremacía del amor sobre el saber conduce a crear una nueva realidad alucinada donde el amado desaparecido vuelve bajo la forma de un fantasma».

Juan David Nasio¹

José Luis Castro de Paz
Fernando Gómez Beceiro

AMOR, PÉRDIDA, MELANCOLÍA, DELIRIO: UN MODELO DE ESTILIZACIÓN OBSESIVO-DELIRANTE EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA*

Introducción

En un reciente trabajo (CASTRO DE PAZ, 2013) —y apoyándonos en el detenido análisis histórico-fílmico de un elevado número de las películas conservadas llevado a cabo durante más de dos décadas de investigación y publicaciones (CASTRO DE PAZ, 2002 y 2012)— planteábamos por vez primera la articulación teórica e historiográfica de unos Modelos de estilización para el cine español del periodo 1939-1950, resultado de los diversos y estéticamente fructíferos cruces entre las normas narrativas y visuales ya entonces internacionalizadas a través de Hollywood y las tradiciones culturales españolas (teatrales, literarias, pictóricas, musicales) que constituían —transformadas ya al contacto con el nuevo medio— el más fértil material nutriente de nuestro cine desde el periodo silente, pero bajo la presión

ahora de un contexto histórico y político especialmente sombrío y complejo. Dichos Modelos no son sino armas metodológicas que intentan dar orden discursivo a lo que en los films aparece casi siempre mezclado (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1991: 29), y contribuir al más profundo conocimiento de un cinema herido, a la vez humorístico y desolado, costumbrista y melancólico, reflexivo y espectral.

Cuatro son los modelos que hemos podido detectar y caracterizar en el cine español de dicho periodo, como consecuencia —insistamos— de la compleja hibridación tras la Guerra Civil del internacional Modo de Representación Institucional (por utilizar todavía la ya tópica y discutible denominación burchiana) con las tradiciones culturales que alimentaran aquel desde sus orígenes: un Modelo de estilización saine-

tesco-costumbrista (MESC), resultado del frotamiento del cinematógrafo con algunas de las más socialmente arraigadas tradiciones de las tablas y el espectáculo teatral españoles (sainete, género chico, zarzuela...) y que representan, mejor que ningún otro, ciertos títulos de la filmografía de Edgar Neville; un Modelo paródico-reflexivo (MEPR), basado esencialmente en una cómica, absurda, excéntrica y artificiosa estilización paródica de la verosimilitud aparentemente realista del modelo clásico; un Modelo formalista-pictórico (MEFP), vinculado a películas cuya diégesis suele centrarse en célebres acontecimientos históricos y caracterizado, en especial, por su tendencia a la sucesión de cuadros vivientes elaborados a partir de una tradición visual —principalmente pictórica, citándola muchas veces de manera literal— casi siempre bien conocida por el público (*Locura de amor*, dirigida en 1948 por Juan de Orduña, sería, aquí, el ejemplo medular); y, finalmente —y al análisis del cual dedicaremos las líneas que siguen—, un Modelo de estilización obsesivo-delirante (MEOD), tendencialmente ligado al género melodramático y formado por películas presididas por una mirada masculina herida por la pérdida del objeto amoroso y que, a lo largo de su desarrollo, presentarán la formalización radical del delirio del sujeto.

Obsesión y delirio

Es el Modelo obsesivo-delirante, sin duda, el más nítidamente marcado por el momento histórico en el que surge, desarrollándose casi en exclusividad en el periodo estudiado para desaparecer en la década siguiente, en la que —quizás con la excepción de la muy interesante *¡Buen viaje, Pablo...!* (Ignacio F. Iquino, 1958)— solo con esfuerzo podrían rastrearse ejemplos de algunas de sus características. Con todo, buena parte de sus películas más representativas —*Las inquietudes de Shanti Andía*

(1946) y *Obsesión* (1947), de Arturo Ruiz-Castillo; *Embrujo* (1947) y *La sirena negra* (1948), de Carlos Serrano de Osma; *Cuatro mujeres* (1947) y *El huésped de las tinieblas* (1948), de Antonio del Amo; *La fiesta sigue* (1948), de Enrique Gómez; *Vida en sombras* (1948), de Lorenzo Llobet-Gràcia o *Ha entrado un ladrón* (1949), de Ricardo Gascón (Paz Otero, 2013)— pertenecerían asimismo a la veta mítica establecida por Santos Zunzunegui (2005: 488-504), dado que

Conformarían el MEOD aquellos títulos formalmente organizados en torno a una mirada obsesionada y herida por la pérdida del objeto amoroso, incapaz de enfrentarse al duelo, melancólica hasta el delirio

las reflexiones que proponen —tal es en ocasiones su altura estética y semántica— alcanzarán de lleno, incluso más allá de su 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 Lacan². Tampoco por casualidad dichas cintas pertenecen en su mayoría a directores que comienzan sus carreras en la segunda mitad de la década, formando parte de generaciones (los «renovadores») y grupos (los «telúricos») singularmente preocupados por la estética cinematográfica y muy alejados de lo que se suponía un cine proclive a los intereses del régimen franquista.

Sin renunciar a la presencia (incluso mayoritaria) de dispositivos propios del MRI, conformarían el MEOD —lo acabamos de adelantar— aquellos títulos formalmente organizados en torno a una mirada obsesionada y herida por la pérdida del objeto amoroso³, incapaz de enfrentarse al duelo, melancólica hasta el delirio. En ocasiones dicha pérdida es nítida y sombría metáfora de la Guerra Civil, como sucede en uno

de los más célebres y acabados ejemplos del Modelo, la ya citada *Vida en sombras*. La película de Llobet-Gràcia propone, de hecho, a través del cine mismo (y de la fotografía), una dramática reflexión sobre el imposible cumplimiento del deseo, penetrada empero, profunda y muy sutilmente, por el trauma de la Guerra Civil, anudando la puesta en forma con singular contundencia la pérdida del objeto amoroso (Ana) con, a otro nivel significativo, la muerte de ese mismo personaje durante las primeras escaramuzas de julio de 1936 en las calles barcelonesas, identificando después y sin ambages la dura posguerra con la herida, la cicatriz del sujeto. Un solo plano —que sirve a la vez de transición entre las dos partes del film, fracturado él mismo

por la brutal elipsis bélica— condensa magistralmente lo que decimos. En plena Guerra, y tras renunciar a su puesto de reportero cinematográfico del conflicto, un primer plano de Carlos Durán recoge —en la cuidadísima interpretación de Fernando Fernán-Gómez— todo el dolor que la simple referencia a una cámara le produce. Entonces, y manteniéndose su cercano rostro sobreimpresionado, vemos fragmentos documentales del combate que dan paso a la aparición, en la parte inferior derecha del encuadre —y mientras se aprecian todavía las nubes sobre el campo de batalla—, del nombre de Ana grabado en su lápida. La música y la banda de ruidos que acompañaban las imágenes de guerra continúan, pero van transformándose poco a poco a medida que el plano se ilumina y la cámara se aleja. Es la banda sonora la que nos informa del fin de la contienda. La *paz* franquista —música dramática entremezclada con el surgir inequívoco de algunos acordes del himno nacional impuesto por el nuevo régimen—, *paz* de cementerios, fundada sobre la muerte inocente, coincide así con el encuadre final: la tumba de Ana, con la

sombra de una cruz atravesándola violentamente. Entonces, Durán entra en campo para depositar unas flores sobre aquella. Funde en negro.

Ambientadas casi siempre en una enrarecida y espesa nocturnidad urbana, llama la atención asimismo en las películas vinculadas al MEOD la búsqueda de formulaciones visuales extremas de un espacio (y un clima) denso, malsano, agobiante, dolorosamente irrespirable, de claras resonancias psicoanalíticas. Complejos planos-secuencia y movimientos y/o posiciones muy visibles de la cámara, secuencias de montaje, sobreimpresiones y todo tipo de llamativos efectos visuales al margen de cualquier medida clásica entroncan el Modelo —incluso si algunos de sus referentes confesos se encuentran en los más *experimentales* (y casi siempre europeos) cineastas de Hollywood, como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Fritz Lang o Robert Siodmak— con las tradiciones *visualistas* de las vanguardias de los años veinte y treinta (expresionismo alemán, montaje soviético, *impresionismo* francés). De hecho, el narrador parece compartir con su personaje, herido y hondamente melodramático, cierto nerviosismo apasionado, de forma que, aun pretendiendo desvincularse de su locura emocional, termina por imbricarse en ella irremediabilmente.

Vinculadas generalmente al melodrama —aunque incluso comedias tan relevantes como *Huella de luz* (1942) o *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), ambas dirigidas por Rafael Gil, o films de ambientación histórica como la oscurísima *Inés de Castro* (1944, dos versiones española y portuguesa, diferentes, dirigidas por Leitao de Barros y M. A. García Viñolas), con la locura del rey y su necrofílico acto de amor al cadáver de la mujer, recogen en alguno de sus segmentos sus más graves constantes, e incluso anticipan soluciones formales desarrolladas en el Modelo—, las películas presentarán siempre, en alguno o en varios momentos de su desarrollo, la formalización fílmica de una mirada masculina que delira su

objeto de amor perdido, en ocasiones a partir de representaciones fotográficas, cinematográficas o pictóricas de la amada. Los dos primeros casos se dan, de nuevo, en *Vida en sombras*, film en el que el cine todo lo envuelve; cine como lugar donde el deseo del sujeto (cineasta, protagonista, espectador) se halla radicalmente concernido. Su protagonista, fascinado por una imagen femenina, solo a través de sus pelícu-

las caseras (y después de ese fantasmático plano-contraplano con el señor de Winter de *Rebeca* [Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940], en el que Durán se reconoce radicalmente) podrá comprender, aunque ya no eludir, los límites de sus imaginarias pasiones. Delirante, tras confrontarse directamente con el rostro vivo de su mujer muerta y *verla* sonreír en la fotografía (figuras 1 y 2), puede entonces rodar su *opera prima*,

Figuras 1 y 2. *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948)





Figuras 3 y 4. *Obsesión* (Arturo Ruíz-Castillo, 1947)

no por la paciente ayuda de Clara (ineficaz sustituta de la amada, al margen del cine —«¿Qué pinto yo aquí?», comenta mientras Carlos y David hablan de su proyecto—), sino porque es la (única) *forma* a su alcance de lograr un precario equilibrio: inscribir *la* falta en celuloide y regresar así, en deformado círculo, a los orígenes, a su propio nacimiento.

Pero, aun cuando se trate de relatos situados en el siglo XIX —*El clavo* (Rafael Gil, 1945); *La sirena negra*, *El huésped de las tinieblas*, *Las inquietudes de Shanti Andía*— o ambientados fuera de España y aparentemente al margen de cualquier relación con el conflicto armado —*Cuatro mujeres*, *Obsesión*—, la presencia-ausencia femenina (pues el fantasma de la mujer muerta o desaparecida continúa forjado a fuego en el inconsciente del sujeto) y, en definitiva, la imposibilidad de la satisfacción del deseo se conjugan inextricablemente, de forma más o menos explícita, con el doloroso presente posbélico del rodaje, para hablarnos, metafóricamente y en distintos grados, de la miseria sexual franquista. La extraordinariamente singular *Obsesión*,

de Arturo Ruíz-Castillo, por ejemplo, narra con radical virulencia, y más allá de su entonación colonial, la progresiva e irremediable degradación mental del ingeniero Sánchez del Campo (Alfredo Mayo) desde su llegada a Guinea Ecuatorial solitario y desamparado, edípicamente trastornado, tras abandonar la

con una mujer a la que tan solo conoce por carta, pero a la que confunde con la que aparece en la fotografía que acompaña las misivas (Lidia, la Mujer deslumbrante, *imago pedestal*) y que no se corresponde con la identidad de quien escribe. Fructífera mixtura de melodrama y cine negro, el relato comienza

**La presencia-ausencia femenina
(pues el fantasma de la
mujer muerta o desaparecida
continúa forjado a fuego en el
inconsciente del sujeto) y, en
definitiva, la imposibilidad de la
satisfacción del deseo se conjugan
inextricablemente, de forma más
o menos explícita, con el doloroso
presente posbélico del rodaje,
para hablarnos, metafóricamente
y en distintos grados, de la miseria
sexual franquista**

España posbélica, donde parece residir el origen de la *ausencia* que opera como *hueco* narrativo —aunque indudablemente insinuado— de su verdadero tormento. Sus obsesivas angustias se agudizarán tras contraer matrimonio

in extrema res en los momentos de mayor crisis psíquica del protagonista, de tal modo que —constreñida inicialmente su figura por la opresiva ausencia de profundidad de campo, su forzado escorzo corporal y la lúgubre iluminación— asistimos ya desde el inicio a la representación de sus delirios, en primer lugar por medio de la ocularización de la fotografía de la Mujer a la que ama —inalcanzable objeto de deseo— que acaba desvaneciéndose (figuras 3 y 4), y acto seguido con los tenebrosos sonidos del fantasma de su esposa (luego sabremos que ahogada en la ciénaga sin haber intermediado él para salvarla, en un potencial acto homicida) que le atrae fuertemente hacia la muerte.

Como vemos, la *hiancia* o agujero abismal entre el deseo y la realidad puede alcanzar asimismo, tendencial-

mente en el Modelo, a la estructura narrativa, que suele ocultar (el trasunto diegético de) la *escena primordial*, bien situándolo previamente al comienzo de la trama (aunque determine por completo el devenir de esta), bien elidiéndolo bruscamente por medio de elipsis tan angustiosas como desconcertantes, a menudo subsanadas por un tan aparentemente resolutivo como falsamente curativo *flashback*. De esta fórmula son buena muestra los *thrillers* urbanos, apesadumbrados y oscuros, escritos por Miguel Mihura y dirigidos por su hermano Jerónimo —*Siempre vuelven de madrugada* (1949)— o por Rafael Gil —*La calle sin sol* (1948), *Una mujer cualquiera* (1949)— que incluyen siempre una brutal fractura elíptica —solo desvelada en el *flashback* final—, creciente agujero negro narrativo que convierte el film en un mal sano y enmarañado tejido de huidizas miradas, tensiones y temores entre los personajes.

Aunque en la puesta en forma de esa mirada melancólica y delirante no suele ocupar un destacado papel cuantitativo la subjetividad óptica, se recurre en ocasiones al punto de vista subjetivo del hombre, muchas veces para abortarlo o subvertirlo inmediatamente, pero convirtiéndolo por ello en excepción de marcada intención (que incluso encierra el inicio del delirio mismo). Así sucede en *Cuatro mujeres* y en *El huésped de las tinieblas*, llamativos dos primeros títulos en la filmografía del republicano Antonio del Amo, producidos por Sagitario Films a partir de guiones del gallego Manuel Mur Oti y con un cuidado trabajo en la dirección de fotografía de Manuel Berenguer, que parecen erigirse, diríamos que *conscientemente*, en nítidas versiones *míticas* del irresoluble conflicto deseante que el Modelo plantea. En el primero, cuya acción se inicia en Tánger años

antes de la Guerra Civil, cuatro hombres —las ocho manos que juegan una sombría partida de póker en uno de los planos inaugurales, los ocho ojos que crearán ver a la Mujer en la mujer que entra en el garito «El Ancla» donde los cuatro narrarán en *flashbacks* cómo la conocieron—, la cámara penetra en el abarrotado local en movimiento constante, separando las puertas y la cortinilla de la entrada, al modo de las cantinas del *western*. Cual personaje, sin dejar de moverse, se fija primero en la mujer que canta, a la derecha, una melancólica canción («te fuiste, sin volver

Aunque en la puesta en forma de esa mirada melancólica y delirante no suele ocupar un destacado papel cuantitativo la subjetividad óptica, se recurre en ocasiones al punto de vista subjetivo del hombre, muchas veces para abortarlo o subvertirlo inmediatamente, pero convirtiéndolo por ello en excepción de marcada intención

la cabeza...») y termina por *mirar* hacia el piso superior, sobre un entarimado de madera, donde en una de las mesas se juega la partida citada. El narrador mismo, entonces, parece introducirse bruscamente, como uno más de los borrachos que pueblan el salón, en el universo ficcional y mira a una mujer, para luego terminar encuadrando a los protagonistas, entrelazando su mirada con la de ellos. A partir de ahí, la llegada de la Mujer y la mirada subjetiva a través de la cual nos es presentada es primero doble (pues el plano de punto de vista picado y oblicuo de ella ya sentada responde a un plano medio del pintor y el músico mirándola) y luego rigurosamente proseguida por la del militar, que recupera el último encuadre con la cámara en movimiento del

plano subjetivo anterior (que correspondía a los otros dos personajes) y lo continúa con un *travelling* delirante hacia la Mujer, que aproxima la mirada al cuerpo femenino de forma significativamente similar a la que —como veremos— utilizará Serrano de Osma en ciertos pasajes de *La sirena negra* (y reactivarán el Buñuel de *Él* [1952] y el Hitchcock de *Vértigo*. *De entre los muertos* [Vertigo, 1958], cada uno a su modo, en la década siguiente). Una mirada «compuesta» y troceada, obsesiva y delirante, que se multiplica y expande de un ojo a otro, cual metástasis de la búsqueda deseante, hacia una

figura fantasmática que el marino llegará a identificar, sin ambages, con la «madre-prostituta». Por su parte, en *El huésped de las tinieblas* —que recoge en su título la expresión con la que Rafael Alberti se refiriera al poeta sevillano— Bécquer verá a su perdida Dora (que reproduce otra pérdida anterior, *eterna*, representada en un simbólico candil apagado que solo puede encenderse intermitentemente) reflejada en el agua, para luego delirla en un hermosísimo

fragmento central, festivo y siniestro, fruto de su mente dolorida, hasta que el narrador, finalmente, ceda sus armas a los enamorados para que puedan fundirse en un doble primer plano imposible, de inaudita belleza.

En cualquier caso, en parte continuando la abierta tendencia mostrativa del cine español desde el periodo mudo, en parte para evitar asemejarse a la subjetividad hitchcockiana de *Rebecca*, durísimamente considerada como morbosa, materialista y herética por parte de la más poderosa y oficialista crítica cinematográfica del momento, los cineastas más mesurados y menos radicales buscarán alternativas a la *peligrosa* ortodoxia del plano subjetivo por medio de un tratamiento del espacio del plano (tamaño, composición *pictórica*, ilumi-

nación, profunda estilización de los decorados, etc.) que lanza sobre el mismo una carga metafórica que se asocia, sin partir de él, con la melancolía del personaje. Estrictamente, esta peculiarísima *subjetividad atmosférica* —que el triunvirato formado por el director Rafael Gil, el fotógrafo Alfredo Fraile y el decorador Enrique Alarcón llevará a su más excelsa expresión en la secuencia del «baile» del Juez (que delira) con Gabriela en *El clavo* (1945)— se caracteriza antes por la focalización en el personaje y la subjetiva indirecta libre que por el uso (muy restringido) del plano subjetivo y, a su vez, interactúa con la llamativa y constante presencia de un enunciador que participa y comenta los acontecimientos narrativos, dando la sensación en ocasiones —como vimos— de un tormento igual o mayor que la de los actantes.

La sirena negra

Fijemos nuestra atención, finalmente, y como ejemplo señero del Modelo que analizamos, en *La sirena negra*, dirigida en 1948 por Carlos Serrano de Osma, alma mater del grupo autodenominado los «telúricos», cuya obra es hoy sólidamente conocida gracias a la investigación de Asier Aranzubía (2007). Cineasta de la enunciación —como lo definió José Luis Téllez, a quien también debemos brillantes análisis de su obra— y del punto de vista, sus films del periodo «integran la herencia de Eisenstein o Pabst en un denso corpus de referentes literarios o iconográficos autóctonos, creando un estilo narrativo esencialmente poético, de exacerbado romanticismo y fuerte impronta psicoanalítica» (TÉLLEZ, 1998: 814-815) que, no obstante, tiene otro de sus principales referentes externos en el cine —no menos apasionado e innovador— de Orson Welles. Densa y magistral, *La sirena negra*, que sufrirá los embates de la censura y solo logrará estrenarse en Madrid en 1950, adapta una de las

últimas novelas cortas, de igual título, de Emilia Pardo Bazán —escritora nada querida por el régimen, sin duda, pero de tal prestigio literario que prohibirla parecía descabellado y contraproducente— y pone en imágenes el apasionado y melancólico deambular de Gaspar de Montenegro (un espléndido Fernando Fernán-Gómez en un registro muy próximo al de la muy cercana y no menos modélicamente ejemplar *Vida en sombras*), atravesado como tantos otros protagonistas del MEOD por la herida del amor perdido y esencialmente irrecuperable y abocado a una búsqueda tan obsesiva como vana en la que la mirada, incapaz de rendirse al



Figura 5. *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1948)

dolor de la ausencia, delirará una y otra vez a la desaparecida (Figura 5) y creará fugazmente encontrar otros *cuerpos* donde posar el fantasma.

Es de hecho vinculada con esa voluntad del cineasta como debe interpretarse, a nuestro entender, la decisiva inclusión del *flashback* que narra el trágico suicidio juvenil de la Mujer (la amada, la desaparecida, la *sirena negra*) y cuya pérdida, la comprobación lúcida de la ausencia real de dicho objeto, convierte a Montenegro en un personaje castrado, incompleto y vacío, melancólico; un personaje, entonces, incapaz en última instancia de cerrar la herida provocada por la pérdida del objeto materno (el primer objeto perdido), convirtiendo al film mismo en nítida metá-

fora del deseo masculino inconsciente y de la imposibilidad de su satisfacción, tal y como lo ha analizado la teoría psicoanalítica.

Así, la elección de la persona amada (la joven muerta y Rita) depende menos de ésta misma que del *fantasma* que Gaspar posa sobre ella, *imagen-pedestal* fabricada a partir de imágenes psíquicas vinculadas con aquella *primera figura*. Son tan excesivas las expectativas puestas entonces sobre la persona de la amada, a la vez que imposible la consumación del deseo, estructurado sobre esa falta o vacío originario, que la *desilusión* y el dolor de vivir es siempre el resultado final de ese vano trayecto,

abocado a deambular *de representación en representación*. En el mismo sentido, la supresión de la violación de Miss Annie, presente en la novela, no sólo responde entonces a una prohibición de la censura, sino que concuerda *esencialmente* —lo que indica la personalísima transformación que el texto fílmico de Serrano de Osma supone con respecto al material de partida— con la absoluta incapacidad de la muchacha para ser deseada por Gaspar pese a su belleza (prestada por la hermosísima Isabel de Pomés).

Dicha incapacidad se comprende a la perfección en la lógica textual del film dada su total inadecuación para convertirse en objeto de deseo de Gaspar de Montenegro. Activa y emprendedora, coqueteando constantemente con él, su personalidad positiva ante la vida bloquea el deseo del protagonista masculino. En definitiva, y enseguida volveremos sobre ello, *no necesita ser salvada*. Así, queda claro que no es ya que no la viole, sino que hará caso omiso de todos y cada uno de sus intentos de aproximación.

De hecho, parecen darse en el itinerario de Montenegro las condiciones de ese tipo esencial de objeto por parte del hombre analizadas por Freud en sus «Aportaciones a la psicología de

la vida erótica» (FREUD, 1967). Aquí, el «perjuicio del tercero» vendría encarnado —clarificando al máximo el origen edípico de la elección— por la prohibición paterna de la consumación de la relación con la joven novia gallega, así como por la maternidad de Rita. Por lo demás, ésta no sólo es «sexualmente sospechosa» y de dudosa «pureza y fidelidad» (madre soltera), sino que *necesita ser salvada* y, al identificarse con la «sirena» perdida, ha de serlo de las aguas (y, nos dice Freud, «cuando un hombre salva en sueños a una mujer de las aguas quiere ello decir que la hace madre, lo cual equivale [...] a hacerla su madre»). Rescate y nacimiento, pues, estarían unidos en esa aparición de las aguas, sobre cuya presencia en el film no parece necesario insistir, dada la obsesiva reiteración de esa *Imago* en la que Gaspar, delirante, ve a la *sirena negra* reflejada en las aguas de las que «no pudo salvarla».

Pero, pese al evidente interés de la en extremo particular *lectura* que el texto fílmico *La sirena negra* elabora con respecto al literario que le sirve como material de base, aproximándolo a esa desgarradora y conmovedora «reflexión sobre las jurisdicciones del deseo proyectado sobre un objeto sin otra fisonomía que la conferida por la pasión delirante» que, en palabras de Pérez Perucha (1995: 90), había logrado en su anterior *Embrujo*, su extraordinaria densidad fílmica y su trascendencia histórica, en definitiva, ha de provenir de la extrema brillantez significativa de sus resoluciones visuales, de una *puesta en forma* de sombría y asfixiante opacidad, construida a través de un portentoso despliegue enunciativo inequívocamente influido por el cine de Orson Welles, pero también por el de Alfred Hitchcock o, incluso, por el de Robert Siodmak.

El propio Serrano de Osma, muchos años después, confirmaría estas influen-

cias estilísticas en lo referido a Welles («...[en *La sirena negra*] intenté hacer experiencias de cámara, jugar al Welles de *El esplendor de los Amberson*, rodar la película en 175 planos y esas cosas; eran una serie de problemas técnicos, que me planteaba sobre la marcha: la tercera dimensión, el plano infinito; la composición subjetiva...» [CASTRO DE PAZ, 1974: 406]), pero no menos elocuentes resultaban ya sus apasionadas palabras contemporáneas a la realización de la película, en una conferencia en la que, además de señalar la temática de la Guerra como uno de los núcleos del cine de la época, afirmaba que eran el plano

Extrema brillantez significativa de sus resoluciones visuales, de una *puesta en forma* de sombría y asfixiante opacidad, construida a través de un portentoso despliegue enunciativo inequívocamente influido por el cine de Orson Welles, pero también por el de Alfred Hitchcock o, incluso, por el de Robert Siodmak

secuencia, la profundidad de campo, junto al uso dramático de las luces y las sombras, las llaves formales de la modernidad fílmica⁴. Y no menos conocida es su ferviente admiración por el cine de Alfred Hitchcock, al que, mucho antes que la todavía inexistente *Cahiers du cinéma*, llega a reivindicar como «acaso el norte de toda una generación de cineastas de todas las nacionalidades». En nada sorprende tal predilección, porque se trata en los dos casos (Welles y Hitchcock) de cineastas, como él, de obsesiva autoridad enunciativa.

Es llamativo reparar, entonces, en cómo Serrano de Osma, profundizando en la intuición de Antonio del Amo en *Cuatro mujeres*, es capaz de anticipar en

una década la solución formal ideada por Hitchcock para *Vertigo* 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. Tanto Serrano como Hitchcock 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. Solo entonces su rostro se (con)funde con el de *La sirena negra*. Y aunque, a diferencia de Hitchcock, Serrano de Osma no busca construir en ningún momento el férreo proceso de identificación protagonista-espectador que *Vertigo* pone en pie por medio del hipertráfico recurso al punto subjetivo del personaje interpretado por James Stewart, no deja por ello de recurrir reiteradamente al de Gaspar de Montenegro, aproximándonos así a la angustia del protagonista al obligarnos

a compartir su mirada. Pero, a diferencia de las resoluciones hitchcockianas, Serrano anticipa siempre (bien a través de movimientos de cámara, bien por medio de planos *ad hoc*) el centro de atención dramática de cada secuencia, antes incluso de que en ella repare la delirante mirada del protagonista.

Disolviendo así el punto de vista único, el texto se tensa y densifica hasta extremos inauditos. Romántico(s) hasta la extenuación, protagonista y enunciatador entrelazan sus miradas que, sin embargo, no acaban nunca de converger. Ambas atraviesan la diégesis rozándose a veces, divergiendo otras, siempre a la búsqueda de ese ansiado *plano infinito*. No es extraño, *obligado* Gaspar por la

censura a casarse con la insulsa Trini (a la que por supuesto no desea), que el narrador le preste su cámara y su poder para abandonarse en una dolorosa caída a las rocas, metafóricamente mortal.

Coda final

En definitiva, y como hemos constatado, la singularísima especificidad del Modelo de estilización obsesivo-delirante se debe a la conjunción de ciertos temas universalmente melodramáticos con las soluciones concretas de puesta en escena por medio de las cuales ciertos cineastas encararon, tras la contienda bélica, los problemas formales que tales temas suponían en el contexto de la España de la época. La heterodoxia formal, la influencia de la vanguardia (y del más moderno cine norteamericano) y la consecuente excentricidad con relación al MRI conformaron el extraño trenzado de un tejido sobre el cual la herida bélica española alcanzó, quizás, su más coyuntural, llamativa y excelsa estilización. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con el apoyo del proyecto de investigación I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

1 Cfr. NASIO (2004: 39).

2 Aunque somos conscientes de que el delirio está estrechamente vinculado a la psicosis, mientras es en extremo extraño en la neurosis obsesiva, utilizamos los términos en sentido no estrictamente psicoanalítico. Aun así, no faltan casos de alucinaciones y delirios agudos, no psicóticos, también debi-

dos a un desorden de la simbolización de la experiencia de la castración y que, por tanto, podrían esclarecerse a través de la hipótesis de la forclusión. En nuestro Modelo, el retorno de la representación continúa siendo una representación del yo, de naturaleza simbólica, mientras en la psicosis lo rechazado y lo que retorna son profundamente heterogéneos (NASIO, 1996).

3 Núcleo temático universalmente melodramático pero significativamente presente también en muchas otras películas de la década solo parcialmente *afectadas* por el Modelo, como las muy destacadas y disímiles *El frente de los suspiros* (Juan de Orduña, 1941), *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943, a partir del relato de Wenceslao Fernández Flórez) o la *opera prima* de Manuel Mur Oti *Un hombre va por el camino*, rodada en 1949.

4 Conferencia pronunciada en la Cúpula Coliseum de Barcelona, en enero de 1947.

Bibliografía

- ARANZUBIA COB, ASIER (2007). *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión*. Madrid: Filmoteca Española.
- FREUD, Sigmund (1967). *Tres ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid: Alianza.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Madrid: Paidós.
- (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.
- (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana*, 12. Recuperado de <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/2279>.
- NASIO, Juan David (1996). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- (2004). *El libro del dolor y del amor*. Barcelona: Gedisa.
- PAZ OTERO, HÉCTOR (2013). Aportaciones melodramáticas de Fernández Flórez en la configuración del Modelo de estilización obsesivo-delirante. En J. PÉREZ PERUCHA y A. RUBIO ALCOVER (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del*

Cine. De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español. AEHC/UPV.

PÉREZ PERUCHA, JULIO (1995). *Embrujos*. En VV. AA., *Los mejores cien años de nuestra vida* (p. 90). Madrid: Asociación Cien Años de Cine.

— (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.

TÉLLEZ, JOSÉ LUIS (1998). Carlos Serrano de Osmá. En J. L. Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (pp. 814-815). Madrid: Alianza Editorial.

ZUNZUNEGUI, Santos (2005). Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español. En J. L. CASTRO DE PAZ, S. ZUNZUNEGUI y J. PÉREZ PERUCHA (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (pp. 488-504). A Coruña: Vía Láctea.

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del cine y Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad 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. Lecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012).

Fernando Gómez Beceiro (Ferrol, A Coruña, 1983) es licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Vigo, con Diploma de Estudios Avanzados en la línea de investigación Historia y Estética del Cine Español. Actualmente última en la Universidad de Santiago de Compostela su tesis doctoral sobre el cineasta Arturo Ruiz-Castillo, aspecto sobre el que ya ha presentado algunas aproximaciones en diversos congresos y publicaciones.