

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

Figuras del mal en el cine postclásico de Hollywood

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Noé Sotelo Herrera

DIRECTOR

Jesús González Requena

Madrid, 2017



FIGURAS DEL MAL EN EL CINE POSTCLÁSICO DE HOLLYWOOD

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Noé Sotelo Herrera

Bajo la dirección del doctor:

Jesús González Requena

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

Facultad de Ciencias de la Información

Madrid, 2015

A Raquel. Donde estemos juntos será nuestro hogar.

A mis padres, sobrinos y hermanos, especialmente a Beto, cuya dolorosa ausencia inspiró esta reflexión.

Ojalá estuvieras aquí.

Quiero agradecer, en primer lugar, al doctor Jesús González Requena por todas las enseñanzas que he recibido de él durante los últimos años, sin su paciencia y guía, este trabajo no existiría.

Agradezco a todos aquellos queridos amigos que han estado conmigo durante este proceso en ambos lados del Atlántico: José António Cunha, Rocío Almanza, Francisco Negrete, Juan Carlos Ramírez, Rebeca Cabrera, Mario Alejandro, Laura Pardo, Leonel Ríos, Dora Márquez, Fabiola Osorio, Daniele Bersano, Francesco Gavieri, Enrique J. Pérez, Edgar Merlo, Lina Yismeray, Estrella Checa, Xabi, Mario Herrera, Laura Crespo, Miguel Ángel Sandoval, Iván García, Israel Calderón, mis alumnos de la UNAM, el grupo de investigación ATTAD, Cristina Sánchez, José María Sánchez y Yolanda Reizábal.

ÍNDICE

	Páginas
Resumen/Abstract	5
Introducción	8
1. Marco teórico	12
1.1. El crimen original y la génesis de la cultura	12
1.2. La cultura: Eros y el instinto de muerte	21
1.3. El mal y sus múltiples representaciones en la historia	30
1.4. La perspectiva del Análisis Textual	42
2. Blue Velvet	59
2.1. La imposibilidad del orden simbólico y la emergencia de lo siniestro	60
2.2. Prohibición, primer objeto de deseo y trasgresión	65
2.3. El goce perverso	71
2.4. Lo que esconde el terciopelo	91
2.5. Amor y perversión	106
2.6. El restablecimiento de la ley	119
3. Se7en	136
3.1. Emergencia de lo siniestro	137
3.2. Inician los crímenes	143
3.3. Los siete pecado capitales	155
3.4. Todo es falso	173
3.5. Encuentro entre el agresor y el sujeto	183
3.6. El triunfo del mal	204
4. The Dark Knight	240
4.1. El héroe forjado en el fuego	241
4.2. Los símbolos de la ley	249
4.3. El Destinador siniestro	260
4.4. ¿Cuál es el objetivo del Joker?	278
4.5. El sacrificio por un símbolo	286
4.6. La locura es como la gravedad	311
Conclusiones	346
Bibliografía	359

Palabras clave *cine, mal, figuras del mal, cine postclásico, desimbolización del relato, cultura, violencia, modos de representación cinematográfica, Blue Velvet, Se7en, The Dark Knight, siniestro, villanos*

Desde la génesis de la industria cinematográfica de Hollywood, las figuras del mal han tenido un papel fundamental en las estructuras narrativas de los relatos: los villanos han sido protagonistas de las historias fílmicas tanto como los héroes. Sin embargo, la forma de representar a estos entes malignos y sus funciones en las películas han cambiando con el paso del tiempo.

Ésta es una de las más notables transformaciones del cine hollywoodense: actualmente los villanos de las películas despiertan fascinación entre los espectadores y esta situación lleva a plantearse: ¿de dónde proviene dicha fascinación? ¿Cuáles son los mecanismos narrativos que se emplean para encumbrar a las figuras del mal en detrimento del héroe?

Para responder a estas preguntas, se realizó el análisis textual de tres películas representativas del cine postclásico de Hollywood: *Blue Velvet*, de David Lynch; *Se7en*, dirigida por David Fincher; y *The Dark Knight*, obra de Christopher Nolan.

Se partió de las siguientes hipótesis: en el cine postclásico de Hollywood existe una desimbolización del relato, ocasionada por el uso reiterativo de una estructura narrativa que invierte de manera siniestra las formas del texto cinematográfico clásico, colocando de esta manera a las figuras del mal en el lugar que anteriormente ocuparon el héroe y los representantes de la Ley.

A través de esta desimbolización, los relatos del cine postclásico apelan a un oscuro sentimiento del espectador: sus ganas de dar rienda suelta a las pulsiones para escapar de eso que Sigmund Freud denominó como el malestar en la cultura.

Antes de analizar la muestra, fue necesario buscar el sustento teórico del estudio en diversas disciplinas como la antropología, la filosofía, la psicología y la Teoría del Texto.

De esta manera, durante la primera parte de la investigación se realizó una lectura detallada de la teoría del antropólogo francés René Girard sobre la génesis del aparato cultural y su relación con la violencia, situación que derivó directamente en el estudio del trabajo de George Bataille sobre los interdictos; ambas propuestas teóricas se encuentra estrechamente vinculadas.

Posteriormente, se profundizó en la noción de cultura a partir de la obra de Sigmund Freud, específicamente, en su ensayo *El malestar en la cultura*. La propuesta del psicoanalista permitió establecer una relación entre cultura y la idea del mal en las sociedades mediante los conceptos de Eros, instinto de muerte y pulsión.

Una vez establecido el sustento teórico, era necesario conocer la forma en que las diferentes sociedades han representado a las figuras del mal en los relatos. Para ello, se recurrió al filósofo francés Bernard Sichère, cuya obra *Historias del mal*, permitió establecer que cada época tiene sus propios protocolos para enfrentar y exorcizar lo que él designa como el enigma del mal. De esta manera, a la par que el filósofo, se hizo un recorrido desde el mundo de los griegos hasta la actual novela negra, pasando por el cristianismo, el Medioevo y la obra del Marqués de Sade.

Una vez realizado este periplo, fue posible entrar de lleno al cine de Hollywood. Gracias a la propuesta teórica de Jesús González Requena se pudo establecer que la industria cinematográfica norteamericana se ha desarrollado bajo tres modos de relato: clásico, manierista y postclásico. A cada uno de ellos le corresponde una forma diferente de representar las figuras del mal.

La segunda parte de la investigación se destinó al análisis textual de los filmes seleccionados. Siguiendo la propuesta metodológica de González Requena, se estudiaron detenidamente las obras, se analizó plano a plano a partir de las ideas del marco teórico y, finalmente, se presentó una selección de las escenas más trascendentales de las películas.

Los análisis efectuados constataron que en el cine postclásico de Hollywood existe una inversión siniestra de la estructura narrativa del texto cinematográfico clásico. Las figuras del mal ocupan ahora el papel que anteriormente le perteneció al Destinador simbólico de la narración, situación que deriva en una desimbolización de los relatos: la Ley se desmorona sólo queda la potencia del mal.

Por lo tanto, gracias a esta inversión, o deconstrucción si se prefiere, los filmes consiguen atrapar a un espectador que es fascinado por las figuras del mal, quienes instalados en el papel de Destinador siniestro, encomiendan tareas perversas que tienen una clara finalidad: detonar el orden cultural.

ABSTRACT

Key Words: film, evil, evil characters, post-classical film, “desymbolization” of the story, culture, violence, Blue Velvet, Se7en, The Dark Knight, sinister, villains

From the start, the film industry in Hollywood has given evil characters a key role in the narrative structures of the stories: Villains have been protagonists of the films as much as the heroes. However, the way to represent these evil beings and their purpose in movies, has changed as time passes by.

This is one of the most notable transformations of Hollywood films: To date, the villains in the movies fascinate the audience. This situation brings up the question: Where do this appeal come from? What are the narrative mechanisms used to elevate the evil characters to the expense of the hero?

To answer these questions, the author conducted textual analysis of three main films of the post-classical Hollywood: Blue Velvet by David Lynch, Se7en by David Fincher, and The Dark Knight by Christopher Nolan.

The hypothesis were the following: There is a “desymbolization” of the story, in the post-classical Hollywood films, caused by the iterative use of a narrative structure that reverses the format of the cinematographic classical text in a sinister way, setting the evil characters in the position that previously was occupied by the hero and law enforcement characters.

Through “desymbolization”, the stories of post-classical films appeal to the dark feelings within the viewer: His or hers desires to unleash his drive to escape from, what Sigmund Freud called, the uneasiness of culture.

Before analyzing the sample, it was mandatory to search for the theoretical foundation in different disciplines such as anthropology, philosophy, and the Theory of Text.

Thus, the first part of the research project was a detailed reading of the French anthropologist René Girard, about the genesis of the cultural apparatus and its relation with violence, this led to the study of George Bataille’s work about interdicts; both theoretical proposals are closely tied.

Then, the author went deeper into Sigmund Freud's notion of culture, specifically in his essay: *The Uneasiness in Culture*. The approach of the psychoanalyst established a relation between culture and the idea of evil in societies through the concept of Eros, death and life instincts.

Once the theoretical foundations were set, it was necessary to know the ways in which different groups have presented evil characters in their stories. For this purpose, the author looked into the work of the french philosopher Bernard Sichère, whose essay *Histoires du mal* helped to determine how an era has its own protocols to face and exorcise what he calls the enigma of evil. Then, the author made an analysis starting in the greek world, moving on to the black novel and then to Christianity, the Middle Ages and the work of the Marquis de Sade.

Once the aforementioned journey was done, it was possible to take on Hollywood film fully. The theoretical proposal of Jesús González Requena allowed the author to set the three types of stories: classical, mannerist, and post-classical. Each one of them has a different way to represent evil characters.

The second part of this research focused on the textual analysis of the selected films. Using Gonzalez Requena's methodology as a frame, the films were carefully studied, analyzed shot by shot, taking into account the ideas of the theoretical frame, and finally a selection of transcendental scenes of the movies was made.

The analysis proved there is a sinister reversion of the narrative structure of the classic cinematographic text. Evil characters have now the role previously owned by "The symbolic Actant-Sender" of the narration, what stems in a crisis of symbolization of the stories: the law and order crumble and there is only evil.

Therefore, thanks to that investment, or deconstruction, if you will, the films catch the attention of an viewer enchanted by evil characters, who in their role of sinister "The symbolic Actant-Sender", assign perverse tasks with a clear goal: to spark off the cultural order.

INTRODUCCIÓN

Cuando Perseo decidió matar a la Medusa, aquella Gorgona de horrible aspecto cuya mirada petrificaba a los seres vivos, recibió un consejo de Atenea: mirar los movimientos del monstruo a través de un escudo brillante que la diosa misma le había regalado. Perseo siguió el consejo y consiguió lo que muchos no habían podido: vencer el horror que provocaba esa figura del mal a la que decapitó con la hoz de Hermes.

El teórico cinematográfico alemán Siegfried Kracauer¹ propuso que una posible moraleja del famoso mito griego es que no vemos, ni podemos ver los horrores reales porque nos paralizarían con un terror cegador y que sólo sabremos cómo son estos horrores mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia.

Siguiendo la idea de Kracauer, es posible decir que una gran parte de la filmografía de Hollywood se ha constituido a lo largo de la historia como un auténtico escudo de Atenea al develar a los espectadores algo que, como indica la filósofa María Pía Lara en su libro *Narrar el mal*², éramos quizá incapaces de imaginar antes de ver una película: el horror provocado por la maldad humana.

Por las pantallas *americanas* han desfilado innumerables e inquietantes figuras del mal: desde los pistoleros de los westerns clásicos, pasando por los mafiosos y criminales del cine negro, hasta los psicópatas del actual psichotriller. Todos ellos siempre han gozado de un estatuto trascendental en los relatos, pues son sujetos de la narración tanto como los héroes.

Pero como cada época tiene sus protocolos, sus propios códigos para afrontar y a la vez exorcizar eso que el filósofo francés Bernard Sichère designa como el enigma del mal³, la forma de representar a estos entes malignos ha cambiado con el paso del tiempo y sus funciones dentro de los relatos también se han modificado.

En este sentido, es indudable que uno de los giros más notables en la narrativa fílmica de los Estados Unidos durante las últimas décadas ha sido el encumbramiento de los villanos en detrimento de los héroes. Vivimos una etapa donde las figuras del mal despiertan fascinación entre los espectadores y una prueba de esto sería el auge de los géneros de horror y del *psicotriller*⁴.

¹ Kracauer, S.: *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (1947), Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.

² Lara, P.: *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2009.

³ Sichère, B.: *Historias del mal* (1995), Gedisa Editorial, Barcelona, 1996.

⁴ El presente estudio se centra en la fascinación, pero estamos conscientes de que el fenómeno está compuesto por la dualidad entre fascinación/rechazo.

Éste último aspecto es, quizá, la característica más notable del cine postclásico⁵, el principal objeto de estudio de esta investigación que se presenta para obtener el grado de Doctor en el programa Teoría, análisis y documentación cinematográfica de la Universidad Complutense de Madrid.

Partimos de dos preguntas básicas de investigación: ¿cuáles son los mecanismos narrativos a los que recurre el cine postclásico para encumbrar a las figuras del mal? ¿Por qué el espectador es fascinado y seducido por estos entes malignos?

Consideramos que en el cine postclásico de Hollywood existe una desimbolización del relato⁶, ocasionada por el uso reiterativo de una estructura narrativa que invierte de manera siniestra las formas del texto cinematográfico clásico, colocando de esta manera a las figuras del mal en el lugar que anteriormente le correspondió al héroe y a los representantes de la ley.

A través de esta desimbolización, los relatos del cine postclásico apelan a un oscuro sentimiento del espectador: sus ganas de dar rienda suelta a las pulsiones para escapar de eso que Sigmund Freud denominó como el malestar en la cultura.

Esta es la hipótesis central del trabajo y en lo sucesivo intentaremos demostrarla a partir del análisis de tres obras ejemplares del cine postclásico de Hollywood: *Blue Velvet*, de David Lynch; *Se7en*, dirigida por David Fincher y *The Dark Knight*, obra de Christopher Nolan.

La muestra elegida respondió a dos razones fundamentales: el impacto que tuvieron los filmes en el público o la aceptación que gozaron dichas películas entre la crítica especializada. Con esto buscamos tener un corpus equilibrado entre el cine de vocación francamente comercial y el llamado cine de autor.

Decidimos utilizar la técnica de análisis textual propuesta por el doctor Jesús González Requena para el estudio de la muestra porque esta novedosa herramienta nos permite abordar las películas desde una perspectiva interdisciplinaria, una exigencia propia del objeto de estudio que abordaremos, el cual, como se tendrá oportunidad de constatar, siempre ha estado ahí, esperando las condiciones necesarias para detonar en las estructuras narrativas: es la potencia del mal que se manifiesta con un terrible esplendor en los productos cinematográficos de una sociedad que vive a la sombra de un inusitado proceso de desmitologización: hoy en día los actos míticos del héroe le parecen maniqueos y falsos a una gran parte de los espectadores, en cambio, dan por verdaderos los del criminal.

⁵ Ocuparemos el término como aparece en: González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006), Castilla Ediciones, Valladolid, 2007.

⁶ Cuando comenzamos el estudio, queríamos defender la idea de la existencia de una simbólica del mal, pero decidimos emplear el concepto de desimbolización, propuesto por Jesús González Requena.

Tal es el estado de la cuestión del fenómeno al que nos enfrentamos en el siguiente trabajo, pero antes de entrar de lleno al análisis de las obras, es necesario presentar el marco teórico que da sustento al estudio; mismo que está constituido por diversas disciplinas como la narratología, antropología, psicología y la Teoría del Texto.

Comenzaremos el periplo teórico con el origen del aparato cultural y su relación con el mal. Posteriormente, realizaremos una breve revisión de la representación del mal en la narrativa de diferentes civilizaciones y esto nos conducirá directamente al cine de los Estados Unidos y a la teoría de González Requena. Ésta última nos proporcionará el sustento metodológico y teórico necesario para analizar la muestra elegida. En la segunda parte de este trabajo ofreceremos los respectivos análisis textuales.

Con todo esto, pretendemos realizar un acercamiento al eterno debate sobre el mal a partir de uno de los productos culturales más difundidos en la sociedad actual: el cine.

MARCO TEÓRICO

1.1. El crimen original y la génesis de la cultura

“No extrañéis, dulces amigos, que esté mi frente arrugada; yo vivo en paz con los hombres y en guerra con mis entrañas”.

Antonio Machado



El pistolero Broncho Billy desenfunda su arma, apunta directamente a la cámara y dispara...

La escena pertenece al emblemático filme *Asalto y robo de un tren*⁷, dirigido por Edwin S. Porter en 1903 y constituye uno de los momentos claves en la historia del cine de los Estados Unidos: nunca antes el espectador cinematográfico había acudido de forma tan masiva a ver una película en los nickelodeones, como lo hizo con este filme; nunca antes también había sido apelado de tal manera por un villano.

Transcurría la etapa del cine primitivo⁸ cuando la película de Porter fue exhibida por primera vez. En aquellos años las diferentes escrituras cinematográficas, cuyas sucesiones han conformado la historia del cine, se encontraban en desarrollo y las películas todavía estaban ligadas -demasiado ligadas- a la representación teatral. La cinematografía buscaba su especificidad como arte emergente.

Fue entonces cuando Porter recuperó varios avances de la época, manifestados en diversos filmes, desarrolló otros y rodó un *western* basado en hechos reales como lo es *Asalto y robo de un tren*, filme considerado pionero en el uso del montaje paralelo, precursor de los movimientos de cámara y, sobre todo, capaz de atraer al público de forma masiva. La película constituyó el primer éxito de taquilla de la entonces incipiente industria cinematográfica de Estados Unidos y, en buena medida, esto se debió a la secuencia de Broncho Billy disparando a la audiencia.

Gracias a las bondades del montaje, dicha escena podía aparecer al inicio del relato o al final y, según las crónicas de la época, esta situación permitió dotar de algo parecido a lo que se conoce como sentido tutor de la narración, es decir, la experiencia del espectador ante la obra fue guiada por el autor y por los exhibidores que decidieron mayoritariamente colocar la escena al final del relato. La cuestión trascendental de esto, y que suele pasar desapercibida ante los ojos de los historiadores, es que Porter y los exhibidores guiaron al público hacia un terreno muy específico: al núcleo de horror producido por Broncho Billy y su disparo. La respuesta del público hacia esa primigenia manifestación del mal en el cine norteamericano fue entusiasta⁹.

Bajo esta óptica resulta válido postular que en el filme de Porter, eslabón fundamental entre el Modo de Representación Primitivo y el Modo de Representación Institucional¹⁰, y, por consiguiente, en la génesis misma de la industria cinematográfica americana, ya se manifestaba una temática que ha

⁷ Porter, E.: *The Great Train Robbery*, EU, 1903.

⁸ El teórico Noël Burch llama así a la etapa previa a la consolidación del Modo de Representación Institucional en: Burch, N.: *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (1981), Cátedra, Madrid, 2008.

⁹ La escena ha sido multicitada en varios filmes, ya sea de manera directa o indirecta. Por ejemplo: Martin Scorsese recurrió a ella recientemente en el filme *La invención de Hugo Cabret*, situación que nos habla de su alcance.

¹⁰ Burch, N.: *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (1981), op. cit.

permanecido constante en la historia del cine norteamericano y que en las últimas décadas ha alcanzado sus puntos más altos con los filmes de la *modernidad*: la fascinación que despiertan los villanos entre los espectadores cinematográficos, la seducción del mal.

Se trata de una de esas profundas contradicciones del Ser de las que habla Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*, de un acercamiento al momento de falibilidad detectado por Paul Ricœur en sus estudios sobre el mal, de una representación más de ese corazón de las tinieblas del que escribe Joseph Conrad.

Las figuras del mal brillan en los relatos cinematográficos de nuestra época y esta situación nos obliga a preguntarnos: ¿de dónde proviene la fascinación que nos producen? ¿Cuál es el origen de este sentimiento?

Para dar respuesta a estas preguntas, realizamos el análisis de tres obras representativas del cine contemporáneo de Hollywood que nos han permitido establecer la existencia de una palabra siniestra que provoca la desimbolización en los relatos estudiados. Dicha palabra siniestra invita a la destrucción y trastoca oscuros sentimientos en el espectador. Un espectador que proyecta en los relatos su anhelo de dar rienda suelta a las pulsiones, a sus oscuras ansias de terminar con el malestar que le provoca la cultura.

Precisamente, para explicar mejor esta situación, iniciaremos este marco teórico con la génesis del aparato cultural desde la perspectiva del antropólogo René Girard y su relación con el mal, tema que discutiremos a partir de las propuestas de Sigmund Freud, George Bataille y Jesús González Requena. Propondremos un diálogo entre las ideas de estos autores porque consideramos que pueden ser complementarias.

Fue durante el paleolítico cuando el hombre comenzó a caminar erguido y a utilizar instrumentos para trabajar en sociedad, es decir, iniciaba lo que hoy conocemos como el mundo civilizado, o dicho de otra forma, es en esta etapa donde se puede ubicar la génesis del aparato cultural, tal es la propuesta que George Bataille realiza en su libro *El erotismo*¹¹.

A decir de René Girard, en dicha etapa existieron fuertes brotes de violencia que amenazaban con llevar a la especie a la autodestrucción. Seguramente la pulsión, esa energía profunda identificada por Freud en el individuo, corría sin freno entre los habitantes del paleolítico causando conflictos y muerte, hasta que ellos mismo encontraron la forma de contener la violencia: sacrificando a una víctima, a un *chivo expiatorio*, al que se le consideraba responsable de dicha violencia.

¹¹ Bataille, G.: *El erotismo* (1957), Editorial Tusquets, Barcelona, 2007

Girard llama a este acontecimiento *crimen original* y es uno de los elementos claves de su teoría sobre el origen de la cultura, junto con el concepto de *chivo expiatorio* y *deseo mimético*.

No es gratuito iniciar este marco teórico con la propuesta de Girard, a final de cuentas, el antropólogo descubrió uno de sus conceptos claves analizando textos como tragedias griegas, obras de William Shakespeare y de Stendhal. Nos referimos al *deseo mimético*. Girard propone que el deseo funciona por mimesis, situación que genera rivalidad y violencia: un individuo o grupo tiene un objeto de deseo, éste mismo individuo o grupo funciona también como modelo para otros. La violencia inicia cuando existen dos deseos luchando por un mismo objeto. Si la violencia entre individuos aumenta, el objeto pasa a segunda instancia.

“La rivalidad no es el fruto de una convergencia accidental de los dos deseos sobre el mismo objeto. El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea. Al desear tal o cual objeto, el rival lo designa al sujeto como deseable. El rival es el modelo del sujeto, no tanto en el plano superficial de las maneras de ser, de las ideas, etc., como en el plano más esencial del deseo.

Al mostrarnos en el hombre un ser que sabe perfectamente lo que desea, o que, si parece no saberlo, tiene siempre un inconsciente que lo sabe por él, los teóricos modernos han errado tal vez el terreno en que la incertidumbre humana es más flagrante. Una vez que sus necesidades primordiales están satisfechas, y a veces incluso antes, el hombre desea intensamente, pero no sabe exactamente qué, pues es el ser lo que él desea, un ser del que se siente privado y del que cualquier otro le parece dotado. El sujeto espera de este otro que le diga lo que hay que desear, para adquirir este ser. Si el modelo, ya dotado, según parece, de un ser superior desea algo, sólo puede tratarse de un objeto capaz de conferir una plenitud de ser todavía más total. No es mediante unas palabras, es mediante su propio deseo que el modelo designa al sujeto el objeto supremamente deseable.”¹²

Girard plantea que las comunidades primitivas fueron azotadas por fuertes oleadas de rivalidad mimética, es decir, por intensas luchas que buscaban el mismo objeto de deseo. Estas oleadas de violencia fueron contenidas a través del mecanismo del chivo expiatorio, una víctima elegida unánimemente entre los grupos en pugna que fue sacrificada, pues se le consideraba responsable de la violencia.

Pero, ¿quién fue ese chivo expiatorio original y cómo se eligió inicialmente? Girard no ofrece una respuesta clara al respecto, pero Sigmund Freud, quien también señala que en el origen de la cultura hubo un asesinato, alumbró al respecto cuando habla sobre la culpa y el pecado en el cristianismo.

¹² Girard, R.: *La violencia y lo sagrado* (1972), Editorial Anagrama, Barcelona, 1983, p. 152-153.

“Si el hijo de Dios tuvo que sacrificar su vida para redimir a la Humanidad del pecado original, este pecado tuvo que ser, según la ley del Talión, una muerte, un asesinato. Sólo esto podía exigir como penitencia el sacrificio de una vida. Y si el pecado original fue una culpa contra Dios Padre, el crimen más antiguo de la Humanidad tuvo que ser un parricidio, la muerte del padre primordial de la primitiva horda humana, cuya imagen mnémica fue transfigurada en divinidad”¹³.

Tampoco queda claro en la teoría de Girard qué deseos miméticos pudieron ocasionar que la violencia originaria se desbordara. Tomando en cuenta que durante la época primitiva la propiedad privada era aún muy poca cosa, es posible decir que los deseos en conflicto pudieron estar relacionados con la satisfacción de los instintos primarios, entre ellos, el sexual. Es conveniente recordar que también Freud ha demostrado que entre los hombres primitivos sólo el jefe, el padre, gozaba libremente de la satisfacción de sus impulsos sexuales, situación que pudo desencadenar la violencia fundadora¹⁴.

Continuando con Girard, el chivo expiatorio es lo inmundado y lo puro a la vez, el mal que hay que expulsar y, al mismo tiempo, el elemento trascendente, ya que el equilibrio social únicamente se recupera a través de su muerte, que viene seguida de su divinización (también aspecto señalado por Freud). Así surgió la idea de lo sagrado, por ejemplo. Y es que el chivo expiatorio, a decir de Girard, permitió el desarrollo de las estructuras sociales, de las instituciones, porque centrar la responsabilidad de la violencia en una sola persona se convirtió en un “protoacontecimiento” ritualizado.

La pregunta es, ¿cómo surgió la cultura? La postura de Girard, repitámoslo una vez más, es que en el origen de ésta hubo un asesinato colectivo en el que la comunidad entera dio muerte a una víctima inocente.

“La cuestión es cómo se desarrolla la cultura, y la respuesta es que lo hace a través del ritual. Para intentar impedir los episodios imprevisibles y frecuentes de violencia mimética, las culturas organizan momentos de violencia planificada, controlada, ritualizada, repitiendo sin cesar el mecanismo del chivo expiatorio. El ritual se convirtió en una forma de aprendizaje. Las instituciones han sido creadas con los ladrillos proporcionados por las reconstrucciones ritualizadas del crimen original”¹⁵.

Girard plantea que la sociedad fue evolucionando mediante el mecanismo del chivo expiatorio. Llegó un momento en que las sociedades comenzaron a buscar víctimas de recambio para contener la

¹³ Freud, S.: *Consideraciones sobre la guerra y la muerte* (1915) en *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, p. 183.

¹⁴ Más adelante intentaremos ligar el protocrimen del padre con el sentimiento de culpabilidad en el ser humano.

¹⁵ Cota Meza, R.: *El chivo expiatorio y los orígenes de la cultura*, Letras libres, México, 2008. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-chivo-expiatorio-y-los-origenes-de-la-cultura>

violencia, pues siempre surgían nuevos brotes de ira porque siempre existían nuevos objetos de deseo por los que luchar. De esta forma se comenzaron a sacrificar animales y *víctimas propiciatorias*.

“La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano.”¹⁶

Se da, de esta manera, una sustitución de la víctima. La comunidad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente la violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, a los que ella pretende proteger a cualquier precio. Generalmente, dichas víctimas fueron aquellas que, por diferentes motivos, tenían débiles vínculos con la sociedad.

“Todo rito sacrificial se basa en dos sustituciones: la primera viene ofrecida por la violencia fundadora que sustituye con una víctima única a todos los miembros de la comunidad; la segunda, propiamente ritual, sustituye una víctima sacrificable por la víctima propiciatoria. Sabemos que lo que caracteriza esencialmente las categorías sacrificables es que caen regularmente fuera de la comunidad. La víctima propiciatoria, por el contrario, formaba parte de la comunidad. Hemos definido el sacrificio ritual como una imitación inexacta de la violencia fundadora.”¹⁷

Merece la pena detener nuevamente la teoría de Girard e introducir otra vez a Freud para intentar desvelar una incógnita: ¿por qué ocurrió inicialmente la sustitución de la víctima? Probablemente por el remordimiento del asesinato del protopadre, al que los hijos amaban y odiaban al mismo tiempo. Si existió una víctima de recambio, es porque también debió de existir, aunque sea efímeramente, una conciencia moral, lo cual puede estar ligado con la creación de un super-yo¹⁸ primitivo que comenzó a regular las relaciones entre los individuos a partir de interdictos, como les llama George Bataille.

Si al inicio de este marco teórico nos aventuramos a contextualizar lo que Girard denomina como crimen original en el paleolítico, es porque Bataille propone en *El Erotismo* que fue durante esta etapa cuando el hombre comenzó a preocuparse por la contención de la violencia para crear comunidades de trabajo. Ambos pensamientos se encuentran estrechamente ligados y podrían ser complementarios.

Cuando el hombre pudo acceder al trabajo se establecieron los interdictos (prohibiciones, reglas). Esto sucedió así porque la actividad laboral, es decir, el mundo civilizado, necesitó que la violencia fuera contenida. El interdicto, como las leyes, están creadas de tal forma que presuponen la existencia de una

¹⁶ Girard, René. *La violencia, op. cit.*, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 279.

¹⁸ Instancia moral enjuiciadora de la actividad yóica

transgresión, de esta manera, el interdicto es creador de deseo. Y entre los diferentes interdictos, quizá, el más importante es el de no matar.

“Si el deseo de comer hombres nos es profundamente extraño, no sucede lo mismo con el deseo de matar. Cada uno de nosotros no lo siente, pero quién osaría pensar que subsiste, en la muchedumbre, tan real, si no tan exigente como el hambre sexual. La frecuencia, a través de la historia, de masacres inútiles, hace sensible el hecho de que en cualquier hombre existe un matarife posible. El deseo de matar se sitúa en relación al interdicto del asesinato como el deseo de una actividad sexual cualquiera, al complejo de interdictos que limita. La actividad sexual no es vedada más que en casos determinados, pero sucede lo mismo que con el asesinato: si el interdicto que se opone a él es más grave y más generalmente formulado que los interdictos sexuales, se limita, como esos últimos, a reducir la posibilidad de matar a ciertas situaciones. Se formula con máxima simplicidad: “No matarás”. Y es cierto que es universal, pero evidentemente se sobreentiende: “aparte del caso de guerra, y en otras condiciones que el cuerpo social tiene más o menos previstas”. De tal modo que es el paralelo casi perfecto del interdicto sexual que se enuncia: “No cometerás adulterio” al que se le añade evidentemente: “salvo en ciertos casos previstos por la costumbre”¹⁹.

O dicho en palabras de Freud:

“Una prohibición tan terminante sólo contra un impulso igualmente poderoso puede alzarse. Lo que ningún alma humana desea no hace falta prohibirlo; se excluye por sí mismo. Precisamente la acentuación del mandamiento “No matarás” nos ofrece la seguridad de que descendemos de una larguísima serie de generaciones de asesinos, que llevaban el placer de matar, como quizá aún nosotros mismos, en la masa de la sangre. Las aspiraciones éticas de los hombres, de cuya fuerza e importancia no hay que dudar, son una adquisición de la historia humana y han llegado a ser luego, aunque por desgracia en medida muy variable, propiedad heredada de la Humanidad actual”²⁰.

Comenzamos con la génesis del aparato cultural y su relación con los interdictos porque esta “excursión” teórica nos permite determinar la raíz de lo que actualmente entendemos por mal. Encontramos, como se ha podido constatar, que el nacimiento de la cultura está ligado a la violencia. En terminología freudiana, podemos decir que en dicho acontecimiento estuvieron presentes el instinto erótico y el instinto de muerte²¹.

¹⁹ Bataille, G.: *El erotismo* (1957), op. cit., p. 76-77.

²⁰ Freud, S.: *Consideraciones sobre la guerra y la muerte* (1915), op. cit, p. 187.

²¹ En el siguiente apartado intentaremos profundizar sobre estos dos conceptos de la teoría freudiana

La creación del aparato cultural dio origen a los primeros interdictos y en ellos también se encuentran presentes el instinto erótico y el instinto de muerte, sobre todo en el interdicto de no matar. El instinto erótico apunta hacia la contención de este deseo, mientras que el instinto de muerte a su ejecución.

Aunque no existen consensos al respecto, es posible determinar que lo malo, originalmente, es aquello dominado por el instinto de muerte, por la pulsión sin freno. Es lo que atenta contra el aparato cultural y, por consiguiente, contra la preservación de la especie, o por lo menos contra el orden establecido por lo interdictos.

De manera que, según Freud, no existe una facultad original, natural, en las personas para discernir entre el bien y el mal, de hecho, es posible pensar que lo malo ni siquiera es lo nocivo para el Yo, pues es algo que le podría procurar placer, algo que le fascina y seduce, como lo menciona Bataille cuando habla de las prohibiciones.

“Los hombres están al mismo tiempo sometidos a dos movimientos: de terror, que rechaza, y de atracción, que rige al respeto fascinado. El interdicto y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: el interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión”²².

Entonces, la concepción del mal -y del bien- es producto de una influencia ajena y externa al individuo. La cuestión es por qué las personas contemporáneas, como en su momento el hombre primitivo lo hizo, no se entregan por completo al goce que le procuraría la satisfacción de su instinto de destrucción.

“Dado que el hombre no ha sido llevado por la propia sensibilidad a tal discriminación, debe tener algún motivo para subordinarse a esta influencia extraña. Podremos hallarlo fácilmente en su desamparo y en su dependencia de los demás; la denominación que mejor le cuadra es la de «miedo a la pérdida del amor». Cuando el hombre pierde el amor del prójimo, de quien depende, pierde con ello su protección frente a muchos peligros, y ante todo se expone al riesgo de que este prójimo, más poderoso que él, le demuestre su superioridad en forma de castigo. Así, pues, lo malo es, originalmente, aquello por lo cual uno es amenazado con la pérdida del amor; se debe evitar cometerlo por temor a esta pérdida”²³.

Hoy le llamamos temor a la pérdida de amor, pero quizá en la génesis del aparato cultural el hombre primitivo tuvo miedo de enfrentarse a un mundo hostil completamente solo, sin muchas posibilidades de sobrevivir, a menos que fuera en comunidad. Es posible decir, entonces, que nuestros

²² Bataille, G.: *El erotismo* (1957), op. cit., p 96.

²³ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), Alianza Editorial, Madrid, 2011, p. 125.

antepasados sacrificaron la satisfacción de sus instintos agresivos en pos de vivir dentro del aparato cultural. Así, lo malo es aquello que está fuera de la cultura, que la viola y la pone en peligro.

Sin embargo, el concepto proporcionado por Freud en *El malestar de la cultura* entraña una contradicción que podemos identificar atendiendo las observaciones de Bataille cuando habla del sadismo, pues el filósofo francés señala que el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es también un impulso de muerte, esta idea también se encuentra, de cierta forma, presente en las teorías de Jacques Lacan, de las que más adelante hablaremos.

“El exceso del que procede la reproducción y el exceso que es la muerte no pueden comprenderse sino el uno con la ayuda del otro”²⁴.

Pero, ¿cómo llegó Freud al concepto sobre el mal que hemos expuesto anteriormente? Para rastrear el origen de esta propuesta es necesario realizar una revisión de las teorías que el fundador del psicoanálisis desarrolla en su libro *El malestar de la cultura*. Esta revisión nos brindará herramientas para abordar el estudio de nuestra muestra de mejor manera, pues sostenemos que el sentimiento de malestar generado por la cultura en los individuos está relacionado con la fascinación que despiertan las figuras del mal en el espectador del cine postclásico.

²⁴ Bataille, G.: *El erotismo* (1957), op. cit., p. 46.

1.2 La cultura: Eros y el instinto de muerte

Cuando se habla de cultura, existe una tendencia generalizada a definirla como el conjunto de desarrollos en los ámbitos artísticos, científicos, sociales e industriales de una época que llevarían al hombre a un estado insospechado de perfección. La cultura, pues, sería uno de los bienes más preciados de la humanidad y habría que defenderla a toda costa.

Probablemente se deba a esta visión apologética de la cultura que se tienda a minimizar un hecho de vital trascendencia para entender buena parte del comportamiento humano: las exigencias culturales derivan en un intenso sentimiento de infelicidad en las personas.

A esto es lo que Sigmund Freud denominó como *El malestar en la cultura* en su estudio homónimo.

“A punto de ocuparnos en esta eventualidad, nos topamos con una afirmación tan sorprendente que retiene nuestra atención. Según ella, nuestra llamada cultura llevaría gran parte de la culpa por la miseria que sufrimos, y podríamos ser mucho más felices si la abandonásemos para retornar a condiciones de vida más primitivas. Califico de sorprendente esta aseveración, porque -cualquiera que sea el sentido que se dé al concepto de cultura- es innegable que todos los recursos con los cuales intentamos defendernos contra los sufrimientos amenazantes proceden precisamente de esa cultura”²⁵.

Siempre interesado en las relaciones entre el individuo y la sociedad, o quizá mejor dicho, entre la vida pulsional y las exigencias culturales, Freud escribió *El malestar en la cultura* durante el verano de 1929 y en él se pueden rastrear algunas de sus principales teorías a las que recurre para explicar el complejo fenómeno de la pesadez civilizatoria, evitando caer en los lugares comunes sobre la cultura mencionados al principio de este apartado, por ejemplo: su teoría dual sobre las pulsiones, la cual resulta de vital importancia para comprender el fenómeno del mal.

Freud inicia *El malestar en la cultura* con uno de los temas recurrentes en sus estudios: la religión. Aprovechando los comentarios de un amigo a uno de sus libros, en el primer capítulo ofrece una explicación sobre una sensación de eternidad, un sentimiento de algo sin límites ni barreras, de comunión con el Todo que, según su conocido, sería la fuente primordial de la religiosidad en los hombres.

Se trata, pues, de un “sentimiento oceánico”, que, a decir de Freud, se produce en las personas religiosas por otro sentimiento, el Yoico, mismo que persiste en el hombre adulto como un síntoma de la nostalgia del padre y del desamparo infantil.

“En cuanto a las necesidades religiosas, considero irrefutable su derivación del desamparo infantil y de la nostalgia por el padre que aquél suscita, tanto más cuanto que este sentimiento no se mantiene

²⁵ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), op. cit., pág. 84.

*simplemente desde la infancia, sino que es reanimado sin cesar por la angustia ante la omnipotencia del destino*²⁶.

Esta omnipotencia del destino de la que habla Freud se manifiesta en la pesadez de la vida que cae sobre los hombros de las personas, quienes recurren a la religión como la única alternativa para encontrar un sentido, una finalidad para su existencia: sólo la religión puede, decididamente, responder a la interrogante sobre la finalidad de la vida, acepta Freud en este apartado.

No obstante, el hombre encamina todos sus esfuerzos en conseguir la felicidad terrenal, busca -en suma- evitar el dolor y el displacer, ya que necesita experimentar intensas sensaciones placenteras para sustraerse de la pesadez de la vida a la que aludíamos.

*“Como se advierte, quien fija el objetivo vital es simplemente el programa del principio del placer; principio que rige las operaciones del aparato psíquico desde su mismo origen; principio de cuya adecuación y eficiencia no cabe dudar, por más que su programa esté en pugna con el mundo entero”*²⁷.

Y es que existe una pugna porque el hombre se enfrenta, básicamente, a tres fuentes de sufrimiento: la supremacía de la naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas.

En su búsqueda de la felicidad, el hombre pone en práctica y ensaya diferentes estrategias para sobreponerse a estas tres fuentes del sufrimiento, tales como la intoxicación por narcosis, la sublimación a través del arte y el amor sexual, por citar algunas de ellas.

El problema es que todas estas estrategias resultan insuficientes ante los embates de lo real, ninguno de los senderos que se abren ante el hombre le permiten alcanzar plenamente su objetivo. Es entonces cuando se ve obligado a reducir el programa del principio del placer por el más modesto principio de realidad.

Con el fracaso a costas en su búsqueda de la felicidad, el hombre es capaz de aceptar su sumisión a las dos primeras fuentes de sufrimiento, reconoce, pues, lo inevitable: jamás dominará por completo a la naturaleza y, por consiguiente, como su cuerpo forma parte de ella, siempre será precedero y limitado en su capacidad de adaptación y rendimiento, señala Freud.

Sin embargo, la actitud del hombre frente a la tercera causa de sufrimiento, la de la incapacidad de regular las relaciones sociales, es muy distinta:

²⁶ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), op. cit., pág. 67.

²⁷ *Ibid.*, pág. 72.

“Nos negamos en absoluto a aceptarlo: no atinamos a comprender por qué las instituciones que nosotros mismos hemos creado no habrían de representar, más bien, protección y bienestar para todos. Sin embargo, si consideramos cuán pésimo resultado hemos obtenido precisamente en este sector de la prevención contra el sufrimiento, comenzamos a sospechar que también aquí podría ocultarse una porción de la indomable naturaleza, tratándose esta vez de nuestra propia constitución psíquica”²⁸

Se genera en el hombre un sentimiento de hostilidad e inconformidad contra la cultura, cuyo rastro es posible seguir, a decir de Freud, a partir de dos procesos históricos sumamente relevantes: el triunfo del cristianismo sobre las religiones paganas, pues esta doctrina ofrece un carácter anticultural debido a la depreciación de la vida terrenal implícita en su filosofía. El otro factor se habría dado cuando las comunidades europeas entraron en contacto con pueblos “primitivos” de otros continentes, gracias a los viajes de exploración. Observando de forma superficial y malinterpretando los usos y costumbres de dichos pueblos, imaginaron que éstos llevaban una vida modesta, pero más feliz, en comparación con la suya, guiada férreamente por los preceptos culturales.

A estos dos sobresalientes factores históricos, habría que agregar el hecho de que durante las últimas generaciones se han alcanzando avances sorprendentes en el terreno de la ciencia, misma que siempre ha buscado como uno de sus principales objetivos dominar a la naturaleza. No obstante, estos avances no han sido percibidos por las personas como un factor que influya en el incremento de su felicidad. Por el contrario, en muchas ocasiones ha contribuido a su sufrimiento (el caso de las guerras, por ejemplo). De tal manera que el hombre ha experimentado una profunda decepción de la vida cultural.

“Comprobase así que el ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura, deduciéndose de ello que sería posible reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales”²⁹

Pero, ¿cuáles son las restricciones culturales que tanto sufrimiento le ocasiona al hombre? Sin duda, las más importantes están ligadas con la satisfacción de las necesidades genitales y la satisfacción de un instinto de violencia primordial en el hombre.

Hija de la obligación del trabajo y de las necesidades amorosas, de Ananké y Eros, la cultura es un mecanismo a partir del cual se regulan las relaciones sociales entre los individuos, ofreciendo protección a sus integrantes a partir de un elemento fundamental: el poderío del grupo por encima del poder individual.

²⁸ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), op. cit., pág. 67.

²⁹ *Ibid.*, pág. 85.

De manera que para el desarrollo cultural la función erótica es primordial, pues es a partir de ella que se aglutinan un mayor número de seres -y con mayor intensidad- que los unidos por los lazos de la comunidad laboral.

De aquí se desprende una compleja problemática: la cultura se ve en la necesidad de imponer serias restricciones a las actividades sexuales de los individuos por varios motivos, como el hecho de que en la satisfacción sexual hay, implícitamente, un componente sádico y excremental, factores incompatibles con la cultura que privilegia el orden y la limpieza, por ejemplo.

Pero quizá el factor más importante de la restricción sexual consiste en el hecho de que la cultura necesita que se creen amplios lazos libidinales entre un gran número de individuos y como para la actividad sexual únicamente se requieren de dos sujetos que, entregados al amor sexual se olvidan del mundo exterior, resulta necesario, por tanto, limitarla.

“La realización de estos propósitos exige ineludiblemente una restricción de la vida sexual; pero aún no comprendemos la necesidad que impulsó a la cultura a adoptar este camino y que fundamenta su oposición a la sexualidad. Ha de tratarse, sin duda, de un factor perturbador que todavía no hemos descubierto.

Quizá hallemos la pista en uno de los pretendidos ideales postulados por la sociedad civilizada. Es el precepto «Amarás al prójimo como a ti mismo»³⁰.

Dicho precepto ya incluye tácitamente otro que despierta las más sombrías reflexiones del creador del psicoanálisis: el de amar, incluso, al enemigo. ¿Es posible cumplir con estos preceptos, evidentemente destinados a contener la violencia de los individuos? ¿Por qué se debería de amar al prójimo cuando ese ser extraño es indigno de mi amor y merece mi hostilidad? ¿Por qué debería hacerlo cuando él no vacila en perjudicarme?

Estas son sólo algunas de las preguntas que se desprenden de las reflexiones de Freud, las cuales buscan alertar sobre un hecho: es necesario reconocer en los seres humanos amplias dosis de agresividad.

“La verdad oculta tras de todo esto, que negaríamos de buen grado, es la de que el hombre no es una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osaría defenderse si se le atacar, sino, por el contrario, un ser entre cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin

³⁰ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), op. cit., pág. 107.

*retribuirla, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo*³¹.

Debido a esta hostilidad primordial, dice Freud, constantemente la sociedad civilizada se encuentra en riesgo de desintegración, ya que las comunidades formadas a partir del trabajo no son suficientes para mantener a raya a esta violencia.

La cultura se vale de diferentes mecanismos para levantar una barrera contra la agresividad, de ahí que limite la actividad sexual para generar lazos libidinales entre los seres, de ahí el precepto de “amar al prójimo”, que se constituye como el antagónico de la primitiva y violenta naturaleza del hombre.

*“Si la cultura impone tan pesados sacrificios, no sólo a la sexualidad, sino también a las tendencias agresivas, comprenderemos mejor por qué al hombre le resulta tan difícil alcanzar en ella su felicidad”*³²

A la luz de estas amargas reflexiones, Freud aprovecha para introducir una de sus teorías que ya se anunciaba a lo largo de todo el ensayo: la teoría de las pulsiones.

A grandes rasgos, en el estudio *Más allá del principio del placer*, escrito en 1920, Freud partió de ciertas especulaciones para deducir que además del instinto que tiende a conservar la sustancia viva en los seres, debería de existir otro antagónico con tendencias contrarias. Así, existiría un instinto erótico y un instinto de muerte, cuyas interacciones y desencuentros explicarían varios fenómenos vitales. Por ejemplo, en el sadismo, instinto parcial de la sexualidad, se encontraría una particular y sólida fusión de estos instintos.

El natural instinto de agresión, de hostilidad, de los seres se opondría a los preceptos culturales, cimentados por la influencia de Eros.

*“Ahora, creo, el sentido de la evolución cultural ya no nos resultará impenetrable; por fuerza debe presentarnos la lucha entre Eros y muerte, instinto de vida e instinto de destrucción, tal como se lleva a cabo en la especie humana. Esta lucha es, en suma, el contenido esencial de la misma, y por ello la evolución cultural puede ser definida brevemente como la lucha de la especie humana por la vida”*³³.

Pero aquí resulta necesario introducir un paréntesis para señalar una cuestión: como es ampliamente conocido, las teorías de Freud han tenido un importante impacto en diferentes áreas del conocimiento, sin embargo, también han sido objeto de numerosas críticas y reelaboraciones,

³¹ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), op. cit., pág. 110

³² *Ibid.*, pág. 114-115

³³ *Ibid.*, pág. 122-123

“deconstrucciones”, tal vez sería más preciso decir. Entre ellas, una de las más importantes, al menos por su difusión, es la que realizó el francés Jacques Lacan en sus Seminarios.

Para términos de la presente investigación, el debate más importante suscitado a partir de las teorías freudianas y lacanianas es el derivado de la noción de pulsión, el cual ha sido ampliamente estudiado por Jesús González Requena en el artículo *Del soberano bien*³⁴, al que remitimos al lector.

La cuestión es que fue el propio Freud quien advirtió que en su teoría pulsional había una cierta contradicción al separar el Eros del instinto de muerte, pues todo indicaba que estos dos componentes se encontraban aparentemente fusionados. ¿Por qué entonces se aferró a su teoría dualista de las pulsiones? González Requena explica que probablemente esto se debió a que Freud se sentía comprometido con los valores éticos de la cultura occidental y temía que, si llegaba a las últimas consecuencias de su teoría, toda la obra cultural se derrumbaría de un solo golpe. Lacan, en cambio, no dudó en seguir adelante y retomó la cuestión donde Freud, aparentemente, calló. Decimos aparentemente porque el catedrático español ensaya la teoría de que Freud buscó otras alternativas para resolver el problema de la dualidad de las pulsiones, centrado sus estudios en el simbolismo que se desprende de la religión³⁵.

Para hablar de esa violencia destructiva dirigida sobre el prójimo que Freud había identificado, Lacan habló de la Cosa.

*“[...] de esa Cosa nos dice dos cosas esenciales. Primero, que constituye el núcleo del goce: y que es, por eso, lo opuesto al placer: de ahí la angustia que produce su aproximación. Y, en segundo lugar, que ese núcleo del goce se sitúa más allá de la frontera que la Ley establece. Y así, en la medida que el ser humano se aproxima a ese núcleo, la Ley se desvanece”.*³⁶

Siguiendo el sendero del sadismo, Lacan encuentra que el Eros es habitado por la pulsión de muerte y esta situación, muy a grosso modo, lo lleva a afirmar que existe una maldad fundamental y en consecuencia realiza una crítica del bien, tomándolo como un espejismo platónico. Procede entonces a realizar una deconstrucción de las teorías freudianas sobre las pulsión que lo llevan a determinar la imposibilidad de una ética en el individuo.

Para términos de esta investigación, reconocemos como válida y pertinente la idea de Lacan sobre el hecho de que Eros e instinto de muerte se encuentran fusionados, algo que el propio Freud ya había insinuado. Sin embargo, ensayaremos un sendero distinto al que siguió el psicoanalista francés con la Teoría del texto que más adelante, en el último capítulo de este apartado teórico, revisaremos con

³⁴ González Requena J.: *Del soberano bien*, en Trama y Fondo. Lectura y Teoría del Texto, núm 15, Madrid, 2003.

³⁵ Sobre el concepto de lo simbólico hablaremos en el último apartado de este marco teórico

³⁶ González Requena J.: *Del soberano bien*, op. cit., pág. 33.

detenimiento y a partir de él intentaremos dilucidar la problemática de las pulsiones, específicamente, del instinto agresivo que -adelantémoslo- es posible articularlo en un deseo a través de la palabra simbólica, presente en los relatos de esta naturaleza como los cuentos maravillosos.

Cerrado el paréntesis, procederemos a concluir con la revisión de *El malestar en la cultura* que estábamos realizando.

La cultura, pues, no tiene otro camino más que limitar las disposiciones agresivas naturales del hombre, situación que resulta demasiado complicada, si tomamos en cuenta la hostilidad que los individuos experimentan hacia las instituciones creadas por esa misma cultura.

Para superar este escollo, Freud introduce un notable giro en su teoría al explicar que los instintos agresivos se vuelven contra el propio individuo y desde ahí son vigilados, antes que por instancias sociales, por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en una ciudad conquistada: el *super-yo*, cuya tensa interacción con el Yo provoca en las personas un sentimiento de culpabilidad.

Como el *super-yo* se encuentra dentro de nosotros, no podemos escapar de sus férreas normas, basta con tener deseos prohibidos para que éste actúe y asuma la función de conciencia moral.

“La agresión es introyectada, internalizada, devuelta en realidad a lugar de donde procede: es dirigida contra el propio yo, incorporándose a una parte de éste, que en calidad de super-yo se opone a la parte restante, y asumiendo la función de «conciencia» [moral], despliega frente al yo la misma dura agresividad que el yo, de buen grado, habría satisfecho en individuos extraños. La tensión creada entre el severo super-yo y el yo subordinado al mismo la calificamos de sentimiento de culpabilidad; se manifiesta bajo la forma de necesidad de castigo”³⁷.

De aquí se desprende la propuesta de Freud de que no existe en el individuo una facultad original para discernir entre el bien y el mal, pues todo indica que hay influencias externas al sujeto que le obligan a hacerlo. El hombre se somete a ellas por miedo a la pérdida del amor, sacrifica sus instintos agresivos para vivir en cultura. Parece que no tiene otra alternativa y debe elegir entre agredir al otro o agredirse a sí mismo, una idea cercana al Nietzsche de *La genealogía de la moral*, quien señaló que todos los instintos que no se desahogan hacia fuera se vuelven hacia dentro³⁸.

Tal es el malestar en la cultura del que, quizá, sólo se pueda escapar cuando se consigue poner la fuerza destructiva al servicio de Eros. De ahí el comentario final que Freud realiza:

³⁷ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), op. cit., pág. 124

³⁸ La idea de este comentario proviene de *Aporías de la cultura*, de Carlos Gómez, que se publicó como introducción a la edición de *El malestar en la cultura* con la que venimos trabajando.

“A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si -y hasta qué punto- el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. En este sentido, la época actual quizá merezca nuestro particular interés. Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales, que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su agitación, de su infelicidad y su angustia. Sólo nos queda esperar que la otra de ambas «potencias celestes», el eterno Eros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario. Mas ¿quién augura el desenlace final?”³⁹.

Sostenemos que en los relatos cinematográficos de la etapa postclásica de Hollywood, las figuras del mal encuentran su goce en la destrucción y aniquilamiento del aparato cultural, pues están en contra de la potencia de Eros. Se trata de un goce oscuro que el espectador comparte parcialmente, ya que este tipo de películas apelan a un anhelo primitivo en el hombre: dar rienda suelta a sus instintos agresivos. Convocan las ansias de escapar, aunque sea momentáneamente, del malestar civilizatorio.

Tal es nuestra primera hipótesis de trabajo, misma que intentaremos demostrar con las obras analizadas y para conseguirlo es preciso determinar los mecanismos narrativos mediante los cuales las películas de esta naturaleza logran atrapar y seducir a sus espectadores.

Para este último propósito recurriremos a la Teoría del Texto propuesta por el doctor Jesús González Requena, en la que se cruzan las disciplinas con las que hemos venido trabajando. Sin embargo, consideramos que antes de revisar la teoría del catedrático español, es necesario hacer un recorrido, aunque sea efímero, por las diferentes representaciones del mal a lo largo de la historia y en diversas culturas. Para ello, nos basaremos en los estudios del filósofo francés Benard Sichère.

³⁹ Freud, S.: *El malestar en la cultura* (1929-30), op. cit., pág. 151.

1.3 El mal y sus múltiples representaciones en la historia

Para los antiguos egipcios, el mal en el mundo tenía su origen en una lucha cósmica y cíclica entre la monstruosa serpiente Apofis y los dioses. La mitología griega dice que Pandora, la primera mujer, desobedeció a Zeus y abrió una jarra que contenía todos los males, dejándolos en libertad sobre la faz de la Tierra. En la tradición judeocristiana, el mal inicia con la rebelión de Satanás y la posterior caída de Eva y Adán.

Siempre que se intenta alcanzar el origen del mal, éste suele convertirse en un punto que se desvanece dentro de lo que el filósofo e hisotriador de las religiones, Mircea Eliade⁴⁰, designa como “tiempo primordial”, el tiempo de la creación. El mal, de esta forma, parece estar enraizado en el centro mismo de esos relatos con los que el hombre consiguió introducir un orden en el caos de lo real, con los que pudo comenzar a nombrar las cosas del mundo. De ahí la importancia de conocer la forma en que ha evolucionado la idea del mal en los diferentes relatos de la humanidad.

“Es el mundo de las palabras el que crea el mundo de las cosas”. Si se admite este postulado de Lacan, entonces también habría que reconocerse que existen tantas maneras de expresar el mal y de referirse a él como existen lenguas y discursos en el mundo.

Con esta última idea inicia el libro de Bernard Sichère, *Historias del mal*, y nos ayuda a comprender la dificultad que representa abordar la temática del mal: de entrada, no existe un concepto único sobre él.

De hecho, como señala el filósofo francés, vivimos en una época en la que es muy común escuchar el discurso de que el bien y el mal son valores relativos al sujeto y a una cultura particular. De tal manera que lo malo podría variar dependiendo de la sociedad en que uno se encuentre y de la moral que impere en dicho lugar.

Sin embargo, Sichère propone que frente a este relativismo, existe una potencia y un enigma del mal que se puede situar en el corazón mismo del fenómeno humano. El mal es la “Cosa”, en términos lacanianos, que produce angustia y terror, independientemente de la sociedad y de la moral de cada persona.

“Si el mal no es un valor o una calificación del juicio moral que pueda oponerse al bien en la carta tranquila de la razón práctica, ello se debe a que el mal es ese enigma que persiste en el corazón de cada hombre así como en el fundamento del vínculo social. Noche oscura en el corazón del sujeto, aun cuando nos negamos a admitir con Kant que el hombre pueda ser enteramente diabólico o pervertido, noche oscura en el corazón del mundo, si definimos el mundo como el conjunto de reglas que permiten mantener

⁴⁰ Mircea, E.: *Mito y realidad* (1999), Kairos, Barcelona, 2013.

a la distancia una violencia fundamental experimentada como una amenaza y que retorna como la parte maldita de cada humanidad particular”⁴¹

Así, para acercarse al fenómeno del mal una vía adecuada son las historias, los relatos, pues a partir de ellos es que el hombre se hace cargo simbólicamente de eso que nuestra cultura ha designado como potencia y ofensiva del mal.

Es necesario, por tanto, realizar una “arqueología”, aunque sea breve, de las representaciones culturales sobre el mal para entender mejor al fenómeno que enfrentamos en la presente tesis. Iniciaremos con el mundo helénico, partiendo del entendido de que el pensamiento occidental nació en Grecia.

Fundamentalmente, los griegos reflexionaron sobre la cuestión del mal a partir de tres instancias relacionadas entre sí, según Sichère: el poema trágico, la política y la filosofía. Para términos de este trabajo nos centramos más en el primer aspecto.

El mundo griego clásico es considerado la etapa de la humanidad en la que el hombre afirmó la potencia de su razón frente a la fuerza de la naturaleza, a tal grado que Hegel la llamó “la clara mañana del espíritu”. Una mañana que expresa una belleza en las obras artística como, quizá, no ha vuelto a verse en el mundo, pues la estatuaria y el poema griego tenían un objetivo bien claro: honrar a los dioses, y por ello eran de una belleza deslumbrante.

De esta forma, los griegos no fueron humanistas, como generalmente se propone. Su pensamiento partió de un hecho: la existencia de los dioses, de aquellos que no mueren nunca, en contraste con la naturaleza finita del hombre. Los dioses existieron para los griegos y la consistencia de éstos es la del Ser mismo. Un Ser que antecede a la existencia del hombre y de los dioses, un Ser en el que todo ente puede encontrar su límite y su acuerdo, según propone Sichère.

“Sólo partiendo de tal concepción podemos plantearnos la cuestión del mal en el pensamiento griego: en este caso no se trata de una “moral” definida como un sector particular de la existencia y del obrar humanos, sino que se trata de lo que puede ocurrir en el interior de esa instancia del Ser que se expresa y se vive en la relación de los mortales con aquellos que existen siempre.”⁴²

Así, en el pensamiento griego el hombre no ocupa el centro, ese lugar está designado para el *Kosmos*, concebido como un espacio de lo que es siempre, de lo que ha existido siempre, y en donde se

⁴¹ Sichère, B.; *Historias del mal* (1995), op. cit., pág. 20

⁴² *Ibid.*, pág. 38.

relacionan dioses y hombres. Una de las formas en que se relacionan estas dos instancias es el polo trágico, a partir del cual los griegos reflexionaron sobre el mal.

La tragedia griega fue una representación, una puesta en escena de un drama en el que los personajes proclamaban su ser frente a otros personajes, según Sichère. Y si se puede considerar que en ella existe una cierta expresión del mal, es porque la tragedia se constituye como el terreno de la queja y la querrela.

“(Los poetas trágicos) ven aquí una guerra, una disensión, una querrela, no ya entre los hombres y ni siquiera entre los hombres y los dioses, sino en el seno mismo del Ser, por cuanto éste entraña una oscuridad primera que nada permite disipar por completo, una especie de crueldad anterior a toda malevolencia subjetivamente asignable”⁴³.

Y el resultado de esa lucha, de ese debate o querrela, es que los humanos terminan convirtiéndose en subordinados de una potencia antigua que los obliga a reconocerse como esclavos de una maldad inmemorial que, en el mundo griego, se designaba con la palabra *ate*.

En la tragedia griega, la palabra *ate* es utilizada para designar un momento de horror y devastación. A partir de ese momento se construye todo el relato trágico y si nada se opone a ese instante de exceso, se imposibilita el discurso y la salvación del hombre.

Normalmente ese momento terrible no era mostrado en la representación de la tragedia. No se veía, por ejemplo, a Edipo sacándose los ojos ni a Antígona siendo enterrada viva, pero sí se podían oír las consecuencias del hecho atroz. Se escuchaba, entonces, la queja interminable de los personajes subordinados al destino trágico.

“Como pensamiento del mal, el poema trágico expresa en definitiva dos cosas: que el hombre desaparece con la irrupción del exceso del mal y que en el momento de desaparecer lega un canto que para el sobreviviente es el exorcismo de ese exceso.”⁴⁴

Con esto, resulta evidente que en la tragedia había una catarsis que mantenía a raya a la violencia. A través de la narración ritual de sucesos atroces se purificaba el alma de los espectadores. Los griegos creían que, con la ceremonia de la tragedia, ponían a la distancia el poder de los dioses terribles de la noche, como Hades y Dionisos.

⁴³ Bernard, S.: *Historias del mal* (1995), op. cit., pág. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 41.

La visión sobre el mal de los griegos se complementa con las ideas políticas y filosóficas. En ambas disciplinas, a groso modo, el mal se designa, principalmente, como lo extraño y lo ajeno que está al exterior de la ciudad o del individuo, pero que tiene fuertes conexiones con el interior de la polis o del sujeto. El mal, desde el exterior, realiza “llamados” a esa parte interior, invitándolo a rebasar la frontera que separa el bien del mal.

En la cultura judía, la concepción del mal cambia radicalmente, con respecto a los griegos. La principal diferencia entre estas dos culturas estriba en que los judíos creen en un solo dios. Un dios que crea al mundo y que se comunica con el hombre, con sus profetas.

De esta forma, el primado del Ser griego llega a su fin y el pensamiento del mal, en la cultura judía, comienza a enderezarse hacia el hombre, según explica Sichère, mediante una revelación que se encuentra en el libro sagrado, donde se narra el origen de la humanidad. Ahí, en ese libro, se dice que existe un mal que antecede al hombre.

*“La narración de la creación enuncia por cierto que existe una potencia del mal anterior al hombre y la denominación de Satanás no tiene otro sentido (...) Se desarrolla un drama en el cielo antes de desarrollarse este drama sobre la tierra, en el que se representa la relación del hombre con Dios; y aquel primer drama es en cierto modo oscuro. Uno de los ángeles de Dios (pero, ¿qué quiere decir “ángel”?), en un momento dado de ese tiempo que está fuera del tiempo, se rebeló contra su señor (¿cómo y por qué) y a partir de entonces existe en el seno de la creación un principio del mal”.*⁴⁵

Después de la rebelión de Satanás, en el Génesis viene el relato de la primera falta cometida por Adán, quien cae en la tentación y come del fruto prohibido. Es decir, desobedece y rechaza la palabra de Dios en complicidad con Eva, su mujer, quien fue influida por una serpiente a cometer dicho acto. El hombre, de esta manera, es un sujeto libre y en esa libertad demuestra una predilección por el mal. Tal es la lectura que puede hacerse de este pasaje bíblico, desde la perspectiva de Sichère.

*“En el seno de la creación existe una fuerza del mal que no es un hecho bruto o una forma del ser, sino que resulta de una libre decisión del “convocado” aun cuando sea cierto que esa fuerza sea anterior a un mal primero, enigma anterior que, sin embargo, tiene sentido”*⁴⁶

La lectura que Sichère propone de la cuestión del mal en la cultura judía es la siguiente: en el hombre existe un mal radical (el corazón del hombre es malvado) y ese mal sólo puede ser vencido por el Verbo, la palabra de Dios. De esta forma, hay un pacto trascendente entre el hombre y Dios.

⁴⁵Bernard, S.: *Historias del mal* (1995), op. cit., pág. 63-64.

⁴⁶*Ibid.*, pág. 65.

“El pensamiento judío del mal no es tanto un pensamiento de lo puro y lo impuro como un pensamiento que invita a afrontar el mal como misterio de iniquidad e invita a pasar el punto de angustia más allá del cual está reafirmada la dimensión trascendente del Pacto.”⁴⁷

Posteriormente, en el seno del creio judío, tuvo lugar un acontecimiento inesperado que produjo una revolución espiritual en todo el mundo occidental y que tienen alcances hasta nuestros días: el nacimiento y la pasión de Cristo.

Dentro de la “dramaturgia” cristiana, la cuestión del mal sigue representándose como una lucha sin tregua entre el bien y el mal, no obstante, esa lucha ya no se da en una región del cosmos, como sucedía en el pensamiento griego, ahora esa batalla se libra en la tierra y no sólo al interior de la comunidad judía. El mesías no es alguien que se oponga a las revelaciones del libro sagrado de los judíos, por el contrario, es un ser que cumple plenamente con la Ley y lo dicho por los profetas. El mesías vino a la tierra para hacer valer la ley y extender su mensaje a otras comunidades diferentes a la judía, a decir de Sichére.

La presencia de Dios en la tierra, encarnado en la figura de Cristo, desató la violencia de odio del pueblo judío y, en este sentido, el mal dentro del cristianismo tiene una connotación más cercana a la violencia del odio y se aleja de la “realidad demoníaca”, sin que esto signifique que Satán pierda peso en el cristianismo, pues es preciso recordar que su encuentro con Cristo en el desierto es trascendental para el relato cristiano, según explica el filósofo francés que hemos ocupado como referencia en este apartado.

“Dios que hasta entonces se manifestaba como la trascendencia de un palabra fundadora, como una palabra de castigo y de elección en la forma indefinidamente repetida del pacto de la alianza, se ofrece ahora en la persona de Su Hijo para que los hombres, precisamente judíos, le den muerte. En el instante en que las tinieblas invaden el cielo por encima de la colina del Calvario y cuando Dios se retira, se manifiesta el momento de angustia del que surgirá por milagro lo impensable del acto: Cristo toma sobre sí el peso del mal en forma imposible, en efecto, de la muerte de Dios⁴⁸”.

Cristo se convierte en un chivo expiatorio, en términos de Girard, en una figura trágica que guía al pensamiento hacia un momento de horror: el de su crucifixión. Se trata de un sacrificio necesario, ya que Cristo se ofrece al desmesurado odio de los hombres y así lava a la humanidad de toda falta, incluida la del pecado original. Además, mediante la muerte de Cristo en la cruz se supera ese momento de horror con su posterior resurrección y, de esta manera, se establece uno de los principales elementos de la palabra cristiana: la muerte de la muerte.

⁴⁷ Bernard, S.: *Historias del mal* (1995), op. cit.,57

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 83.

La muerte, según Sichère, es otro nombre otorgado al mal en la narrativa cristiana: analizando la temática del mal en el Génesis, se descubrirá que cuando Adán y Eva comen del fruto prohibido se vuelven mortales, y ese carácter de mortal se debe entender como la privación de la presencia de Dios que se manifiesta en la realidad del cuerpo, un cuerpo por el que el alma corre el riesgo de alejarse de la palabra de Dios.

“El mal en profundidad es la persecución de Dios, la blasfemia contra la faz de Dios⁴⁹”.

En otras palabras: el mal es atentar contra la palabra amorosa de Dios. Y esa palabra comenzó a ser difundida después de la crucifixión de Cristo por los primeros teólogos cristianos, quienes tuvieron que debatir contra los filósofos para explicar la nueva fe que terminaría, a final de cuentas, imponiéndose en el imperio romano.

En la llamada teología de los primeros Padres, hay una evolución en el pensamiento sobre el mal, la temática candente de aquella época que fue utilizada por estos personajes para afinar sus conceptos y desplegar el conjunto sistemático de sus razones, a decir de Sichère. Entre los principales teólogos cristianos se encuentran Orígenes, San Gregorio de Nisa y San Agustín. Cada uno de ellos reflexionó sobre la temática del mal de diferentes maneras, pero los unía una cuestión: su oposición al gnosticismo.

“Los padres oponían a los gnosticismos la doctrina propiamente cristiana del libre albedrío y de la responsabilidad radical del hombre, y a la ontología griega, la dimensión de la metahistoria como guerra entre el bien y el mal a partir de la primera falta hasta el Juicio Final.”⁵⁰

Orígenes es el primero que plantea el enigma del mal en la teología cristiana, pero lo hace de una forma arriesgada y levanta polémicas con su Teoría de la Trinidad y al asegurar la preexistencia de las almas. San Gregorio de Nisa elude las trampas del pensamiento en las que cayó Orígenes y plantea la cuestión del mal desde la perspectiva del sujeto, a quien concibe como icono de Dios y señala que éste se puede alejar del mal a través de dos elementos: el buen manejo de sus pasiones y por el deseo de Dios que habita en él. San Agustín, por su parte, es el teólogo que más profundiza en el libre albedrío del hombre y en su eterna lucha contra el mal que, de perderla, se condenaría eternamente. El teólogo propone que al interior del hombre hay una guerra entre dos polos de una única fuerza ambivalente a la que designa con el concepto de “Dos ciudades”.

Las ideas de la eterna condena sanagustiniana y del hombre como icono de Dios de Gregorio de Nisa, tienen una clara continuidad en la Época Medieval.

⁴⁹ Bernard, S.: Historias del mal (1995), op. cit., pág. 85.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 99

Durante el Medievo, la iglesia tuvo un poder descomunal e impuso su cosmogonía en las sociedades occidentales y, en buena medida, eso se debió a las férreas estructuras feudales y a la potente organización de signos y símbolos que desde lo alto de las sociedades rigieron las relaciones entre los individuos, como lo explica Sichère.

“La fe ordena la vida de todos sobre la base de un vigoroso discurso que permite al sujeto cristiano concebir el nacimiento, el sufrimiento, la muerte, el mal y la esperanza. Solamente partiendo de ese discurso se puede descifrar el ámbito imaginario medieval del mal, punto en el que convergen varias temáticas esenciales: la temática de la metahistoria como horizonte del juicio final y de la salvación (...) la temática del alma y del cuerpo (...) la temática del pecado (...) y también la temática de las relaciones entre los vivos y los muertos (...).”⁵¹

Dichas temáticas se pueden rastrear en el arte medieval que se centró, básicamente, en dos aspectos: el hombre visto como icono de Dios y las figuras del mal concebidas como misterio de iniquidad y que acechan al hombre, quien las mantiene a raya por el temor de la condena eterna.

Sin embargo, la idea de la condena eterna sufre una transformación durante este periodo de la humanidad. En el Medievo surge un concepto que cambió por completo la idea del pecado y del mal mismo: el purgatorio. Se trata de un espacio intermedio entre el bien y el mal, entre el cielo y el infierno. Un lugar que permite dejar de pensar exclusivamente al sujeto desde los polos opuestos del bien y el mal.

“Esta nueva subjetivación del mal que va a determinar una compleja reflexión sobre la diferencia entre el vicio y el pecado, entre el pecado voluntario y el pecado por ignorancia y, sobre todo, entre el pecado mortal y el pecado venial.”⁵²

Esto propició que en el Medievo se diera una evolución del arte que va de la figura del hombre como icono de Dios hasta los sufrimientos de ese hombre en la tierra y la manera en que encara al mal. Tales son la temática que se puede percibir en pintores de la época como Pedro Brugel y el Bosco, artistas alejados de las representaciones que ensalzaban la relación entre Dios y los hombres y que convierten a la pintura en el arte predominante de la época. De hecho, Sichère señala que es en este periodo donde se puede datar el nacimiento del arte moderno, pues pintores como Van Eyck comienzan a alejar su mirada de Dios y voltean la vista hacia el pintor mismo y hacia quien contempla el cuadro.

“Ya no nos encontramos en el mundo de Giotto, en el que la pintura estaba por entero sometida a la verdad sagrada, y el mal según Bruegel no será ya el mal según Giotto (...) Lo que para nosotros se ha

⁵¹Bernard, S.: Historias del mal (1995), op. cit., pág. 123- 124

⁵²*Ibid.*, pág. 144.

*retirado del mundo junto con el Cristo en su majestad y los ancianos del Apocalipsis es cierto sentimiento del Eterno y de la trascendencia: de ahí que no creamos ya realmente en Satanás y ni siquiera en Dios como creían los hombres de la época románica. El mundo de Bruegel nos parece en cambio secretamente cercano a nosotros.”*⁵³

En el seno de ese “arte moderno” surge siglos después uno de los escritores y filósofos más inquietantes de todos los tiempos: el Marqués de Sade, cuya obra, a decir de Sichère, puede ser leída como un síntoma de la complejidad histórica que le tocó vivir al llamado arcángel de la maldad. Ese contexto es el nacimiento del sujeto ateo que se opone a la dramaturgia cristiana que había dominado en occidente.

Desde la perspectiva atea, la problemática del mal se desarrollará mayoritariamente en la esfera de la subjetividad, como sucede en la filosofía nietzscheana. El orden simbólico de la dramaturgia cristiana recula por el surgimiento del ateísmo y el predominio de la razón sobre la mitología.

*“Si se puede sacar una lección positiva del texto de Sade, a nosotros nos toca discernirla al rechazar la fascinación sobre la cual está construida esta impecable maquinaria textual. Lo que Sade nos dice sobre nuestra época es seguramente muy importante: en la médula de todo deseo hay una parte atroz que es la del goce “inhumano”, así como en la médula del vínculo social hay una virtualidad criminal. De ahí esas figuras del mal que el texto de Sade registra con deleite: el ultraje inferido a la inocencia en la forma extrema de la violación, lo ilimitado de las torturas, la violencia de los crímenes y por fin la desesperación, puesto que el sujeto libertino no cree en nada y no apela a nada más allá de la inmanencia de lo horrible.”*⁵⁴

La obra de Sade es el síntoma de una ruptura en el campo del pensamiento a la que se le dio el nombre de Ilustración. Posteriormente, sucedió una nueva ruptura que el filósofo francés designa como Romanticismo.

Durante el siglo XIX, el individuo moderno se encuentra en un atolladero con respecto a la cuestión del mal. Filósofos de la talla de Emmanuel Kant y Hegel reflexionan al respecto, sin embargo, no llegan a formular conclusiones convincentes al considerar, a grandes rasgos, que el mal es un hecho inteligible que sólo puede conocerse mediante la razón (Kant) o, en su defecto, que el mal no existe (Hegel).

⁵³ Bernard, S.: Historias del mal (1995), op. cit., p. 149.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 171.

Frente a la postura de la filosofía, la literatura comienza a erigirse como ese espacio donde el sujeto hace frente a la cuestión del mal. Este hecho es algo que Georges Bataille supo ver muy bien en su libro *La literatura y el mal*⁵⁵.

Los escritores románticos, como Víctor Hugo y Julio Verne, construyen sus textos a partir de la figura romántica del héroe rebelde que afronta el momento de angustia producido por el mal. Destacan durante esta época los personajes infantiles que encarnan el símbolo mismo del sujeto destinado a afrontar el mal radical (Gwynplaine, en *El hombre que ríe*, por ejemplo), a mostrar el heroísmo de la finitud y a apelar a una redención que supone el polo simbólico de la paternidad, según explica Sichére.

En el siglo pasado, la temática del mal se abordó desde diferentes disciplinas que determinaron la representación de las figuras del mal en la narrativa. Son varios los sucesos que hicieron del mal una temática candente: en primer lugar, la herencia del pensamiento ateo y el primado de la ciencia sobre el ordenamiento mitológico del mundo; la Primera y Segunda Guerra Mundial y los diferentes regímenes totalitarios alrededor del mundo y, finalmente, el nacimiento del psicoanálisis, disciplina que aportó una nueva luz para descifrar el enigma del mal desde el análisis y la narrativa.

En este sentido, Sichére propone que:

“Pensar el mal en la época contemporánea supone tener en cuenta tres discursos que se exponen principalmente para afrontar su insistencia: la política, el psicoanálisis y la literatura”⁵⁶.

En el terreno de la política, después del Holocausto se generó una cantidad inabarcable de estudios sobre el mal, entre los que destaca la propuesta de Hannah Arendt y su concepto de la banalidad del mal, por el cual fue ampliamente criticada. A favor de la intelectual, y haciendo eco de las palabras de Julia Kristeva, habría que decir que la intención de la célebre filósofa y politóloga no era minimizar los crímenes nazis, sino, advertir a los habitantes de la era tecnocrática que se estaba perdiendo la capacidad para juzgar el mal.

A grandes rasgos, el pensamiento político se ocupa del mal a través de tres polos opacos de este fenómeno: la barbarie colectiva, la criminalidad extrema y la delincuencia. Lo que el pensamiento político intenta es instaurar la ley a aquellos sujetos que van más allá de todo orden social y de toda legalidad instituida.

⁵⁵ Bataille, G.: *La literatura y el mal* (1957), Taurus, Madrid, 1981.

⁵⁶ Bernard, S.: *Historias del mal* (1995), op. cit., p. 199.

Pero como el pensamiento político no se hace cargo simbólicamente del mal ni tampoco da pistas sobre su esencia para comprenderlo mejor, existen otros mecanismos que actualmente se emplean para profundizar en estos temas. Uno de ellos es el psicoanálisis, disciplina que se encuentra muy ligada a la cuestión política, pues Freud, su fundador, se interesó en temas como la naturaleza del vínculo social y las operaciones inconscientes que preceden y determinan dicho vínculo, así como en la psicología de masas, a decir de Sichère.

“Si el psicoanálisis piensa sobre lo que nosotros llamamos el mal, lo hace partiendo de su doctrina del sujeto destinado a constituirse en el orden de la palabra (y del “significante”) pero con el fondo de esas fuerzas primeras, inconscientes y caóticas que Freud llama “pulsiones” y cuya domesticación es precisamente la condición de acceso al mundo humano, al universo intersubjetivo del deseo y de la palabra⁵⁷”.

El psicoanálisis también se relaciona con el otro medio que sirve para reflexionar sobre el mal: la literatura y el arte. Desde que Freud pusiera el nombre de un poema trágico griego (el Edipo de Sófocles) a uno de sus conceptos teóricos fundamentales, la relación entre el psicoanálisis y el arte no ha parado de crecer. De hecho, el mismo Freud inició esta relación al estudiar obras artísticas como el Moisés de Miguel Ángel. Desde entonces, el psicoanálisis ha influido en los artistas, a tal grado que existen corrientes de vanguardia, como el surrealismo, que recuperan sus conceptos.

La teoría psicoanalítica, ya sea de corte freudiano o lacaniano, señala que el arte y la literatura sirven al individuo para mantener a raya y simbolizar la fuerza negativa de las pulsiones, sobre todo, de la pulsión de muerte, mediante un proceso conocido como sublimación. A través del arte, según Lacan, el sujeto puede enfrentarse al terror de lo real, encarnado en lo que llama “la cosa”.

La literatura es la palabra irremplazable que se interroga sobre el mal y que funge, de cierta manera, como un sustituto de los relatos mitológicos y religiosos que siempre habían acompañado al hombre. Es a través de ella que el sujeto moderno hace frente al momento de angustia y de redención, según Sichère, teórico que analiza las obras de Dostoievski y James Ellroy para sostener esta idea.

El punto central de esta literatura se encuentra en la figura del asesino loco en el que convergen dos temas: la subjetividad criminal y el horror sexual. Ambos se constituyen a partir de tres rasgos:

“La sutil construcción polifónica del relato alrededor del momento de horror, el cuestionamiento respecto de la paternidad pervertida (origen del desorden del mundo y de los estragos psíquicos) y por fin, la elección de un punto de vista central, de un itinerario subjetivo heroico que, como en las grandes novelas

⁵⁷ Bernard, S.: Historias del mal (1995), op. cit., p. 218.

*de ayer (las de Conrad, por ejemplo), supone pasar por la prueba de enfrentar al momento de angustia para tener acceso a la luz posible de la redención.”*⁵⁸

Sin embargo, en los textos de dichos autores, y en los de muchos otros, se anunciaba el debilitamiento de un ordenamiento simbólico que se opusiera al mal, pues una de las constantes en la literatura contemporánea es la perversión del otrora padre simbólico⁵⁹ y representante de la ley. El mismo Sichère propone esta idea:

*“En efecto, este mundo está menos amenazado de dislocación por la ausencia del padre (lugar común contemporáneo en el caso de la sociedad norteamericana) que por su aparición perversa.”*⁶⁰

Esta situación se puede constatar en el actual cine de Hollywood y en los textos televisivos, con toda probabilidad, los dominantes de nuestra época en términos de audiencia.

No obstante, como tendremos ocasión de constatar con la revisión de la teoría del doctor Jesús González Requena, esto no siempre fue así en los medios audiovisuales: la industria cinematográfica de Estados Unidos utilizó un modelo simbólico de narración que mantenía a raya a las figuras del mal, era la etapa del cine clásico de Hollywood, una notable excepción en el curso que siguieron las artes durante el siglo pasado y al comienzo del que actualmente vivimos.

⁵⁸ Bernard, S.: *Historias del mal* (1995), op. cit., pág. 231.

⁵⁹ Así sucede en *Los hermanos Karamazov*.

⁶⁰ Bernard, S.: *Historias del mal* (1995), op. cit., pág. 232.

1.4 La perspectiva del análisis textual

Autores tan diversos como el ruso Mijaíl Bajtin⁶¹ y el estadounidense Robert Stam⁶², han señalado la importancia de estudiar las estructuras narrativas del cine para a partir de ellas analizar los fenómenos sociales en los que se produjeron las películas. En gran medida, eso es lo que González Requena realiza en su propuesta teórica y metodológica.

Después de la época del cine primitivo, y ya con el Modo de Representación Institucional establecido, Hollywood ha vivido tres etapas que corresponden a tres formas distintas de representación: clásico, manierista y postclásico, según la teoría propuesta por el doctor Jesús González Requena, misma que a continuación expondremos e intentaremos, de forma complementaria, establecer las funciones narrativas que han tenido las figuras del mal en el cine de Hollywood para posteriormente centrarnos exclusivamente en el cine postclásico.

Entre las principales aportaciones de González Requena se encuentra la de proporcionar una definición operativa de relato, uno de los puntos ciegos de la narratología, disciplina que tradicionalmente lo ha considerado como una mera serie de sucesos.

Después de polemizar con autores como Julien Greimas y David Brodwell, entre otros, González Requena define al relato como la narración del trayecto del deseo de un Sujeto. Como existe un deseo, también existe implícitamente un conflicto narrativo, pues si éste no existiera, el deseo estaría cumplido. Esta situación además supone la emergencia de un obstáculo, algo que se opone entre el Sujeto de la narración y su deseo.

Así, en la teoría de González Requena existe una diferencia entre narración y relato: la narración consistiría en la representación de un encadenamiento de sucesos temporalizados, mientras que el relato es una clase especial de narración donde el deseo del Sujeto está concernido. En el relato, los sucesos están orientados por el deseo del personaje protagónico y ese mismo deseo es el que provoca la identificación del espectador⁶³.

De esta manera, González Requena propone una primera ecuación del relato:

Fin ← Sujeto / Obstáculo

El Obstáculo puede convertirse en un oponente o antagonista con un deseo propio, entonces la ecuación resultaría de la siguiente manera:

⁶¹ Bajtin, M.: *El método formal en los estudios literarios* (1928), Alianza, Madrid, 1994.

⁶² Stam, R.: *Teorías del cine: una introducción* (2000), Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

⁶³ García Escrivá, V.: *Análisis textual de Apocalypse Now*, dirigida por Jesús González Requena. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la información, 2011.

$$\text{Fin (S)} \leftarrow \text{Sujeto / Oponente} \rightarrow \text{Fin (Op)}$$

En este caso, se determina quién es el Sujeto y quién el Oponente a partir del punto de vista que tome el relato. Si en el relato existe un punto de vista equilibrado entre los dos actantes la ecuación toma esta forma:

$$\text{Fin (S1)} \leftarrow \text{Sujeto 1 / Sujeto 2} \rightarrow \text{Fin (S2)}$$

También existe la posibilidad de que el conflicto se manifieste al interior de un mismo individuo:

$$\text{Fin (S1 D1)} \leftarrow \text{Sujeto 1 D1 / Sujeto 1 D2} \rightarrow \text{Fin (S1 D2)}$$

Con base en estas ecuaciones, González Requena propone una primera estructura del relato: la Estructura de la carencia, la cual está compuesta por tres actantes: el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo (u Oponente). Podría decirse que esta estructura es la básica del relato.

Existe otra estructura de mayor complejidad que el teórico español detecta después de actualizar las funciones narrativas aisladas por Vladimir Propp⁶⁴ en su estudio sobre los cuentos maravillosos y luego de recuperar conceptos de Greimas y Levi Strauss.

Se trata de la estructura de la Donación. Se llama de esta manera porque existe un actante de vital importancia: el Destinador, quien destina, o dicho de una forma más precisa, dona al Sujeto del relato (quien comparece como Destinatario) una tarea o misión que éste debe cumplir para tener acceso a su Objeto de deseo.

El Destinador cuenta con cuatro funciones en el relato: formular la prohibición, enunciar el mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria. En él se encarna la Ley, no necesariamente institucional, pero sí una ley que presupone un conocimiento y legitimidad, elementos con los que puede guiar al Sujeto de la narración en su peripecia narrativa.

A partir de estas definiciones, González Requena propone que la estructura general del relato puede estar, a su vez, articulada por las dos estructuras diferenciadas: la Estructura de la donación y la Estructura de la carencia. La combinación de ambas es bastante frecuente en los relatos.

“La estructura de la donación, caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto, quien comparece ante ella como su Destinatario, y la estructura de la carencia, en la que el Sujeto, trata de obtener cierto Objeto del que carece.

⁶⁴ Propp, V.: *Morfología del cuento* (1928), Akal, Madrid, 1998.

“Ambas temporalmente vectorializadas y necesariamente asimétricas, constituyen los dos ejes estructuradores del relato: mientras que la primera de ellas, la estructura de la donación, constituye el eje de la Ley –que se encarna narrativamente en forma de la Tarea que el Destinador otorga al Sujeto-, la segunda constituye el eje de la Carencia –que se encarna, a su vez, en el Objeto que suscita sus ansias de conquista”⁶⁵

Bajo estas dos estructuras, también es posible definir el suspense, otra aportación de Requena. El suspense es la expectativa que se formula alrededor del deseo del Sujeto. Existen tres fases temporales para definir al suspense: 1. Formulación de la expectativa; 2. Tiempo de suspense y 3. Resolución de la expectativa. Es evidente que la tensión del suspense es la tensión misma del deseo, de aquí que, repitémoslo, se produzca la identificación del espectador, quien proyecta sus propios deseos.

“Mientras se ha contemplado la narratividad en términos cognitivos, el suspense ha sido siempre interpretado como un mecanismo caracterizado por la generación de incertidumbre sobre el desenlace del relato –o, al menos, de una de sus situaciones narrativas. Ya hemos tenido ocasiones sobradas de señalar en qué medida tal definición resulta insostenible: los grandes relatos de la historia de la humanidad son, sin duda, aquellos que más intensamente han sido leídos; y la experiencia misma de sus lectores, en tanto retornan a ellos una y otra vez, demuestra que la intensidad emocional que generan en nada disminuye en las lecturas ulteriores. Dos manifestaciones aparentemente tan opuestas como la tragedia clásica y los cuentos infantiles lo demuestran de una manera fehaciente. Sus públicos, adultos en un caso e infantiles en otro, experimentan aún una mayor implicación emocional –es decir: participan más intensamente de sus mecanismos de suspense- cada vez que retornan a ellos.

De manera que resulta obligado constatar no sólo que el suspense narrativo nada tiene que ver con la incertidumbre, sino que, por el contrario, es precisamente la certidumbre lo que más intensifica su eficacia

Una eficacia, entonces, que se demuestra ligada a la certeza con la que el espectador reconoce, en el relato –a través del proceso de identificación- su propio deseo.”⁶⁶

Es preciso decir que el relato puede funcionar con una sola de estas estructuras narrativas, pues ambas presuponen la emergencia de un deseo y, por consiguiente, de un conflicto narrativo. Sin embargo, la Estructura de la donación es de vital importancia porque constituye la base de lo que González Requena denomina como relatos simbólicos.

⁶⁵ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., pág. 519.

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 523.

A diferencia de la propuesta de Lacan, de la psicología cognitiva y de la semiótica en general, que definen a lo simbólico como el orden constituido por el conjunto de los códigos del lenguaje de los que dispone el ser humano⁶⁷, para González Requena la dimensión simbólica es aquella a través de la cual se dona una palabra, un acto simbólico que introduce un orden en lo real.

*“Sólo la presencia de la estructura de la donación, al superponerse a la de la carencia, puede introducir en los términos de los conflictos por ésta motivados las valencias que los modalizan de acuerdo con la ley (como positivos o negativos, buenos o malos). O dicho de otra manera: si en un relato dos sujetos narrativos antagónicos se enfrentan por un mismo objeto de deseo -la princesa, por ejemplo, como objeto de la estructura de la carencia-, sólo la presencia de la estructura de la donación permite modalizar esos dos sujetos en términos éticos, es decir, en relación a la Ley: hace falta para ello, por tanto, esa figura tercera, la del Destinador de la Tarea, como soporte narrativo de la dimensión ética -y simbólica del relato-”*⁶⁸

Como anteriormente habíamos señalado, González Requena logra aislar estas estructuras basándose en Propp, por ello resulta necesario detenerse en la noción de héroe, ya que resulta evidente que la combinación de las dos estructuras del relato están encaminadas a su configuración: el héroe, a diferencia de otros sujetos narrativos, se distingue por su doble determinación como sujeto de la donación y de la carencia; el antagonista sólo está constituido normalmente en el eje de la carencia.

*“Frente al carácter pulsional -acultural- del oponente, el Héroe, en cambio, se afirma como sujeto cultural: si participa de la pulsión, ésta se halla sometida al primado de la palabra recibida del Destinador, a través de la cual esa pulsión se ve articulada como deseo. Por eso sus actos, aún cuando para el lector resulten tan predecibles como los del Agresor, son a la vez reconocidos como justos, necesarios y, en el límite, verdaderos”*⁶⁹

“De manera que el héroe no puede ser definido sin más como el sujeto del relato: es, por el contrario, la encarnación del eje de la donación y, por tanto, el resultado de la articulación del Destinador y el Sujeto; lo que hace de él, en esa misma medida, la encarnación del acto necesario. La intensidad de su acto, su necesidad, se encuentra por ello en relación directa con la palabra que lo prefigura. De manera que su presencia constituye el vértice en el que cristaliza el conjunto del relato simbólico”.⁷⁰

⁶⁷ González Requena, J.: *De los textos yóicos a los textos simbólicos*. Tomado del sitio electrónico: <http://gonzalezrequena.com/?p=528#10>

⁶⁸ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 527.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 555.

⁷⁰ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 556.

Con base en las anteriores citas, es posible comenzar a perfilar a las figuras del mal en el relato cinematográfico de Hollywood: generalmente los villanos son aquellos sujetos constituidos únicamente por el eje de la carencia y cuya fuerza pulsional se opone a la ley encarnada por el Destinator, es decir, son sujetos fuera de las normas culturales, como lo señalábamos en el apartado anterior.

Este primer acercamiento puede funcionar para los relatos “tradicionales”, pero más adelante veremos que la situación no es tan sencilla como aquí la hemos esbozado.

Después de analizar los componentes de los relatos simbólicos, la propuesta de González Requena trasciende al ámbito narratológico. El autor se introduce en el campo de la antropología y la psicología para determinar las funciones que los relatos han tenido a lo largo de la historia: articular la pulsión en deseo, o dicho en sus palabras: es en los relatos donde los individuos aprenden a desear⁷¹.

Si González Requena llega a esta conclusión es porque después de examinar las propuestas de Propp las enlaza con el complejo de Edipo propuesto por Freud. Lo que realiza es un cruce entre las estructuras narrativas que el ruso aísla del cuento maravilloso y las equipara con las diferentes fases del complejo. Es decir, propone al complejo de Edipo como un proceso narrativo, pues la estructura del relato simbólico, articulada sobre el doble eje de la Carencia y de la Ley, responde a la problemática edípica.

“Como es sabido, esos son también los términos en los que se despliega el conflicto edípico: pues en su núcleo, tal y como fuera descrito por Freud, se juega la irrupción de la función paterna como soporte de una ley destinada a prohibir la relación, en su origen incestuosa, del niño, sea cual sea su sexo, con la madre y, en esa misma medida, a confrontarle con la pérdida -es decir, con la carencia- de ese primer objeto sobre el que, en origen, concentrar su pulsión⁷²”.

A grandes rasgos, el complejo de Edipo inicia con la relación dual que existen entre la madre y el niño, sea cual sea su sexo biológico. La madre se convierte en el objeto de deseo del recién nacido y además se vuelve también un modelo de identificación donde el niño obtiene una primera imagen de sí mismo.

El conflicto comienza cuando un tercero irrumpe y rompe la relación establecida entre la madre y el hijo. Ese tercero es el padre, figura que introduce la ley cultural mediante la prohibición de ese deseo incestuoso que el niño debe reprimir. Además, la irrupción del padre supone el primer encuentro del niño con la diferencia sexual; a partir del examen anatómico de los cuerpos en cuestión, el niño se identifica

⁷¹ Fundamentalmente es por este motivo que en el segundo capítulo de este marco teórico decidimos separarnos de la teoría de Lacan sobre el instinto agresivo, pues el psicoanalista no toma en cuenta la función simbólica que los relatos cumplen y por la que el instinto agresivo puede articularse en un deseo.

⁷² González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit. p. 529

como varón o mujer. Si es hombre, rivaliza con el padre, pues ambos tienen a la madre como objeto de deseo en común, y a la inversa con las mujeres. Los niños salen del complejo de Edipo cuando aceptan su derrota ante el padre y renuncian a su deseo que queda reprimido y confinado al inconsciente, categoría a partir de la cual se comienza a construir la subjetividad humana, según González Requena.

Ya que el complejo edípico se despliega en el tiempo, en fases temporales, y una prueba de esto es que hay una *salida* y una *entrada* en él, es posible describirlo en términos narratológicos. Como habíamos dicho anteriormente, el relato es una clase especial de narración donde el deseo del Sujeto está concernido.

El complejo de Edipo comenzaría con una situación inicial carente de conflicto caracterizada por la conjunción entre el sujeto (el niño) y el objeto de su deseo (la madre). El conflicto llegaría a la relación con la irrupción del padre, poseedor de la madre y enunciador de la prohibición de esa relación, en origen, incestuosa. De esta manera, se generan las condiciones propias de una intriga narrativa, a decir de González Requena, pues el niño pierde su objeto pulsional de deseo y se convierte en Sujeto de la carencia y en Antagonista de su padre. La situación se puede esquematizar de la siguiente manera:

Madre ← Sujeto / Padre (Madre)

Como el Sujeto, en franca rebelión contra la figura del padre, pone en práctica estrategias para recuperar a su objeto de deseo perdido, se despliega una estructura de suspense hasta que el conflicto se salda -en el Edipo canónico- con la derrota del Sujeto, quien acepta la ley del padre y termina identificándose con él.

Para González Requena, esta situación tiene una notable semejanza con la fase inicial del cuento maravilloso propuesta por Vladimir Propp en *Morfología del cuento maravilloso*:

Situación inicial

- I. Uno de los miembros de la familia se aleja: alejamiento.
- II. Recae sobre el protagonista una prohibición: prohibición.
- III. Se trasgrede la prohibición: trasgresión
- IV. El agresor intenta obtener noticias: interrogatorio
- V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima: información
- VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes: engaño
- VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar: complicidad
- VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa prejuicios: fechoría

- IX. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo: carencia

La secuencia de las primeras funciones sigue una cadena: Situación inicial- Alejamiento-Prohibición-Trasgresión.

Todo comienza con una Situación inicial carente de conflictos, con una calma que se rompe debido a un Alejamiento que se relaciona directamente con una Prohibición emitida por una ley, ante la cual el Sujeto, que ha perdido su Objeto de deseo, se rebela y comete un acto de Trasgresión.

Resulta notable que a la función de la Trasgresión le sigue la aparición del agresor, ya que éste último actante parece ser externo al complejo edípico, sin embargo, González Requena plantea que la aparición del agresor puede entenderse como una proyección exteriorizada del deseo trasgresor del Sujeto que vive confrontado a la exigencia de la ley y una prueba de esto es que las siguientes funciones: Interrogatorio, Información, Engaño y Complicidad, muestran una ambivalencia entre el Sujeto y el Agresor.

“Así pues, el agresor se manifiesta nítidamente como la encarnación de la resistencia pulsional del sujeto a aceptar su carencia y, en esa misma medida, el proceso posterior del cuento maravilloso, en el que se producirá ya una neta diferenciación entre ambas figuras, responde al proceso por el cual el sujeto acatará la prohibición y se identificará con la ley paterna”⁷³.

De igual forma, las siguientes funciones del cuento maravilloso también parecen alejarse del complejo edípico, no obstante, González Requena propone que esto no es así y para demostrarlo recurre a un factor fundamental que suele quedar omitido en los estudios psicoanalíticos sobre los cuentos maravillosos: las condiciones concretas en las que son transmitidos a los niños.

Generalmente, el niño experimenta su primer contacto con los cuentos maravillosos alrededor de los tres años, cuando tienen el suficiente dominio del lenguaje para comprenderlos. La situación trascendental, señalada por el teórico español, es que a esa edad también entra en el complejo de Edipo. Así, relato, lenguaje y Edipo llegan al mismo tiempo. Además, hay un cuarto elemento que irrumpe en esa etapa de la vida: las primeras pesadillas infantiles, a las que el niño intenta anular, precisamente, con la ayuda de un relato contado por los padres, quienes además de narradores, suelen también protagonizar los motivos de las pesadillas.

⁷³ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 534.

*“Y no nos referimos con ello tan sólo al hecho de que, como el niño mismo lo confirma con su narración, las figuras de sus padres se hallen muchas veces explícitamente presentes en sus pesadillas. Nos referimos también, y sobre todo, al hecho de que las pesadillas de los niños se manifiestan ligadas a la vida sexual de sus padres”*⁷⁴.

En *La interpretación de los sueños*⁷⁵, Freud propuso que el material onírico sirve a los individuos para evitar que interrumpen su descanso y que hay dos tipos de sueños: aquellos que se limitan a ofrecer una satisfacción directa de las insatisfacciones experimentadas durante la vigilia y otros más complejos en los que tiene lugar una elaboración simbólica constituida por el contenido manifiesto y el contenido latente del sueño⁷⁶.

Inicialmente, los sueños de los niños corresponden al primer tipo, hasta que ocurre en sus vidas un suceso determinante que provoca la transformación de la sustancia onírica y por el cual empieza la elaboración simbólica: la escena primaria, entendida como la experiencia traumática que el niño vive cuando presencia el acto sexual entre sus padres, una experiencia, es preciso señalar, que queda confinada en el inconsciente de los individuos.

Freud no contempló este suceso en la estructura del complejo de Edipo y dudó sobre si la escena era real o una construcción imaginaria, sin embargo, González Requena recupera el concepto de escena primaria para profundizar en el contexto en el que el niño recibe el cuento.

Y ese contexto está determinado por varios sucesos mencionados por el teórico: el niño experimenta una transformación de su entorno espacial al ser separado de la habitación de los padres y llevado a una nueva habitación que se transforma en la suya. Desde ella escucha los gemidos de la madre cuando sostiene el acto sexual con el padre. Sus primeros sueños infantiles, en los que colmaba sus carencias diurnas, ya no son suficientes para permanecer dormido. Despierta en la noche angustiado y se descubre solo, la madre, su objeto de deseo, ya no está ahí. La pulsión que habita en él lo empuja hacia la habitación de los padres, pero cuando llega a ese lugar se encuentra con una puerta cerrada, elemento material que representa la prohibición del padre a tener acceso al espacio y al cuerpo de la madre. Y si es puerta se abre, es sólo para que los padres le digan que en el interior de la habitación no pasa nada y que se despertó debido a una pesadilla.

“Así, la escena primordial -cuyo fragor sonoro le ha hecho despertar- queda constituida en el contenido de sus primeras pesadillas. No tanto, en un primer momento, porque el niño soñara con ella,

⁷⁴ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., pp. 534-535.

⁷⁵ Freud, S.: *La interpretación de los sueños (1899-1900)*, Obras Completas, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

⁷⁶ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 535.

sino, precisamente, porque ella, con su irrupción real, hace imposible su sueño. Pero sí, necesariamente, luego, cuando sus propias pesadillas se ven, de una u otra manera, modeladas por ella⁷⁷”.

Es entonces cuando emerge en el niño el deseo de trasgredir la prohibición, materializada en esa puerta que lo separa de su objeto de deseo; el niño desea ocupar el lugar del padre y se posesiona momentáneamente en el lugar del agresor, de ahí que en la fase inicial del relato proppiano exista una relación ambivalente entre el Agresor y el Sujeto del relato.

El niño deja de despertarse una vez que la represión de su deseo incestuoso ha tenido éxito, quedando ese deseo confinado al inconsciente con la ayuda de las nuevas y complejas formaciones oníricas que le permiten simbolizar los ruidos y la violencia de la escena primaria. Pero, ¿cómo es posible esta situación?

La hipótesis propuesta por González Requena es que los relatos le ofrecen al niño los materiales necesarios para simbolizar esa experiencia que el infante vive como traumática. A partir de ellos, las pulsiones que habitan en el sujeto cobran forma y el inconsciente queda, a su vez, conformado.

*“Este es, en suma, el núcleo de la hipótesis que proponemos: que el cuento maravilloso –y por ello, en suma, el relato- no es tan sólo una formación discursiva en la que se manifiestan los conflictos inconscientes del niño, sino antes que ello, y en primer lugar, el instrumento textual que permite la construcción misma del inconsciente como espacio simbólico”.*⁷⁸

De esta manera, el inconsciente es un hecho, una construcción cultural, y una prueba de lo anterior es que entre los animales no hay nada parecido a este concepto clave de la teoría psicoanalítica: los animales no cuentan con una ley que reprima su pulsión, que la articule en deseo mediante operaciones simbólicas.

A decir de González Requena, los cuentos maravillosos participan en la construcción de dichas operaciones simbólicas y, para demostrarlo, continúa con la revisión del esquema proppiano en un punto de vital importancia: la aparición del Agresor. El teórico español señala que existen dos tipos de pesadillas infantiles: aquellas en las que no hay agresor y en las que sí está presente.

“Existe, primero, una pesadilla en la que la presencia del agresor no tiene lugar: en ella el sujeto comete un crimen o es víctima de una agresión brutalmente castradora. En ella se inscriben ya los términos

⁷⁷ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., pág.536

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 537.

*de la irrupción, en el mundo del niño, de la función prohibidora paterna: su pulsión se ve así criminalizada y la amenaza de la castración aparece como su obvio correlato*⁷⁹”.

Cuando el niño entra en el complejo de Edipo y recibe los primeros cuentos maravillosos, sus pesadillas sufren una notable transformación, pues los relatos, a través de la figura del Agresor, le permiten ubicar la amenaza fuera de sí mismo y de la figura paterna. Ahora, el niño debe lidiar con un monstruo malvado y aniquilador. Comienza así un complejo proceso de simbolización para el sujeto.

Y en dicho proceso de simbolización la función paterna es de vital importancia. Freud centra sus estudios únicamente en la parte negativa de la función paterna, es decir, en su carácter prohibitivo. No obstante, González Requena propone que también hay una parte positiva en la función paterna que sucede una vez que el niño acepta su derrota ante el padre, se identifica con él y, por consiguiente, con la ley que éste encarna.

Si Freud no profundizó al respecto es porque el descubrimiento del complejo edípico tuvo lugar en un ámbito muy específico: el de las patologías psicológicas, concretamente, en la neurosis, esa enfermedad donde la fuerza represora del padre ha fracasado parcialmente, provocando que el inconsciente no se construya de forma adecuada. En otra patología estudiada por Freud, la psicosis, la fuerza represora del deseo incestuoso falla por completo, de ahí que la característica principal de los psicóticos sea la ausencia del inconsciente, es decir, en ellos todo lo que debió quedar reprimido se vuelve consciente.

La función paterna positiva ha sido ampliamente estudiada por González Requena en los análisis de productos culturales (un campo, conviene aclarar, que el propio Freud abrió cuando su teoría se alejó del aspecto clínico y comenzó a analizar mitos y obras artísticas) y constituye uno de los postulados más importantes de su Teoría del texto.

Y es que para González Requena, la función paterna positiva deriva en la fundación misma del Sujeto, pues antes del complejo de Edipo es inadecuado hablar de Sujeto y Objeto de deseo, ya que el niño aún no ha sido conformado como Sujeto, su imagen, su Yo, está únicamente conformado por identificación especular con la madre, a quien, por otro lado, no se le puede considerar objeto de deseo hasta que aparece la figura paterna y prohíbe la relación incestuosa. Es entonces cuando el niño comienza a desear, el interdicto dictado por el padre le genera ese deseo. Esta es, repitámoslo, la función negativa por la que el incipiente Yo del niño es amenazado con la desintegración.

⁷⁹González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., pág. 538.

Pero inmediatamente después viene una función positiva que González Requena detecta a partir del estudio de Propp sobre los cuentos maravillosos. De esta forma, una parte cegada del complejo de Edipo, tal y como Freud lo describiera, emerge en la atmósfera de los relatos. Se trata de la Donación:

*“Así, al momento negativo -la formulación de la prohibición- acompaña, de manera inmediata, el positivo -la donación de la tarea. Si la prohibición puede ser leída, después de todo, como una puesta en cuestión de su identidad imaginaria -tú no eres quien cree ser-, el mandato, en cambio traduce una nueva identidad, esta vez narrativa -tú eres el que debe llegar a ser. Va, de la una a la otra, la distancia que separa al régimen -imaginario- del tener, del régimen -simbólico- del hacer”.*⁸⁰

*“Tal es, pues, el núcleo positivo de su función: realizar la fundación simbólica del sujeto; darle la ley, nombrarle en ella, definir, para él, una tarea. Dotarle, en suma, de un relato que introduzca, en su experiencia del mundo, un sentido. Y resulta esencial atender a la dimensión energética de esa tarea: pues no comparece tanto como un enunciado: da, al sujeto, un relato y, en tanto lo hace, le otorga una promesa: le promete que hay un relato para él”.*⁸¹

Este mandato es identificado por González Requena en la función número IX aislada por Propp:

IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirige al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir.

Esta función es la pieza clave del relato, pues en ella se encierra su sentido y el resto del programa narrativo se relaciona con este elemento:

X. El héroe-buscador acepta o decide actuar.

Resulta notable que es hasta este momento del esquema proppiano, cuando el Sujeto ha recibido la tarea, en el que se le nombra héroe. Y, generalmente, la tarea exige la partida:

XI. El héroe se va de su casa.

Una partida que está ligada a la tarea. El héroe debe hacer algo, debe ir a un lugar para cumplir con su misión. No es trata de cualquier partida: hay un punto de llegada en el trayecto que le permitirá madurar y constituirse como héroe. Por eso, debe enfrentar duras pruebas y necesitará de la ayuda de su Destinador, quien le proporcionará un objeto maravilloso:

⁸⁰ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., pág. 545.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 546.

- XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. Que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.
- XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.
- XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe
- XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda

Una vez superadas las pruebas cualificantes, el sujeto debe afrontar la prueba mayor por la que fue convocado: el combate con el Agresor, actante que encarna la fuerza pulsional y la resistencia a la ley:

- XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate
- XVII. El héroe recibe una marca
- XVIII. El agresor es vencido
- XIX. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada

El combate representa un momento de descarga pulsional para el Sujeto y también forma parte de la promesa que recibió: después de esperar un tiempo y de desplazarse en el espacio, en algún momento él podría acceder a lo prohibido. Una marca acredita su paso por esa experiencia.

Y como el héroe ha estado a la altura de la tarea que se le encomendó, llega el momento de su reconocimiento:

- XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca
- XXIV. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas
- XXV. Se propone al héroe una tarea difícil
- XXVII. El héroe es reconocido
- XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado

Si se desenmascara al falso héroe es porque el verdadero héroe puede, ahora, convertirse por primera vez en narrador y contar su aventura. Ha adquirido un saber que su Destinador reconoce y por ello es transfigurado:

- XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia
- XXX. El falso héroe o el agresor es castigado

Y después del reconocimiento del héroe, viene el premio:

XXXI. El héroe se casa y asciende al trono.

Así, en el cuento maravilloso están presentes los dos ejes que, a decir de González Requena, estructuran el relato: el Eje de la carencia y el Eje de la donación. El Sujeto, al principio de la narración, experimenta una carencia y una prohibición que desea trasgredir en complicidad con el Agresor. Al final del relato, una vez que cumple con la tarea donada por el Destinador, obtiene su Objeto de deseo. Su pulsión fue articulada en un deseo amparado bajo la figura de la ley que el Destinador encarna.

“Por ello, decir que los relatos permiten a los sujetos elaborar sus deseos inconscientes, siendo algo cierto, resulta del todo insuficiente para rendir cuentas de la magnitud, propiamente antropológica, de su función. Pues, antes que eso, y por su implicación activa en el proceso edípico, se nos descubren como máquinas simbólicas decisivas en el proceso de articulación de la pulsión en deseo. O formulado de manera más sencilla -pero no menos exacta-: es en los relatos simbólicos donde los sujetos aprenden a desear”⁸².

De esta forma, el largo y complejo recorrido teórico que realiza González Requena, le permite sentar las bases para caracterizar al cine de Hollywood desde la perspectiva del análisis textual. Propone que la industria cinematográfica norteamericana ha vivido tres etapas: la clásica, manierista y postclásica.

El investigador demuestra que, frente al proceso de desmitologización que sufre la sociedad occidental, el cine clásico de Hollywood fue la única arte narrativa del siglo pasado que explotó el modelo mitológico, no sólo por la figura del héroe que utilizaron estos relatos, sino también porque éstos fueron simbólicos, es decir, utilizaron tanto el eje de la Donación y el de la Carencia, de ahí su fuerte impacto en la sociedad mundial.

Durante esta etapa, las figuras del mal jugaron un papel determinante en los relatos, casi siempre ocupando la plaza del Antagonista o Agresor y en muy pocas ocasiones el rol protagónico. Generalmente, fueron personajes contruidos únicamente sobre el Eje de la carencia y sin someterse a la ley que encarna el Destinador, de ahí su carácter acultural. Las figuras del mal representaban esa fuerza pulsional a la que el héroe debía hacer frente como parte de su tarea.

El sistema clásico comenzó a sufrir un progresivo decaimiento a partir de los años cincuenta. Lo que abrió camino a un nuevo sistema de representación: el manierismo.

“El film manierista hace suyos tanto las grandes formas narrativas como los procedimientos de escritura que caracterizan al film clásico. A ello se debe el que los historiadores del cine no hayan reparado en la distancia que los separa de éste y que permite hablar de un nuevo sistema de representación. Pues

⁸²González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 557

aunque la forma del relato sigue sin duda presente en ellos, resulta perceptible el debilitamiento de su densidad simbólica.”⁸³

Es decir, el héroe sigue teniendo un papel importante en los relatos cinematográficos, sin embargo, se ve debilitado por su creciente caracterización psicológica: ya no se encuentra a la altura de las tareas que le aguardan y esto se debe a que hay un debilitamiento en el eje de la Donación. La debilidad del héroe se encuentra en relación directa con la creciente incertidumbre que afecta a la figura, ahora hueca, del Destinador y de la tarea que éste otorga. El Sujeto ya no puede ser definido por la densidad de sus actos, es la confusión de sus motivaciones lo que le caracteriza.

Y, precisamente, esa oquedad del Destinador, esa postura sospechosa, es la que propicia una cierta ambigüedad en los personajes con respecto a la cuestión del mal. En el cine manierista resulta complicado valorar en términos éticos a los actantes del relato, pues son recurrentes los cambios de personalidades de los mismos, como sucede en *Vértigo*, de Alfred Hitchcock. En todo caso, lo que resulta evidente es el debilitamiento de la ley, por lo que las fronteras entre el bien y el mal se difuminan durante esta complicada etapa del cine de Hollywood.

Finalmente, llegamos a la etapa del cine postclásico, el principal objeto de estudio de la presente investigación. Comenzó aproximadamente en los años ochenta y en ella los relatos se erigen como maquinarias destinadas a conducir la pulsión visual de sus espectadores hasta el paroxismo. Se trata de relatos potentes, pero vacíos en su ordenamiento simbólico, pues lo que en ellos ocurre es una inversión siniestra de la estructura del relato clásico.

En esta etapa existe la presencia del eje de la Donación, sin embargo, el Destinador pasa de ser simbólico a siniestro, la tarea que encomienda resulta, igualmente, siniestra, negra. Lo que late en el fondo de estos relatos es la violencia ciega de lo real y el héroe, en muchas ocasiones, se trastoca en un psicópata. ¿Cómo es posible, entonces, que estos relatos seduzcan al público?

“Estos filmes obtienen su fuerza emocional de aquello mismo que deconstruyen: la densidad con la que atrapan a sus espectadores se halla en relación directa con la negación, con la inversión siniestra que en ellos tiene lugar de la estructura del relato simbólico del que, a pesar de todo, se alimenta. Con lo que el propio relato simbólico, sorprendentemente, manifiesta una presencia inesperada en una sociedad que afirma no creer en él: pues si su deconstrucción, su violación o su escarnio, como se prefiera, constituye la vía para que los relatos siniestros alcancen su máxima intensidad emocional, ello no puede por menos que

⁸³González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p. 567.

*probar, después de todo, que ese relato sigue vigente en el inconsciente de esos mismos espectadores cuyas conciencias, sin embargo, afirman no creer en él.”*⁸⁴

De tal manera que en el relato posclásico las figuras del mal suelen ocupar la plaza que anteriormente le perteneció al Destinador simbólico y al héroe, por lo que existe una notable transformación en las funciones narrativas que estos personajes malignos solían cumplir. Con ello, la ley se desdibuja y sólo queda la potencia del villano, cuyo goce, al que convoca reiteradamente al Sujeto del relato, es el de la destrucción. Y ante la ausencia de la fundación simbólica, emerge lo siniestro.

Lo siniestro, por otro lado, es una de las grandes cuentas pendientes de la filosofía y un tema todavía abierto en diferentes disciplinas como la psicología y la estética. En paralelo, la emergencia de lo siniestro es uno de los hechos más característicos de la narrativa moderna, desde las novelas del Marqués de Sade hasta el cine postclásico de nuestros días. Es en estos últimos universos siniestros donde el mal despliega todo su terrible esplendor.

El filósofo Friedrich Schelling abordó el tema y dijo que “siniestro es todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado”. Freud retomó esta definición y en 1919 escribió su célebre ensayo *Lo siniestro* donde comienza el estudio del tema aclarando que no es propio de la psicología y que debería ser abordado desde la estética. No obstante, el padre del psicoanálisis sentó las bases para aproximarse a la temática desde la narrativa, al explorar lo siniestro en un cuento de principios del siglo XIX: *El hombre de la arena*, de E.T.A Hofmann.

Guardado las debidas proporciones, se intentará seguir el camino trazado por Freud con los análisis de los filmes estudiados en esta tesis. De esta forma, si aceptamos que “siniestro es todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado”, también debemos reconocer que, como señala González Requena⁸⁵, algo ha fallado, algo no se ha producido y ha permitido que eso que debería haber quedado oculto se haya manifestado.

En los filmes estudiados, proponemos que lo “que ha fallado” no es otra cosa más que el orden simbólico del relato. Esta desimbolización permite la emergencia de lo siniestro a través diferentes signos: fragmentos de cuerpos humanos mutilados, hombres asesinados o tareas siniestras.

Al no existir un orden simbólico que otorgue sentido el relato, la violencia de lo real emerge como algo siniestro y se encarna en la figura del psicópata, ya que la estructura psíquica de éste se relaciona directamente con la temática de lo siniestro: en los psicópatas ha fallado la construcción del inconsciente y

⁸⁴ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit., p.582.

⁸⁵ González Requena, J.: *Emergencia de lo siniestro*, Trama&Fodo No. 2, Madrid, 1997.

por tal motivo lo que debería estar reprimido en ellos se vuelve consciente, está en la superficie. Debido a esto, la forma de actuar del psicópata nos resulta siniestra.

No hay, pues, ningún sentido en el relato postclásico. La realidad, entendida como el resultado de la integración de las experiencias a través de los discursos que nos permiten volverlas inteligibles y dotarlas de sentido⁸⁶, se quiebra por completo y en su lugar sólo queda el caos de lo real.

En resumen de este marco teórico, podemos decir que el cine postclásico seduce y atrapa al espectador a partir de la deconstrucción siniestra del modelo simbólico de narración y lo invita a participar de un goce perverso: el de la destrucción del orden cultural. En los filmes postclásicos, a través de la figura del Destinador siniestro y del psicópata, el público proyecta sus deseos de terminar con el malestar que le provoca la cultura.

Tal es la palabra maligna, la destinación siniestra presente en los relatos que a continuación analizaremos detenidamente.

⁸⁶ Esta es la propuesta que González Requena realiza para diferenciar entre lo real y la realidad

2.1. La imposibilidad del orden simbólico y la emergencia de lo siniestro

Los créditos de inicio



00-00-36-13

El relato va a comenzar. Los créditos de inicio son superpuestos sobre una tela de terciopelo azul que llena toda la pantalla moviéndose cadenciosamente. ¿Qué hay detrás de ese pedazo de tela que ahora funciona como una especie de telón? Se trata de una pregunta cuya respuesta se encuentra en uno de los momentos climáticos del filme que más adelante será analizado y que constituirá el punto de ignición de este relato: en torno a él -adelantémoslo- gravitarán los principales focos de tensión de la historia.

Por lo pronto, baste decir que ese terciopelo azul, de movimiento suave y sensual, marca la apertura del filme y también marcará su clausura una vez que el trayecto de los protagonistas haya terminado:



01-59-14-23



00-01-43-13

Así, el filme apela a la tradición del cine clásico de Hollywood en el que siempre se indicó claramente la apertura y clausura del relato. Sin embargo, como se tendrá oportunidad de constatar, los mecanismos narrativos del relato clásico muy pronto serán deconstruidos para abrir paso al relato postclásico⁸⁷.

La historia comenzará cuando el nombre de su creador, David Lynch, comparezca por tercera ocasión en los créditos de apertura, realzando su total autoría.

Tres referentes en la introducción



00-01-51-28

El telón de terciopelo azul se fusiona con un cielo intensamente azul que designa el punto de partida de la narración. En la banda sonora comienza a escucharse la canción *Blue Velvet* en una versión

⁸⁷ Los términos clásico, deconstrucción y postclásico se utilizan como aparecen en: González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico, op. cit.*

sincopada, suave, acorde con la cualidad del terciopelo. De esta forma, el relato comienza con suavidad, prácticamente de una forma idílica.



00-02-03-13



00-02-09-28



00-02-15-13

La cámara desciende desde el cielo y captura varios elementos que se encadenan entre sí: un pequeño jardín con rosas rojas, un camión de bomberos y otro jardín poblado con tulipanes amarillos. Se trata de tres signos, cuyos referentes -en el universo semántico de este filme- constituirán los temas fundamentales de la narración que recién inicia: rosas rojas-amor, bomberos-fuego-pasión, tulipanes amarillos-locura⁸⁸.



00-02-23-28

Existe un tema más en los datos introductorios del relato: la ausencia de un niño, designada por la distancia considerable que hay en la fila de infantes que cruzan la calle. Dicha ausencia será importante en el desarrollo de la trama...

El accidente del padre



00-02-31-13



00-02-38-13



00-02

La introducción del filme termina y la acción se traslada a la casa de la familia Beaumont. Ahí, el señor Beaumont riega el césped mientras que su esposa mira el televisor, donde está a punto de cometerse un asesinato. Así lo indica esa pistola que introduce de forma sutil el tema del crimen en la narración. Pese a lo anterior, todo transcurre en calma durante el planteamiento del filme, hasta que sucede un accidente, un primer conflicto narrativo que rompe con la tranquilidad de la situación inicial:



00-02-53-13



00-03-02-13



00-03-06-13

⁸⁸ Somos conscientes de que el referente de los tulipanes amarillos no es del todo claro. Más adelante tendremos la oportunidad de fundamentar esta aseveración. Por otro lado, el color amarillo tuvo una presencia reiterada en los sueños de Sigmund Freud previos al descubrimiento del complejo de Edipo. Como dicho complejo aparece en el filme, no se puede descartar una referencia.

La manguera del señor Beaumont se atora en una rama que impide el libre flujo del agua. El personaje jala con fuerza y la manguera se zafa de la toma, situación que provoca un intenso tirón en el cuello del personaje, quien cae al césped retorciéndose de dolor.



00-03-09-28



00-03-14-28

La cámara vuelve a descender desde el cielo, como lo hizo al del inicio del filme, pero ahora la situación dista mucho de ser idílica: el agua vuelve a fluir, pero el señor Beaumont yace en el suelo inconsciente. La línea horizontal que dibuja su cuerpo -en contraste con las verticales de las cercas- es un claro signo de la postura de inactividad que caracterizará al personaje durante prácticamente todo el filme.

La secuencia se vuelve lenta y el relato adquiere el aroma de la pesadilla.



00-03-27-13



00-03-30-13

Inmediatamente después de la caída del señor Beaumont, la cámara se adentra en el césped con un prolongado *travelling*. Al mismo tiempo, la canción de la banda sonora cambia por una música de tonos tétricos.

Es posible suponer, desde el inicio mismo del relato, que los límites para la mirada del espectador serán trastocados, pues el dispositivo cinematográfico la conduce a terrenos insospechados:



00-03-55-13

Hacia una capa de la tierra debajo del césped, donde una colonia de insectos negros devora algo, tal vez se comen entre ellos mismos. Es decir: debajo de ese pueblo tranquilo, casi idílico, hay un submundo siniestro que es develado justo después del accidente del señor Beaumont. En lo sucesivo, el relato oscilará en esa polaridad entre lo idílico y lo siniestro. De hecho, el contraste entre estos últimos planos oscuros y los siguientes dominados por un luminoso azul así lo ratifica.

Además, la secuencia abre una incógnita: ¿quién es el señor Beaumont? ¿Por qué el relato inicia con su accidente? En seguida se despejará esta duda.

El hallazgo siniestro



00-04-19-28



00-04-37-28

Pero antes, la narración se detiene para contextualizar la acción: nos encontramos en un poblado maderero llamado Lumberton. Un lugar con lago y de ambiente boscoso.

Y es precisamente en el bosque, espacio que resulta necesario atravesar en la tradición de los cuentos maravillosos⁸⁹, donde aparece por primera vez Jeffrey, el protagonista de la historia.

El joven camina por ese bosque con pocos árboles y se detiene por un momento para lanzar una piedra, lo que podría significar un gesto de frustración. Luego continúa su camino, ¿hacia dónde?



00-04-55-28



00-05-00-28

Enfermera: *Señor Beaumont, vino a verlo su hijo Jeffrey.*

Hacia el encuentro con el padre. Ese hombre accidentado con el que se abrió el relato y que ahora se encuentra postrado en una cama de hospital, es el padre de Jeffrey. El joven mira a su progenitor con cierto shock, la cámara se acerca a él sutilmente para mostrar su total desconcierto.

De manera que cruzar el bosque, esa función narrativa que aparece reiteradamente en los cuentos maravillosos, aquí se utiliza para que el protagonista comparezca ante el padre enfermo.



00-05-14-28

Jeffrey: *Hola, papá.*

El señor Beaumont, capturado momentáneamente en un plano medio para enfatizar su dramática situación, no puede hablar y señala con su dedo el aparato que tiene en la garganta.



00-05-39-13

La impotencia, generada por no poder hablar con su hijo, comienza a invadir al señor Beaumont. El hombre llora y Jeffrey, triste, baja la cabeza.

Se trata de un padre incapaz de articular una palabra para su hijo. Así, el relato inicia con la impotencia del padre, sin su palabra simbólica: no será él el encargado de guiar a Jeffrey en la aventura

⁸⁹ Vladimir, P: *Morfología del cuento maravilloso*, op., cit.

que le aguarda. Anulado el padre, el filme empieza a deconstruir los elementos del relato clásico: de entrada, no hay donación para Jeffrey. Se carece de una fundación simbólica porque el señor Beaumont, por su condición, es incapaz de prohibir, dictar algún mandato, transferir objeto mágico o sancionar victoria alguna, funciones propias de la figura del Destinador⁹⁰.



00-05-40-28

La lógica con que inició el relato, la coherencia interna, continuará en la escena siguiente, pues si después del accidente del padre fue develado un submundo siniestro al inicio del filme, ahora sucederá algo similar: después de la incapacidad del padre para articular su palabra, serán develados los vestigios de otro mundo siniestro emergente. De esta manera, del hospital somos llevados nuevamente al bosque a través de un preciso encadenamiento de imágenes.



00-06-06-13



00-06-14-13



00-06-15-28

Ahí, Jeffrey se detiene nuevamente para lanzar piedras, quizá libera la frustración que hay en él. Es entonces cuando encuentra algo en el pasto que llama poderosamente su atención: una oreja humana llena de hormigas⁹¹. Ese submundo siniestro del inicio del filme vuelve a emerger, pero en esta ocasión no está ligado a la naturaleza, ahora se liga con el hombre, puesto que esa oreja le perteneció a un humano que fue mutilado.



00-06-20-28



00-06-21-28

El relato adquiere momentáneamente el punto de vista de Jeffrey y con ello la sensación de siniestro se incrementa en el público, debido a que el espectador se coloca en la plaza del joven, compartiendo su mirada.

⁹⁰ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico*, op., cit.

⁹¹ El propio David Lynch reconoció la cita al filme surrealista *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, donde aparece una mano con un hoyo y llena de hormigas.

El protagonista contempla una oreja para la que no hay explicación, el fragmento de un cuerpo perdido, un siniestro órgano descolgado de todo universo de referencia. Por tanto, el universo del joven es trastocado con el hallazgo⁹²; algo que debería permanecer oculto ha salido a la superficie⁹³.

Desconcertado, el joven coloca la oreja en una bolsa de papel cuidadosamente y abandona el lugar. Se trata de una especie de llamado -siniestro- a la aventura en la que, acentuémoslo, no contará con la palabra de su padre.

2.2. Prohibición, primer objeto de deseo y trasgresión

En busca de un Destinador



00-07-17-28

El universo de Jeffrey fue trastocado con el hallazgo de la oreja. Ahora, el chico acude a la jefatura de policía en busca de ayuda.



00-07-42-13

Jeffrey: *¿Detective Williams?*

Williams: *Sí.*

Jeffrey: *Me llamo Jeffrey Beaumont. Vivo cerca de su casa. Creo que usted conoce a mi padre. Tom Beaumont, de la Ferretería Beaumont.*

Williams: *Claro. Entiendo que está hospitalizado. ¿Cómo está?*

Jeffrey: *Bien, supongo. Eso espero. Le están haciendo análisis. Por eso la escuela me envió a casa. Como sea, estuve en el hospital esta mañana y al regresar a casa por el campo, detrás del barrio, detrás de Vista yo... hallé una oreja.*

Y su presentación ante el representante de la ley en Lumberton, el detective Williams, inicia con sus datos de filiación, es decir, ligada a su padre enfermo. Se insinúa, de esta forma, una sustitución de roles: el policía podría ocupar la plaza vacía del Destinador o del padre simbólico.

Es notable, por otro lado, que Jeffrey ha regresado a su hogar, pues con ello la función proppiana de la partida, también presente en los cuentos maravillosos, se ha cumplido ya. El chico ha vuelto con un saber o conocimiento que lo coloca en un nivel diferente al de los jóvenes del pueblo...

⁹² González Requena, J.: *Emergencia de lo siniestro*, op., cit., pág.58. Remitimos al lector a este artículo para profundizar en el tema de lo siniestro y el punto de vista de la narración.

⁹³ Como lo mencionamos en el marco teórico, tal es la definición que Freud realiza de lo siniestro, siguiendo la propuesta del filósofo Friedrich Schelling.



00-08-16-13

El detective mira la oreja y decide acudir al médico forense.

La ciencia poco puede decir sobre el terror de lo real



00-08-32-13



00-08-36-13

Forense: *Revisaremos los registros de la morgue, pero no recuerdo que llegara nada sin una oreja. La persona puede muy bien estar viva en algún lado.*

Jeffrey: *¿Qué puede decir sobre ella a partir de la oreja?*

Forense: *Una vez que se completan los análisis, mucho. El sexo, grupo sanguíneo, si la oreja proviene o no de un cadáver. Además, pareciera que cortaron la oreja con unas tijeras.*

La oreja es capturada momentáneamente con un plano detalle, polarizando por completo la atención del espectador en el órgano. Y es que esa oreja comienza a ser un factor que llama poderosamente la atención de Jeffrey: el joven quiere saber más al respecto, de hecho, es él quien realiza la pregunta al forense, un doctor que, con la ayuda de la ciencia, puede ofrecer datos generales, pero poco sobre la identidad del ser mutilado.

De tal manera que la ciencia pocas respuestas puede dar sobre el enigma que se abre ante Jeffrey, un enigma relacionado con el mal: ¿quién fue capaz de mutilar a una persona con esas tijeras que son convocadas por primera vez en la historia? ¿A quién le perteneció la oreja?



00-08-53-12



00-08-57-27

Abierto el enigma, se abre también una misión para la policía; las personas como Jeffrey no deben cruzar la "línea". Sin embargo, el joven ya está metido en el caso, es parte de él, y por eso se encuentra en el lugar del hallazgo, como si fuera un investigador más.

Prohibiciones



00-09-17-27

Es de noche. Jeffrey se adentra en la oscuridad de unas escaleras como una sombra y camina directamente hacia la cámara que lo captura en un contrapicado, generando la sensación de que el joven está descendiendo a un espacio sombrío.

Pero en realidad se encuentra en su apacible casa, donde su madre y tía miran el televisor despreocupadamente, como si la enfermedad del padre no hubiese ocurrido. El joven avisa a sus familiares que saldrá a la calle:



00-09-29-12



00-09-31-27



00-09-45-12

Tía de Jeffrey: *No pasarás por Lincoln, ¿verdad?*

Jeffrey: *No. Sólo daré una vuelta por el barrio. No te preocupes.*

Tía de Jeffrey: *Muy bien, cariño.*

¿Qué hay en Lincoln? ¿Por qué la tía no quiere que el joven vaya a ese lugar? Aún no se sabe, pero la pregunta de la mujer anticipa una prohibición para Jeffrey y advierte del peligro que puede encontrar en dicho sitio. Un peligro que se reafirma con la imagen televisiva donde otra vez se cometerá un crimen.



00-09-53-12



00-10-20-27



00-10-14-27

En la calle, Jeffrey emerge de la oscuridad. Camina con dirección hacia la cámara que realiza un movimiento de retroceso, acompañando los pasos del personaje. Se genera, de esta manera, la sensación de que es el espectador quien está caminando frente al personaje, compartiendo un tiempo y un espacio con el joven.

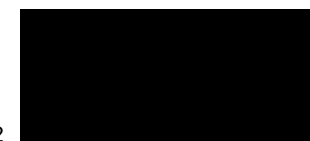
De hecho, para acrecentar esta conexión -la identificación que se está generando entre Jeffrey y el espectador- la narración adquiere otra vez el punto de vista del protagonista. Vemos lo que el personaje ve: árboles de ramas retorcidas que nuevamente convocan a la naturaleza siniestra. La intención es que el espectador se ponga en la plaza de Jeffrey, que comparta sus pensamientos. Pero, ¿en qué piensa el joven?



00-10-24-27



00-10-36-12



00-10-48-12

El pensamiento de Jeffrey se encuentra enfocado en la oreja que encontró y con la que, literalmente, se funde en un preciso encadenado que nos indica la obsesión del joven por el órgano.

Como lo hiciera con los insectos, la cámara se acerca lentamente a la oreja hasta llegar a un exagerado plano detalle que abarca toda la pantalla; la atención del espectador vuelve a centrarse por completo en el órgano, en ese vestigio que abre un misterio relacionado con el mal, por eso, la banda sonora adquiere un tono lúgubre. Además, la presencia de algo oscuro en el relato se anuncia con el plano negro que cierra la escena.

La curiosidad de Jeffrey lo lleva hasta la casa del detective Williams. El chico busca tranquilizar sus pensamientos con la ayuda del policía; necesita de alguien que lo guíe, de un Destinador que le ayude a encauzar su energía.



00-11-04-12

William: Bueno, Jeffrey, has hallado algo muy interesante para nosotros, muy interesante. Sé que debes tener curiosidad por saber más.

Mientras que el chico habla con el policía, un personaje más es introducido: Sandy. La hija del detective será importante en el transcurso del relato, así lo sugiere el plano detalle de su fotografía que sirve como un puente entre el exterior y el interior de la casa de los Williams.



00-11-13-12



00-11-52-27

Williams: Pero temo que deberé pedirte que no le cuentes a nadie de tu hallazgo y también que no preguntes más sobre el caso. Un día, cuando todo esté unido, te contaré todos los detalles. Pero ahora no puedo.

Jeffrey: Lo entiendo. Es que tengo curiosidad, como usted dijo.

Williams: Yo era del mismo modo cuando tenía tu edad. Supongo que por eso me metí a este negocio.

Jeffrey: Debe ser estupendo.

Williams: También es horrible. Lo siento, Jeffrey. Así es como debe ser. Como sea, sé que me entiendes.

Jeffrey: Claro.

El detective no satisface la curiosidad de Jeffrey y formula una primera prohibición para el chico: no hablar ni preguntar más sobre el caso. Por ello, Williams se erige como un primer Destinador del relato, pues además de cumplir con una de las cuatro funciones del Destinador -formular la prohibición- es un modelo a seguir para el joven, quien siente atracción por el quehacer policiaco.

Sin embargo, como dicha prohibición no va acompañada de un mandato, como únicamente se queda en un plano represivo, la posibilidad de un relato simbólico⁹⁴ se debilita: Jeffrey, por el momento, no tiene una tarea que cumplir y esa ausencia de donación le imposibilita dar los primeros pasos hacia algo que, probablemente, quiere llegar a ser: un detective.

Primer objeto de deseo

Al salir de la casa de los Williams, Jeffrey se nota frustrado y cuando camina, otra vez, con dirección hacia la cámara, algo le hace cambiar de trayectoria: la voz de Sandy.



00-12-28-12



00-12-38-12

Sandy: *¿Tú eres el que halló la oreja?*

La figura de Sandy emerge de la oscuridad, en medio de los árboles de retorcidas ramas. Hay en la escena una mezcla extraña que fusiona lo romántico con lo tétrico. De esta forma, la polaridad entre lo idílico y lo siniestro vuelve a aparecer, justo cuando se realiza la presentación del primer objeto de deseo de Jeffrey.

Y por cierto que la composición cromática crea una afinidad entre los personajes: ambos han emergido de la oscuridad.



00-12-46-12

He ahí la imagen del deseo: una chica rubia, de mirada intensa y vestida por completo de color rosa. El rostro de Sandy brilla bien iluminado y, sin embargo, el fondo detrás de la mujer es intensamente oscuro, como si algo se ocultara a sus espaldas. ¿Qué hay, pues, detrás del deseo? Lo sabremos a medida que el filme avance.



00-12-48-12



00-12-55-27



00-12-59-27

Jeffrey: *¿Cómo lo supiste?*

Sandy: *Lo sé, es todo. Te recuerdo de la central.*

Jeffrey: *¿Ah, sí?*

⁹⁴ González Requena, Jesús: *Clásico*, op. cit., pág. 545.

Con unos sutiles detalles de proxémica, se anuncia el trayecto que el relato seguirá durante los siguientes minutos: Sandy voltea hacia su casa y luego se aleja de ella, invitando a Jeffrey con la mirada a que la siga, como si lo estuviera seduciendo. Los jóvenes se apartan del hogar de los Williams porque ese espacio representa la prohibición del detective.

Una prohibición que los jóvenes, fascinados por el caso de la oreja, comienzan a trasgredir con la visita a un edificio donde vive una cantante, en apariencia, relacionada con el hallazgo del órgano.



00-14-33-12



00-14-37-12



00-14-51-27

Sandy: *Ella vive en el séptimo piso.*

La cámara recorre el edificio viejo y poco iluminado en el que Jeffrey, emocionado, clava su vista. Hay una notable diferencia entre los hogares cálidos y confortables que se han mostrado en el relato y este espacio conformado por una estructura cuadrada que le otorga una sensación de frialdad.

El edificio, por cierto, se encuentra ubicado en la calle Lincoln, a la que Jeffrey dijo que no iría. Queda claro que el joven está dispuesto a violar las prohibiciones.

Consumación de la trasgresión



00-16-56-12



00-17-09-12

Los alumnos salen de la preparatoria Central, hasta ahí llega Jeffrey conduciendo un coche convertible para invitar a Sandy a comer. La chica pide a sus amigas que no le digan nada a Mike, su novio. De esta manera, surge el primer oponente en el Eje de la carencia de Jeffrey: Mike.

Además, el relato comienza a adquirir los tintes de un filme romántico, con un posible triángulo amoroso. Hay, pues, una mezcla genérica entre el *thriller* y el drama romántico que se corresponde con la oscilación entre lo idílico y lo tétrico.

Como Sandy acepta la invitación, se hace evidente que Jeffrey está ganando terreno dentro de ese triángulo amoroso enmarcado por el caso criminal de la oreja; en el fondo de esa incipiente relación late la atracción por el peligro.



00-17-59-12

Sabiéndose mayor que Sandy, y con la experiencia que la da vivir fuera de Lumberton, Jeffrey persuade a la chica para que lo ayude con un plan, el cual incluye aspectos voyeristas: el joven propone infiltrarse en el departamento de la cantante para obtener información sobre el caso de la oreja. Podríamos decir, entonces, que la pulsión del protagonista se encuentra desatada y no hay un Destinator que encause o que ayude a articular esa pulsión en un deseo.

Para infiltrarse en el departamento de la cantante, él se disfrazará de fumigador. Más tarde, ella llamará a la puerta haciéndose pasar por una religiosa, distraerá a la cantante y el joven aprovechará ese momento para abrir una ventana por la que se introducirá en la noche...

La primera parte del filme ofrece los datos suficientes para aislar las dos estructuras narrativas que González Requena identifica como el Eje de la carencia y el Eje de la donación. En la primera de ellas, Jeffrey comparece como el Sujeto del relato y Sandy es el objeto de deseo. Mike, el novio de Sandy, ocupa el lugar del oponente, respecto al deseo de Jeffrey. La situación puede esquematizarse de la siguiente manera:

Sandy ← Jeffrey / Mike → Sandy

El Eje de la donación, a su vez, se encuentra presente a través de una tarea para Jeffrey: resolver el misterio de la oreja. Aunque la tarea no ha sido donada explícitamente por un personaje, pues el detective William sólo dictó una prohibición, es posible hablar de una donación proveniente del narrador del relato, el cineasta David Lynch, quien hasta el momento soportaría la función de Destinator de forma implícita.⁹⁵

Así, el filme ha formulado una expectativa que permite la creación del suspense: saber si Jeffrey obtendrá su objeto de deseo y si cumplirá con su tarea. Sin embargo, como se tendrá oportunidad de constatar más adelante, el relato dará un notable giro en sus estructuras narrativas con la introducción de otros personajes que complicarán la trama y que deconstruirán la estructura clásica del relato hasta ahora formulada.

2.3. El goce perverso

Las llaves que dan acceso al goce perverso



00-19-59-12



00-20-03-27

Los chicos llegan al edificio “Deep River” para concretar su plan: espiar a Dorothy Vallens.

⁹⁵ González Requena, Jesús: *Clásico*, op. cit., pág. 527.



00-21-15-27



00-21-27-12



00-21-30-27

Mientras que ella espera afuera, él entra en un lobby iluminado de forma tenue. Comienza a generarse cierta atmósfera de misterio, o por lo menos, se crea la impresión de que ese edificio es un espacio descuidado, así lo reafirma el hecho de que el elevador está descompuesto. Este último dato, por cierto, será importante en el clímax de la historia.



00-21-48-12



00-22-03-12



00-22-08-12

Por el momento, baste decir que Jeffrey debe subir por las escaleras hacia el séptimo piso⁹⁶ y que en lo sucesivo el relato hará especial énfasis en esas escaleras -símbolos del coito, según Freud-, las cuales marcarán el progresivo acercamiento del joven a la perversión.



00-22-18-12

Aunque afuera del edificio el día es soleado, el pasillo del séptimo piso se encuentra demasiado oscuro. Resulta notable el hecho de que constantemente Jeffrey está entrando en las penumbras, como si se anunciara con esto el carácter ambivalente del personaje.

El chico llama a la puerta de Dorothy Vallens, quien asustada, se asoma sin quitar la cadena de la puerta.



00-22-48-12



00-22-54-27



00-22-59-12

Dorothy: *¿Sí? ¿Qué ocurre?*

Jeffrey: *Control de plagas. Debo fumigar su apartamento.*

Dorothy: *Esa sustancia apesta.*

Jeffrey: *Esta es una nueva. No tiene olor.*

Dorothy: *Bien.*

⁹⁶ Como Jeffrey sube por unas escaleras hacia el séptimo piso, no se puede descartar un uso metafórico del número siete, el cual haría referencia al séptimo cielo, ligado con la felicidad.

Transfigurado, transformado en otra persona, el protagonista consigue entrar al departamento de Dorothy. Así, el tema del disfraz, de la representación, se afianza en el relato y tendrá una extraordinaria continuidad en lo sucesivo.



00-23-15-12



00-23-48-12

Todo transcurre conforme a lo planeado: Jeffrey fumiga el apartamento, Dorothy no sospecha nada y alguien llama a la puerta... Incluso, la situación se torna mejor de lo que el joven pensaba, pues encuentra unas llaves.



00-23-53-12



00-02-03-13



Sin embargo, muy pronto el plan de Jeffrey se tambalea: no es Sandy quien llamó a la puerta, sino, un hombre vestido con saco amarillo al que Dorothy le impide el paso.

Por la vestimenta de los personajes, la oposición entre las rosas rojas y los tulipanes amarillos mostrados al inicio del filme empieza a adquirir un mayor sentido: Dorothy lleva puesto un vestido rojo (elemento plausible de ser ligado a la pasión y a la violencia) y el hombre un saco amarillo (color que en este filme comienza a ligarse con el peligro). Más adelante se esclarecerá el uso de estos colores.



00-23-53-27



00-23-55-12

Jeffrey no puede ver al hombre que ha llamado a la puerta. La identidad de este personaje, revelada al espectador, le será desconocida al joven durante gran parte del filme.



00-24-01-12



00-24-06-27

Dorothy: *Sólo es el fumigador.*

Es evidente, pues, que la mujer se encuentra bajo la atenta vigilancia del hombre de saco amarillo.

Cuando Dorothy cierra la puerta, Jeffrey aprovecha para coger las llaves; adquiere un objeto que le ayudará a continuar con su plan. Una especie de *objeto mágico*⁹⁷ hurtado -no donado por un Destinador- que le dará acceso a un goce perverso.

El robo de las llaves reafirma la trasgresión de la prohibición.



00-27-08-12



00-27-26-12



00-27-28-12

Una prohibición que constantemente se simboliza en la casa de los Williams. Frente a ella, los chicos acuerdan seguir con su plan.

A través de un encadenado, vamos de este espacio a un centro nocturno:

Segundo objeto de deseo, Jeffrey es seducido por Dorothy.



00-27-30-12



00-27-35-27



00-27-38-12

La cámara realiza un paneo por las letras luminosas del "Lento Club", cuya marquesina está llena de cuernos de alce, los cuales, a su vez, se componen por una parte suave que corresponde al pelaje del animal y por otra afilada, la de los curenos.

Los cuernos más grandes separan las palabras "lento" y "club", y como se encuentran en el centro, sobresalen, dándole un distintivo al lugar que, por metonimia, es suave y afilado a la vez.

Hasta este sitio han llegado Sandy y Jeffrey para seguir los movimientos de Dorothy Vallens.



00-27-47-12

Jeffrey: *Espera. Brindo por una experiencia interesante.*

Sandy: *Brindo por eso.*

Jeffrey: *Me gusta la Heineken. ¿Y a ti?*

Sandy: *Nunca había bebido Heineken.*

Jeffrey: *¿Nunca habías bebido una?*

Sandy: *Mi papá toma Bud.*

Jeffrey: *Ah, el rey de la cerveza.*

⁹⁷ Como en el relato se carece de un Destinador que otorgue el objeto mágico, Jeffrey hurta unas llaves.

Debido a sus atuendos dominados por el color rosa y el apego a su padre (sólo ha bebido la cerveza que él bebe) el personaje de Sandy es caracterizado como una chica inocente y, podría decirse, infantil. Sin duda, una mujer muy distinta a la que en seguida aparecerá:



00-28-08-27



00-28-09-27



00-28-13-27

Presentador: *Damas y caballeros... La dama triste. La señora Dorothy Vallens.*

El escenario del Lento Club tiene una decoración con cortinas rojas, luces y alfombras azules, ambos colores presentes al inicio del relato. En él aparecerá la estrella del lugar, la dama triste.



00-28-15-27



00-28-17-12



00-28-19-27

Los chicos intercambian rápidas miradas con cierta intensidad, pero después, la mirada fascinada de Jeffrey se centra en el escenario donde aparece Dorothy Vallens; Sandy es momentáneamente borrada de la acción.



00-28-22-12



00-28-23-12

Pues otra mujer, Dorothy, está capturando la atención de Jeffrey. La cantante aparece en el escenario portando un vestido de noche que contrasta con la vestimenta un tanto infantil de Sandy. Un contraste también acentuado por las diferencias en los tonos de piel y por los estilos de las dos mujeres.

Dorothy es la estrella del lugar y se comporta como tal cuando inicia su show, dándole la espalda al público y dejando ver su espalda desnuda y seductora.

Sin embargo, la planificación advierte del peligro de esa escena seductora: a diferencia de los planos en los que apareció el presentador, los de Dorothy son más abiertos y dejan ver la cornamenta de un animal, justo a los pies de Dorothy. La dualidad entre lo suave y lo afilado está presente nuevamente, pero ahora en el escenario y en relación directa con la cantante.



00-28-26-27

La mirada de Jeffrey, señalábamos, es seducida por la presencia de Dorothy. Por tanto, es posible decir que el deseo del personaje se debate ahora entre dos mujeres diferentes y opuestas. De momento, Jeffrey muestra una mayor atracción hacia la cantante, ¿cuál será la tarea que deberá cumplir para conseguir estar con ella?

La música triste del piano comienza a sonar.



Dorothy: *"Ella llevaba terciopelo"*

Y ella gira su cuerpo lentamente hacia el público. La luz blanca del lugar la ilumina, e inmediatamente después la oscurece un poco.



Dorothy: *"azul..."*

Para después, literalmente, bañarla con una intensa luz azul. Además, la canción que interpreta - Blue Velvet- es la que le da el nombre al filme, por tanto, a Dorothy se le asociará desde de ahora con el terciopelo azul. Es preciso recordar que el rojo también es un color asociado a ella.



Dorothy: *Más azul que el terciopelo...*

Sandy vuelve a ser incluida en la escena, pero sólo para mostrar los celos que comienzan a crecer en ella; se ha dado cuenta que Dorothy la está desplazando en el eje de deseo de Jeffrey y eso le produce incomodidad.



Dorothy: *"era la noche. Más suave que el satén era la luz de..."*

La cantante despliega una mayor sensualidad sobre el escenario y en eso contribuye la planificación de la cámara que ahora toma a la mujer en un plano americano, excluyendo la cornamenta del animal.



00-29-05-12

Dorothy: *"las estrellas.*

Y a medida que Dorothy se muestra más sensual, la incomodidad y los celos de Sandy crecen, a tal grado que la chica baja la vista y hace muecas de enfado.



00-29-08-12

Dorothy: *"Ella llevaba terciopelo azul...*

Ahora, las tomas de Dorothy pasan de un plano americano a un plano medio, permitiendo que el espectador capte un detalle que en los anteriores encuadres era más difícil apreciar: la cantante tiene pintados los párpados de color azul.



00-29-18-12



00-29-26-27

Dorothy: *Más azul que el terciopelo eran sus ojos.*

Las pupilas de Dorothy no son azules, sólo sus párpados están pintados de ese color. Ella no es, por tanto, la mujer de la canción, pero, ¿podría representarla?

Por efecto de una disolvencia, la cara atenta de Jeffrey hacia el escenario adquiere un ligero tono azul y se fusiona con la imagen de Dorothy, anticipando la relación que existirá entre estos personajes. Al mismo tiempo, una elipsis adelanta la canción:



00-29-34-27

Dorothy: *"Sombras de tan azules...*

El escenario ya no tiene las luces azules, todo se vuelve un poco más oscuro, sólo queda una luz blanca que permite ver a la cantante. La mujer se ha quedado prácticamente sola sobre el escenario, únicamente es acompañada por el pianista. Y, ¿entonces para que volver abrir la toma a un plano general? Probablemente para recordar la presencia de la cornamenta que ahora adquiere más relevancia, justo cuando en la canción se habla de ese azul que se convierte en algo oscuro, peligroso.



00-29-41-12

Dorothy: *Y tan solos como tristes (blue)...*

Ese momento de oscuridad, de parcial soledad en el escenario, es aprovechado por el joven para salir de su trance. El chico le pide a Sandy que se vayan, pues así puede continuar con su plan que ahora luce más atractivo para él: tiene la oportunidad de ver a Dorothy en su casa.

Por otro lado, la palabra *blue* se utiliza en este fragmento como adjetivo que designa tristeza, por lo que es posible, desde ahora, tomarla en ambos sentidos: color y tristeza.



00-29-43-12

Dorothy: "azul."

Con un plano medio de opaca iluminación, la cámara captura a Dorothy, denotando su soledad y tristeza. Sin embargo, el color rojo de la pasión y la violencia sigue presente a través de las cortinas.



00-29-47-27

Dorothy: azul. Estrella.



00-29-50-27

Posteriormente, la mujer es iluminada nuevamente con las luces azules hacia el final de la canción. Dorothy está, literalmente azul, es decir, triste, ¿a qué se deberá esta situación?

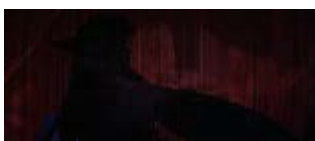


00-29-51-27



00-29-55-12

Ahora, la figura de Dorothy pasa del azul de la tristeza a lo oscuro, a la sombra. Una sombra que llena el escenario y que se encuentra fondeada por las cortinas rojas que aluden a la pasión.



00-29-57-12



00-30-01-27

En otro preciso encadenado, la sombra de Dorothy se posa sobre Jeffrey y Sandy, quienes en el auto se dirigen al apartamento de la cantante. La imagen adelanta que a partir de ahora la figura de Dorothy ensombrecerá la incipiente relación de los jóvenes.

Y es que la trama del relato se ha complicado: Dorothy también se ha instalado como objeto de deseo en el eje de la Carencia de Jeffrey, ahora, sujeto escindido por el deseo hacia dos mujeres. Aunque quizá sería preciso aclarar desde este momento que los sentimientos de Jeffrey por las dos chicas parecen ser muy diferentes. Podríamos formular la situación de la siguiente manera: Jeffrey está enamorado de Sandy y por Dorothy experimenta una intensa atracción sexual, así lo comprobaremos en la siguiente secuencia:

La violación del hogar



00-31-58-27

Después de una breve discusión con Sandy, el joven protagonista sube sigilosamente por las escaleras oscuras del edificio de Dorothy. Se indica, pues, que Jeffrey accederá a otro nivel de perversión: la primera vez hurtó unas llaves, ¿qué pasara ahora?

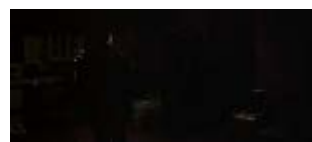


00-32-06-27



00-32-23-12

La figura de Jeffrey emerge otra vez de la oscuridad. Con cautela, llama a la puerta del apartamento para confirmar que nadie está en el lugar.



00-33-03-12



00-33-30-12



00-33-34-12

El apartamento de Dorothy se encuentra en completa oscuridad. El joven recorre el espacio y encuentra un gorro infantil con una especie de hélice en la punta. Cuando se muestra el gorro, en un plano detalle, se escuchan sutilmente notas musicales en la banda sonora. Ese gorro y la presencia de la cuna son los elementos importantes de la escena; pues aluden a la infancia, un tema que fue destacado en la introducción del filme.



00-33-56-27



00-34-01-27

La llegada de Dorothy ocurre de inmediato. Y coincide con el momento en que Jeffrey orina en el baño, a causa de la cerveza que bebió en el bar.

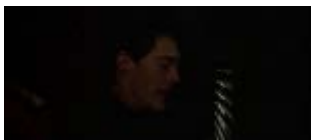
Sandy hace sonar el claxon del vehículo para que Jeffrey sepa que Dorothy va en camino. Pero el ruido de la descarga del escusado provoca que no se escuche la señal. Así que el chico, en lugar de huir, husmea en las cosas de baño de la mujer.



00-34-49-27

El arribo de Dorothy obliga al joven a esconderse rápidamente en el armario.

El goce voyerista



00-34-50-12



00-34-54-27

Con la llegada de Dorothy, también llega la luz al lugar. Ahora, el apartamento es mostrado desde el punto de vista de Jeffrey en un plano subjetivo. Vemos lo mismo que él ve. Tal es una de las características del relato postclásico: el uso constante de la cámara sin una mediación, sin una posición tercera. En las tomas siguientes el punto de vista de Jeffrey será el predominante; el espectador será invitado a participar de un goce voyerista.



00-34-56-27



00-35-05-12

La mujer entra acompañada por una música que evoca al misterio. Enciende la parte superior de una lámpara con forma de hongo y su luz ilumina al teléfono. Éste último elemento adquirirá relevancia a medida que la secuencia avance.



00-35-09-12

Mientras tanto, el chico se acerca a la puerta del armario y, sutilmente, levanta una rendija para ver mejor a Dorothy, de hecho, también abre más sus ojos. Inicia de esta forma un goce voyerista, el de espiar, ver y deleitar a la mirada con la contemplación del objeto de deseo. El espectador comparte dicho goce.



00-35-13-12



00-35-14-12

El goce, la excitación, aumenta porque la mujer, sintiéndose cómoda en su hogar, comienza a desnudarse, ante la mirada furtiva del joven. La tarea, la misión de descubrir el origen de la oreja pasa a segundo plano y ahora el deseo de Jeffrey de ver a Dorothy, cuyo espacio íntimo está siendo violado, se convierte en lo principal.



00-35-18-12



00-35-20-12

Pero muy pronto la posición privilegiada de Jeffrey para el goce de la mirada se vuelve peligrosa: Dorothy se dirige hacia el armario, el chico se oculta y si la mujer no le descubre es porque el teléfono suena.



00-35-24-27



00-35-28-12

Dorothy: *¿Hola? Sí, señor. ¿Frank? Frank, déjame hablar con él.*

Al sentirse nuevamente seguro, Jeffrey sale del fondo del armario y vuelve a mirar. Pero ahora no sólo mira, también escucha la conversación de Dorothy. La mujer habla con Frank, un tipo que le impone respeto, ya que lo llama señor.



00-35-37-27

Dorothy: *Por favor, Frank... señor... Me gusta cantar "Terciopelo Azul".*

La planificación de la escena cambia ligeramente, pues ahora Dorothy es capturada en un plano medio, junto a la parte superior de la lámpara de hongo -en primer término- que ella encendió. Un candelabro, colgado en la pared, permanece apagado, pero cobra importancia en el decorado.

La cantante insiste en hablar con alguien, todo indica que es chantajeada por Frank. Además, es evidente que el hombre le pide que diga las cosas que él quiere escuchar, como “Me gusta cantar Terciopelo azul”. Frank tiene sometida a Dorothy y la obliga a cantar una canción para satisfacerlo, la canción, por otro lado, que le da el título a la película.



00-35-38-27

Dorothy: ¡Don!

Una vez satisfechas las demandas de Frank, Dorothy puede hablar con Don. Jeffrey se va enterando de cosas al mismo tiempo que el espectador y eso los coloca en un nivel de igualdad, de empatía.



00-35-41-12



00-35-43-12

Dorothy: *Don, todo está bien, no te preocupes. ¡Don! ¡Don! ¿Puedes oírme?*

Visiblemente afectada, la mujer se sienta en el sillón y la cámara sigue su movimiento, por lo que el candelabro colgado en la pared prácticamente es borrado del cuadro. De esta manera, es posible asociar a dicho candelabro con Frank, pues cuando Don comienza a hablar y él abandona la conversación, el candelabro sale de la imagen. Más adelante tendremos la oportunidad de aclarar esta asociación.



00-35-47-12

Dorothy: *¿El pequeño Donny está bien?*

Al igual que el espectador, Jeffrey puede ir armando el rompecabezas de la situación. Un rompecabezas de orden perverso: es posible identificar a Dorothy como la esposa de Don; la pareja tiene un hijo llamado Donny. Con esto se conforma un triángulo familiar que se encuentra amenazado por Frank.



00-35-49-27



00-36-04-27

Dorothy: *¿Está allí contigo? ¿Don? ¿Dices en Meadow Lane? ¡Frank! ¡Frank! ¿Qué pasa con él?*

La cámara se acerca más a Dorothy para mostrar su angustia. Frank la tiene en sus manos: le pide cosas para dejarla hablar con sus familiares y también tiene el poder de cortar la llamada, es decir, de cortar la palabra del padre de la familia.



00-36-12-12

Dorothy: *Lo sé. Seré dulce... Mamá te ama. Muy bien, Frank, señor.*

Ahora, la cámara captura el rostro de Dorothy en un *close up*. La planificación ha cambiado, se intenta que el espectador sienta empatía por la mujer, que se meta de lleno en sus pensamientos, y en su sufrimiento.

Todo es una especie de juego perverso, una representación en la que Dorothy juega el papel de la madre de Frank, quien a su vez se posiciona en el papel del hijo de esta familia “representada” y también se ubica en el lugar del padre, ya que quiere que lo llamen señor.

En suma, una familia “creada” que sustituye a la familia real de Dorothy, la cual -como el espectador ya puede intuir- es mantenida en cautiverio por Frank.



00-36-25-12

Dorothy cuelga el teléfono, está afectada por la llamada que recibió, pero no por ello sus labios rojos dejan de ser sensuales.



00-36-34-12



00-36-49-27

La planificación vuelve a cambiar y ahora en un plano general se muestra a Dorothy sacando un retrato debajo del sofá que mira con cierta desesperación, después lo esconde. A pesar de estar en su casa, no puede tenerlo en un lugar visible.

Luego, la mujer se arrastra por la alfombra gimiendo, en una escena que resulta sensual y triste al mismo tiempo.



00-36-55-27



00-37-00-12



00-37-01-27

Ante la mirada del joven, Dorothy se quita la peluca que lleva puesta. Su cabello real es más corto y, al parecer, no es tan ondulado. Se entiende que la peluca forma parte de una representación.



00-37-02-27



00-37-06-12



Posteriormente, camina hacia el baño, se quita las zapatillas rojas -se baja de sus tacones- y comienza a desvestirse con una música triste de fondo. El placer que podría experimentar Jeffrey -y el espectador- al ver el cuerpo desnudo de Dorothy es opacado por la tristeza que embarga a la mujer, quizá es por esto que la cámara no sigue su trayecto; ahora la intención de la planificación es enfatizar el sufrimiento de la dama triste.



00-37-27-12



00-37-35-12

Así, Jeffrey mira el cuerpo desnudo de Dorothy, pero más que excitado parece sentir compasión.

Dorothy regresa al salón acomodándose la peluca y con una toalla roja -nuevamente el color rojo- que cubre su cuerpo. Se acerca al armario y, por consiguiente, a Jeffrey y al espectador.



00-37-35-27



00-37-41-12

El joven se oculta en el fondo del armario mientras que ella coge una bata de terciopelo azul que pasa frente a la cámara, con ello, el movimiento interno en el encuadre provoca un especial énfasis en esa prenda.

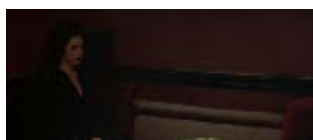


00-37-45-27

La bata de terciopelo azul sustituye a la toalla roja. Del rojo de la pasión somos trasladados al azul de la tristeza: debajo de la delicada prenda de terciopelo se encuentra, ahora, el cuerpo desnudo de Dorothy.



00-37-51-12

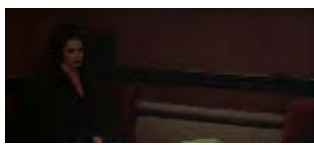


00-37-53-12

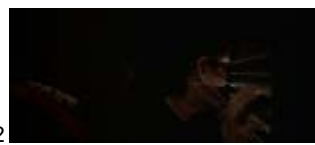
Cuando el joven sale sigilosamente del fondo del armario, tira algo. El ruido llama la atención de ella.



00-37-55-12



00-37-57-12



00-38-06-27

La cantante se levanta tranquilamente, se dirige hacia la cocina, donde el campo de visión de Jeffrey, y del espectador, no llega.



00-38-08-12



00-38-12-27



00-38-19-27

Después se rompe la relación que se había establecido entre la mirada del Jeffrey y la del público: por primera vez en la secuencia tenemos más conocimiento que el joven protagonista; vemos que la mujer, nerviosa, se dirige al armario después de coger un cuchillo. Así, el punto de vista tercero regresa a la narración, anunciando que el goce voyerista ha terminado.

Pulsión de muerte e instinto erótico



00-38-25-27

La puerta del armario se abre, Jeffrey ha sido descubierto y la música de la banda sonora recalca su ahora peligrosa posición.



00-38-32-12



00-38-43-27

Dorothy: ¡Salga de ahí! ¡Salga!! ¡Manos sobre la cabeza! ¡Hágalo! ¡De rodillas! ¡Hágalo! ¿Qué haces? ¿Quién eres? ¿Cómo te llamas? ¿Cómo te llamas?

Jeffrey: Jeffrey

Dorothy: ¿Jeffrey qué?

Jeffrey: Jeffrey nada.

Con el cuchillo en la mano, Dorothy somete a Jeffrey y lo pone de rodillas ante ella. De la mujer pasiva que era observada, se ha transformado en una activa que controla la situación.

Si Jeffrey se niega a decir su apellido es porque a través de él podría ser identificado y rápidamente asociado con su padre, actante que de esta forma es convocado, justo en el momento del primer peligro que enfrenta el protagonista en su aventura.

Y para enfatizar ese peligro, la cámara cierra su planificación, manteniendo el punto de vista tercero:



00-38-45-27

Ante la negativa de Jeffrey, Dorothy le corta la mejilla con el cuchillo. De tal forma que el protagonista del relato ha sido marcado y esta situación remite al esquema propiando en el que se indica que el héroe recibe una marca cuando lucha con su antagonista, es decir, cuando está cumpliendo con su tarea. La cuestión aquí es: ¿quién es el antagonista de Jeffrey? Con los giros que están sucediendo en el relato, ¿cuál es su verdadera tarea?



00-38-53-27

Dorothy: *Dame tu cartera. (pausa) Jeffrey Beaumont. ¿Qué haces en mi apartamento Jeffrey Beaumont?*

Jeffrey: *Quería verte.*

Dorothy: *¿Estás bromeándome?*

De tal manera que ese es el verdadero deseo del protagonista: espiar a Dorothy. La tarea por la que entró al apartamento ha pasado a segundo término. Es ahora este nuevo eje el que sostiene momentáneamente la tensión del relato.



00-39-03-27



00-39-08-27

Dorothy: *¿Quién te envió aquí?*

Jeffrey: *Nadie.*

Dorothy: *Te he visto antes.*

Jeffrey: *Yo fumigué su apartamento. Tomé una llave. No quise hacer nada más que verte.*

Dorothy: *¿Y qué viste esta noche? ¡Dime!*

Jeffrey: *Te vi entrar, hablar por teléfono.*

Dorothy: *¿Y después?*

Jeffrey: *Te desvestiste.*

Dorothy: *¿Te metes a los apartamentos de mujeres para verlas desvestirse?*

Jeffrey: *No, nunca antes de ahora.*

Con la amenaza del cuchillo siempre latente, Jeffrey confiesa su acto y resulta notable que el interés de su relato se centra en el hecho de que el joven ha visto desnuda a la mujer y no en lo que escuchó. De esta forma, los evidentes aspectos sexuales de la escena desplazan al conflicto que Dorothy está viviendo.



00-39-32-12

Dorothy: *Desvístete. Quiero verte.*

De hecho, la petición que ahora realiza Dorothy resulta sorprendente y anuncia ciertos rasgos perversos en la mujer quien, insistamos, contrala la situación por el poder que le otorga el cuchillo. Miramos su rostro, en el que se empieza a dibujar el deseo, a través de una toma semi subjetiva de Jeffrey. Volvemos a ver lo que el joven ve, otra vez compartimos su postura.



00-39-36-27

Jeffrey: *Mira, lo siento. Sólo déjame ir.*

Dorothy: *¡De ningún modo!*

El joven no quiere entrar en el juego, se siente amenazado y vulnerable con la situación, pero Dorothy lo obliga, lo tiene en sus manos, así como Frank la tiene a ella. Jeffrey se ha convertido en una especie de esclavo sexual:



00-39-37-27



00-39-41-27

Dorothy: *¡Quiero verte! ¡Desvístete!*

Jeffrey se quita la ropa lentamente y Dorothy tiembla excitada, pero no deja el cuchillo. Comienzan así a manifestarse dos potencias que se volverán importantes en lo que resta del filme: la pulsión de muerte y el instinto erótico⁹⁸.



00-39-51-12



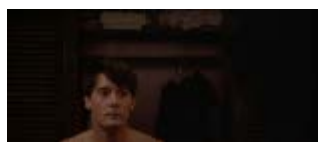
00-40-02-27

Dorothy: *Levántate.*

Al ver el torso desnudo de Jeffrey, Dorothy cambia el tono amenazante de su voz por uno dulce y suave. La mujer está completamente excitada, incluso, parece salivar mientras contempla el cuerpo del joven.

⁹⁸ Freud, S.: *Más allá del principio de placer* (1929), Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Hasta este momento, en la secuencia se habían combinado dos puntos de vista: uno tercero y el semi subjetivo de Jeffrey. Falta ver lo que Dorothy percibe:



00-40-03-12



00-40-03-27



00-40-05-12

Jeffrey se levanta con sigilo, pues la amenaza del cuchillo sigue latente. Cuando está erguido por completo, su situación cambia: ya no se nota vulnerable, su cuerpo semidesnudo luce imponente ante la mirada de Dorothy. La mujer se agacha lentamente:



00-40-07-27

Se hinca frente al joven completamente fascinada, seducida por su cuerpo atlético. El juego sexual está cambiando y, para enfatizarlo, el director emplea el contraste entre las posturas de los cuerpos de los personajes (erguido-hincado).



00-40-10-12



00-40-12-27

Dorothy: *Acércate más.*

Ahora, el tono de voz de Dorothy denota su ansiedad por sentir el cuerpo del joven, el cual es capturado desde diferentes ángulos y en distintos planos, pues ha suplantado al de la mujer como el centro de atención durante la secuencia.



00-40-26-12



00-40-34-12

Dorothy: *Más cerca. ¿Qué quieres?*

A tal grado que la mujer cede el poder que le da el cuchillo frente al cuerpo de Jeffrey, o mejor dicho, frente a su pene, pues el cuchillo se encuentra justo a la altura del miembro del joven.



00-40-40-12

Jeffrey: *No sé.*

Quien es incapaz de sobreponerse a la situación. No sabe lo que quiere, o dicho de otra forma: no sabe cómo complacer y gozar con la mujer seductora que tiene enfrente.

El sufrimiento que vive Dorothy por la situación de sus familiares es momentáneamente olvidado. Ahora sólo es tiempo de goce.



00-40-41-12



00-40-48-12



00-40-49-12

Dorothy toma la iniciativa y, completamente excitada, comienza a quitarle los bóxers al chico.



00-40-51-12



00-40-56-27

Dorothy: *No te muevas. No me mires.*

El goce de ver, por el que Jeffrey entró al apartamento, le es ahora negado, pero ahora experimenta otro goce:



00-41-01-12



00-41-03-12

Pues la dama triste besa su estómago.



00-41-15-27



00-41-16-27

Dorothy: *¡No me toques! ¡O te mato!*

El filo del cuchillo vuelve a aparecer en cuadro y con él, el control de Dorothy sobre la situación. El erotismo y la violencia, ésta última representada por el cuchillo, se unen nuevamente ¿Acaso no es esta escena una representación llevada al extremo de lo que hablaban Freud y Bataille cuando teorizaban sobre el componente violento de la sexualidad?



00-41-18-12



00-41-21-27

Dorothy: *¿Te gusta que te hable así?*

Jeffrey: *No.*

Y ese componente violento de la sexualidad se manifiesta, quizá como en ningún otro lugar, en el sadismo, el cual se insinúa en la pregunta de la mujer.



00-41-24-27



00-41-35-12

Dorothy: *Ve allí, al sofá. Acuéstate.*

Jeffrey obedece, pues está convertido en una especie de esclavo sexual. La mujer lo sigue con la mano levantada y mostrando el cuchillo listo para ser clavado, si es necesario.



00-41-40-12

De manera que la línea entre violencia y placer sexual, entre eros e instinto de muerte, se difumina cada vez más. De hecho, ese cuchillo que se interpone entre los cuerpos de los personajes también, de cierta manera, forma parte de ese prelude al acto sexual perverso, conformado además por apasionadas caricias y besos:



00-41-44-12



00-41-53-27



00-41-54-12

Sin embargo, cuando los besos se vuelven más intensos, alguien llama a la puerta, interrumpiendo así el posible acto sexual. Dorothy se levanta asustada y el cuchillo vuelve a parecer amenazante, apuntando directamente hacia el corazón de Jeffrey.



00-42-00-12



00-42-02-12



00-42-13-27

Dorothy: *Cállate. No digas nada. Regresa al guardarropa. No digas nada, o te mato. En serio.*

Amenazado de muerte, Jeffrey regresa al armario.



00-42-21-12

Por tanto, vuelve a su posición voyerista, misma que será compartida por el espectador durante el resto de la escena. De ahí que el *close up* resulte preciso: se busca restablecer la conexión entre el protagonista y el público.

2.4 Lo que esconde el terciopelo

La escena primaria perversa



00-42-25-12

Dorothy abre la puerta y retrocede hacia el salón asustada por la presencia de Frank.



00-42-26-12



00-42-30-27

Quien, vestido completamente de negro, entra en escena por primera vez. La mujer coloca una silla roja en el centro del salón.



00-42-34-12

Dorothy: *Hola, bebé.*

Frank: *¡Cállate! ¡Es papá, idiota! ¿Dónde está mi bourbon?*

La de Dorothy no es una confusión inmotivada, pues los datos arrojados hasta el momento, y que más adelante se confirmarán, indican que Frank asume dos roles dentro de esa familia representada: el del padre y el del hijo.



00-42-39-27

Frank: *¿No puedes recordar ninguna 'jodida' cosa?*

La situación comienza a esclarecerse más: Dorothy tiene unas líneas que decir, debe interpretar un papel en una representación que Jeffrey atestigua desde el fondo del armario y en una posición que adquirirá relevancia a medida que la secuencia avance.



00-42-44-27



00-42-49-27



00-42-55-27

Sumisa y nerviosa, la mujer apaga la lámpara que había encendido cuando llegó a su apartamento. Posteriormente, enciende la vela del candelabro colgado en la pared que habíamos asociado con Frank. Este cambio de luz modifica la iluminación del filme que ahora se vuelve más oscuro e indica, también, que Dorothy ha perdido el control de su espacio, de su hogar.

El ritual perverso va a comenzar:



00-42-58-12



00-43-06-27

Frank: *Ahora está oscuro.*

Oscuro como la habitación de los padres en las noches... Frank se relaja en la atmósfera lúgubre que se ha creado, se sienta en el sillón con su copa en la mano y suspira.



00-43-08-27

Frank: *Separa tus piernas.*

Ella abre sus piernas cubiertas por el terciopelo azul de la bata, dejando ver su sexo.



00-00-35-28

Por lo tanto, es el sexo de Dorothy lo que cubría la bata de terciopelo azul que al inicio del filme fue mostrada con un acercamiento mientras se inscribía el nombre del autor, David Lynch, y el de las personas que participan en la película.

De esta forma, en el centro dramático del relato se encuentra el sexo de la mujer, elemento que se erige como el punto de ignición a partir del cual se creará la más fuerte tensión de la obra. Así se comprobará durante las siguientes escenas en las que Jeffrey, el Sujeto de la narración, tendrá que tomar una postura con respecto al sexo de Dorothy, por el que también pugna Frank, el antagonista de la narración. Todo gravitará, pues, en torno al genital femenino que se constituirá como una de las manifestaciones de lo real, de la Cosa, como lo nombra la teoría lacaniana.



00-43-14-12



00-43-18-12

El joven mira por las rendijas de la puerta, pero al igual que el espectador no puede ver lo que Frank ve -el sexo de Dorothy- pues no tiene su posición, que es la posición del padre en esta representación con tintes perversos.



00-43-20-27

Frank: *Más (abrir). Ahora muéstramelo.*

La mirada de Frank se encuentra imantada por el sexo de Dorothy, ubicado en el contracampo de la imagen e inaccesible para el público.



00-43-31-27



00-43-39-12

Por un momento, Frank despega la vista del sexo de Dorothy y bebe su copa de bourbon lentamente, como si se diera valor con el alcohol para enfrentar a la mujer. Suspira.



00-43-48-12

Frank: *¡No me 'jodas' mirándome!*

Al igual que Dorothy, Frank no quiere ser visto, quizá porque no soporta la mirada de la mujer. Pero lo que no sabe es que Jeffrey lo está viendo...



00-43-53-27



00-43-57-12

El plano medio de Dorothy dibuja la obediencia, la sumisión en la que se encuentra.

Frank se tranquiliza un poco y busca algo en su bolsillo. Se escucha el sonido de un aire que escapa de algún lugar.



00-44-08-12

Es el aire de una mascarilla conocida como “popper”, una droga que proporciona mayor placer sexual a las personas que la usan.



00-44-12-27



00-44-14-12



00-44-18-27

La cámara se acerca a Frank y realiza un sostenido travelling por la espalda de Dorothy. La mujer cubre por completo el plano mientras que el hombre inhala el aire del popper. Cuando el movimiento de la cámara termina, una vez que la espalda de la mujer ha sido rebasada, la situación se trasforma totalmente. Es como si el desplazamiento de la cámara anunciara un desplazamiento en la personalidad de Frank:



00-44-19-27



00-44-21-12



00-44-25-12

Frank: *¡Mami! ¡Mami!*

Bajo el efecto de la droga, Frank entra en trance, en un viaje que lo lleva a su infancia, pues empieza a llamar “mami” a Dorothy, o mejor dicho, al sexo de la mujer. Con la ayuda de la droga, el hombre recrea esa etapa de los niños en la que desean intensamente a la madre, ya que es ella quien satisface sus necesidades primarias. Y en esa recreación hay dolor y goce.

Frank ha pasado de la posición del padre con la que llegó a la del hijo.



00-44-30-27



00-44-35-12



00-44-36-12

Frank: *¡Mami! ¡Mami!*

Dorothy: *Mami te ama.*

Frank: *El bebé quiere follar.*

En su trance narcótico, Frank -o mejor dicho el Frank bebé- manifiesta su deseo incestuoso, pero hay algo que le impide al “Frank bebé” poseer a su madre:



00-44-39-27



00-44-41-27

Frank: *¡Prepárate para follar! ¡Follados! ¡Follados!*

Ante la imposibilidad de poseer a la madre, Frank estalla en ira: su objeto de deseo no le pertenece y por eso debe reprimir su deseo. Tal es la exigencia del sistema social, donde la prohibición del incesto es el principio básico del orden cultural, según la propuesta de Freud en *Totem y Tabú*.

Un orden cultural del que Frank quiere escapar, aunque sea imaginariamente. Por eso mantiene en cautiverio a los familiares de Dorothy, para obligar a la mujer a crear un espacio de simulación donde él puede satisfacer sus necesidades abyectas, en el sentido que Julia Kristeva da al término de abyección, como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden”⁹⁹.



00-44-44-12

Frank: *¡Follados!*

Jeffrey contempla la impotencia de Frank, cuyas palabras constantemente nombrarán al acto sexual como expresión soberana de violencia: “follados”, “no me folles mirándome”, etc.

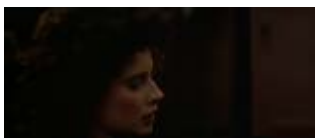


00-44-45-12



00-44-45-27

El Frank bebé gime de rabia, berrea como un niño al que se le niega el acceso a las satisfacciones otorgadas por la madre.



00-44-46-27



00-44-47-27

Y cuando se da cuenta de que está siendo mirado por ella, la golpea en la cara:



00-44-48-12

Frank: *No me folles mirándome.*

Frank se siente vulnerado, “penetrado” por la mirada de Dorothy, pero, ¿por qué no quiere ser mirado por la mujer? ¿Por qué esa mirada le resulta intolerable? Seguramente porque el trance que vive lo ha llevado ahora a la fase del espejo, esa etapa anterior a la formación del Yo en donde la cría humana se

⁹⁹ Kristeva, J.: *Poderes de la perversión* (1980). Siglo XXI Editores, México, 1988, pág. 11.

identifica especularmente con la madre. Como todo es parte de una representación, la mirada de Dorothy puede romper con dicha fase que está siendo recreada.¹⁰⁰



00-44-51-12

Dorothy: Sí.

Con el golpe, el sadismo antes anunciado en el personaje de Dorothy estalla. La mujer experimenta un goce, entendido como esa experiencia que se encuentra de manera dialéctica entre el placer y el displacer¹⁰¹.



00-44-52-27

La cámara regresa a Jeffrey con un plano medio que centra la atención en su rostro. El joven se había mostrado incapaz de satisfacer a Dorothy, ahora sabe cómo puede conseguir la satisfacción de la mujer. Frank le ha marcado el camino, un camino que resulta perverso.



00-44-54-27



00-44-59-12



00-45-12-12

Frank: *El bebé quiere terciopelo azul. Ay, mami, ay mami.*

Y ante la imposibilidad que supone poseer a su madre en esta representación, Frank pide un fetiche sexual para satisfacerse: el terciopelo azul que Dorothy le introduce en la boca, provocándole goce. Y ella comporte dicho goce, como lo muestra su plano medio.



00-45-25-12



00-45-27-12

Frank busca los pechos de Dorothy como un bebé en busca de alimento. Ella se deja tocar, poseída por en un trance erótico y violento que se manifiesta en su rostro en todo momento.



00-45-28-12



00-45-30-12



00-45-31-27

¹⁰⁰ González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico*, op., cit., pág. 543.

¹⁰¹ Para profundizar en los conceptos de placer, displacer y goce, remitimos al lector al artículo de González Requena, J.: *Escribir la diferencia*, Trama & Fondo, Núm. 17, 2004, pág. 7.

Pero la ira llega a Frank otra vez; forceja con la mujer hasta que la tira de la silla.



00-45-32-12



00-45-33-27



00-45-40-12

Frank: *No me folles mirándome. No me folles mirándome.*

El criminal saca unas tijeras filosas y las abre y cierra de forma amenazante. Nuevamente en el relato se fusiona el sexo con lo filoso, el instinto agresivo con el instinto erótico.

Quizá por estas tijeras es que Dorothy ocupa una peluca. Quizá con esas mismas tijeras Frank cortó la oreja del esposo de Dorothy...



00-45-42-12

Frank: *Papá llega a casa.*

Ahora, Frank asume el rol del padre en la representación. Un padre violento (sin cabeza, pues el plano se ha cerrado más, centrándose únicamente en Dorothy) que desplaza al hijo para sostener el encuentro sexual con la madre. El padre llega e impone su ley: la madre ha sido prohibida para el hijo como objeto de deseo, por lo que se funda la carencia en el vástago.



00-45-44-27

Anteriormente destacamos la posición de Jeffrey, ahora ésta adquiere mayor relevancia: el joven es como un niño que observa a sus padres mientras sostienen el encuentro sexual violento. Por lo tanto, Dorothy es un objeto de deseo prohibido, ella le “pertenece” a Frank, quien a su vez ha usurpado el lugar del padre verdadero, Don.



00-45-48-27



00-45-49-27

Frank: *Papi llega a casa.*

Papá está en casa, el hijo es anulado. Comienza entonces el ritual sexual entre los padres con el regreso del fetiche: Frank introduce en la boca de Dorothy el pedazo de terciopelo azul, haciendo que ella comparta su goce fetichista. Ella, pues, gime, pero no se sabe si es por placer o por dolor, o por un dolor que le causa placer.



00-46-03-27

Frank: *No me folles mirándome. Papá está en casa.*

Pero este papá poco sabe del acto sexual. Sólo hay violencia en él, por eso comienza a cubrir las piernas de Dorothy con la bata, haciéndole daño.



00-46-06-27



00-46-07-27

Frank: *¡Ya llega papá! ¡Ya llega papá!*

Las palabras de Frank parece una advertencia. Papá está en casa e iniciará el acto sexual violento. Dorothy se revuelca en el piso, la cámara nuevamente se centra en ella, borrando al padre.



00-46-08-27



00-46-11-12

Frank: *¡Ya llega papá!*

Jeffrey escucha los gemidos, como el niño sólo escucha el ruido que proviene de la habitación de sus padres. La puerta que tiene delante materializa la prohibición a su deseo.



00-46-12-12



00-46-16-27

Y entonces, con la ropa puesta, Frank se sube en Dorothy y comienza a moverse como si la estuviera penetrando, sin dejar de masticar su fetiche.

Frank no puede tener acceso al acto sexual, por eso crea una “representación”. Se encuentra destinado a recrear una y otra vez la escena primaria de sus padres que, seguramente, no fue capaz de superar. No ha tenido lugar en él esa operación estructuradora de la subjetividad que es el producto del atravesamiento del proceso edípico. En otras palabras, Frank es un psicópata y su goce se encuentra

enraizado en la destrucción del otro¹⁰², en la usurpación y aniquilamiento del padre verdadero encarnado por Don¹⁰³.

Gozar con la destrucción del otro, como lo ha señalado Georges Bataille en *La literatura y el mal*, constituye la característica más drástica del mal radical.



00-46-18-27

Por ello, Frank es incapaz de satisfacer a la mujer que tiene debajo y a cualquier otra mujer. No puede enfrentar la experiencia de lo real a través del sexo, la palabra simbólica del padre, que introduce la ley y funda al sujeto con una tarea, falló en él.



00-46-22-27



00-46-24-12



00-46-25-27

Frank llega al orgasmo. Y Dorothy, insatisfecha, se mueve desesperada por la alfombra.



00-46-27-27



00-46-32-12

El acto ha terminado. Los dos personajes dejan de morder el fetiche que los conectaba.



00-46-34-27



00-46-36-12

Frank: *No me folles mirándome.*

Frank vuelve a golpear a la mujer, pero ahora, la cámara no muestra el rostro de Dorothy gozando con la agresión, se centra en la cara de Jeffrey. Si el chico quiere satisfacer a Dorothy, tendrá que golpearla, tal es la lección siniestra que el criminal ha dictado.



00-46-43-27



00-46-44-27

Frank: *No me folles mirándome.*

¹⁰² Son varios los autores que afirman que el goce del psicópata se encuentra en la destrucción del otro, como Kristeva, González Requena y Bataille.

¹⁰³ Resulta notable la rima que hay entre la definición de siniestro que utilizamos en el marco teórico y la composición psicológica de Frank: los deseos incestuosos del psicópata que deberían haber permanecido ocultos, en el inconsciente, están en el consciente.

Dorothy vuelve a excitarse con el maltrato que recibe, mientras que Jeffrey parece asumir la situación, sabe lo que tiene que hacer para entrar en ese goce perverso.



00-46-48-27

La ira no cesa en Frank, el hombre estira su puño y lanza golpes al aire mientras grita. No ha descargado nada, la pulsión lo desborda.



00-46-50-12



00-46-54-27



00-46-58-27

Se levanta y apaga la vela del candelabro con la que se identificó su llegada.



00-47-01-12



00-47-02-12

Frank: *Ahora está oscuro.*

Es decir, el acto, la representación ha terminado. Los padres duermen, pero Jeffrey, posicionado en el lugar del "hijo", sigue despierto.



00-47-07-12



00-47-09-12



00-47-15-12

Frank: *Sigue viviendo, bebé.*

Ahora, el psicópata obliga a la mujer a mirarle, pues le da una tarea: que siga con vida para satisfacer sus deseos. Se entiende que Dorothy quiere morir y de ahí, quizá, se desprenda su sadismo y su tristeza: el dolor la acerca a la muerte, con la que tendría un descanso a su sufrimiento.



00-47-18-27

Frank: *Hazlo por Vang Gogh.*

Jeffrey entiende la situación: Frank le cortó la oreja al esposo de Dorothy para que ella accediera a cumplir sus deseos y no se suicidase. La está obligando a participar en su acto perverso. Dicha obligación recuerda al personaje sadiano de Justine, siempre obligada a entrar en juegos perversos.

Además, resulta necesario recordar que el relato inició con la presencia dominante de tres colores primarios. El rojo y el azul fueron asociados con Dorothy, ahora, el tercero de ellos, el amarillo, es posible asociarlo con la locura, la muerte y el peligro, pues es sabida la importancia que dicho color tuvo en la obra Vincent Vang Gogh, pintor atormentado que se cortó la oreja y cuyo referente se activa de inmediato en el campo semántico de esta escena que se conecta con los tulipanes amarillos del inicio del filme:



00-47-24-27



00-47-27-12



00-47-30-27

Frank se va y Dorothy queda tirada en la alfombra.

El sadismo de Dorothy



00-47-44-12

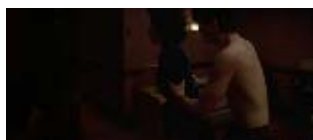


00-47-51-27

Finalmente, el joven sale del armario, cruza esa puerta que materializaba la prohibición. La toma ahora es desde un punto de vista tercero, pues el filme ya ha conseguido desatar la pulsión escópica del espectador mediante el reiterado punto de vista de Jeffrey.



00-47-53-27



00-48-04-27



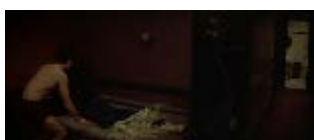
00-48-11-27

Jeffrey: *¿Por qué no te recuestas? Vamos, te ayudaré.*

Dorothy: *No me gusta eso. ¿Qué quieres?*

Jeffrey: *Nada. ¿Estás bien?*

Dorothy: *Sí, estoy bien.*



00-48-34-27



00-48-44-12

Dorothy: *Estoy bien.*

Jeffrey: *Entonces me voy.*

Dorothy: *Don. Ay, Don.*

Jeffrey: *No.*

Dorothy: *Don, Abrázame. Abrázame. Tengo miedo.*

La mente de Dorothy se confunde, o mejor dicho, traspasa la personalidad de Don a Jeffrey. Y es así como el joven se posiciona, ahora, en el lugar del padre de la familia, por lo que se abren ante él dos tareas: satisfacer a Dorothy y enfrentar a Frank:



00-48-45-12



00-49-36-27

Dorothy: *Tengo miedo.*

Jeffrey: *Está bien. Está bien.*

Dorothy: *Don... Regresaste. ¿Te gusto?... ¿Te gusto?*

Jeffrey: *Sí.*

Dorothy: *¿Te gusta cómo me siento?*

Jeffrey: *Sí.*

Dorothy: *¿Ves mi seno? Puedes sentirlo. Mi pezón... se está endureciendo. Puedes tocarlo. Puedes sentirlo.*



00-50-11-27

Dorothy: *¿Te gusta cómo me siento?*

Jeffrey: *Sí.*

Dorothy: *Siénteme. ¡Pégame!*

La cámara realiza un nuevo *close up* de Dorothy, donde destacan sus ojos azules, como el terciopelo de su bata, y los labios sensualmente rojos. Si la cámara se acerca es para enfatizar en la demanda de la mujer: ser sentida y ser golpeada.



00-50-18-27



00-50-24-27

Jeffrey: *No. Dorothy, no. Basta.*

Dorothy: *Golpéame. Golpéame ¡Golpéame!*

Las palabras de Dorothy se convierten en una súplica, en una nueva exigencia perversa. Sin embargo, Jeffrey no quiere entrar en ese goce perverso; para lograrlo tendría que seguir el camino, la palabra siniestra de Frank.



00-50-30-27



00-50-43-12

Como Jeffrey no puede satisfacerla, Dorothy se levanta triste y abandona el salón hasta llegar a la puerta de su dormitorio. Desde ahí contempla algo que, por la ubicación de la cámara, le es imposible ver al espectador: su cama de matrimonio vacía.



00-50-45-27

El joven se viste.



00-50-57-27

Jeffrey: *Ya me voy.*



00-51-05-12

Y ya no es el mismo, la cámara enfatiza su transformación con un plano medio en el que destaca la marca, la herida en su rostro que certifica su paso por la situación que acaba de vivir.



00-51-07-27

Dorothy: *Don, Don.*



00-51-13-12



00-51-14-12

Entonces, asistimos a una nueva revelación desde la mirada de Jeffrey: a la bata de Dorothy le falta un trozo de terciopelo azul en la parte inferior...



00-51-20-12

Dorothy: *Ayúdame.*

La ausencia de heroísmo en el relato -situación que ha dominado hasta el momento- es acusada por ese plano cerrado en el que Jeffrey, incapaz de hacer algo por la mujer, baja la mirada derrotado.



00-51-41-27

Antes de irse, el carácter voyerista del joven, su necesidad por conocer más, hace que busque la fotografía que Dorothy esconde debajo del sillón: es un retrato de sus familiares secuestrados.

Frank toma el lugar del padre simbólico



00-52-08-03



00-52-13-18

Jeffrey baja por las oscuras escaleras del edificio. Lo acompaña una música tétrica que denota la transformación que el personaje está sufriendo.



00-52-28-03



00-52-33-03

Después, ya en la calle, emerge nuevamente de la oscuridad y su rostro es iluminado con intensidad. En la banda sonora se escucha el respirador que su padre utiliza en el hospital. Se trata de un ruido semejante al que produce la mascarilla de Frank. Así, el señor Beaumont y Frank quedan asociados por un sonido similar de la banda sonora.



00-52-33-18



00-52-35-03



00-52-42-18

Una disolvenca nos lleva del rostro iluminado de Jeffrey al rostro deformado de su padre. El padre lo llama con una voz igualmente deforme. Es una voz siniestra que indica que no hay lugar para la palabra simbólica, todo se ha deformado.

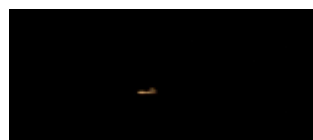
Y en el lugar de ese padre incapaz de hablar, de formular una palabra simbólica, se encuentra Frank, suplantándolo. Un Frank violento que marca el camino que Jeffrey debe seguir si quiere satisfacer a Dorothy.



00-52-44-03



00-52-44-18



00-52-46-18

Y a sus propios instintos, representados con una llama amenazada por el viento, una llama que finalmente se apaga porque Jeffrey ha conseguido frenar su pulsión sexual hacia Dorothy. Y con esto sigue estando dentro de un orden social que restringe la actividad sexual.



00-52-47-03

Jeffrey: *Ahora está oscuro.*

Sin embargo, Jeffrey repite las palabras que Frank dijo al terminar la representación sexual porque en el fondo, quizá, a él le hubiera gustado tener sexo con Dorothy o ser como Frank. ¿Jeffrey quiere seguir el camino marcado por el psicópata? Si la respuesta es afirmativa, entonces tendría que satisfacer la demanda siguiente:



00-52-49-18



00-52-52-18



00-52-52-18

Dorothy: *Golpéame. Golpéame.*

Golpear a Dorothy. Lo cual significaría ponerse en el lugar de Frank, el agresor del relato, quien además es la encarnación de la resistencia pulsional del chico a aceptar su carencia: no puede poseer a Dorothy por dos motivos. El primero de ellos es que la mujer vive una situación sumamente compleja con el cautiverio de su esposo, y el segundo es la presencia amenazante, castradora, de Frank, cuya fuerza es mostrada con el golpe que da a la cámara.



00-52-53-03

Después del golpe de Frank, Jeffrey despierta en su cama mientras se escucha un alarido en la banda sonora.

En resumen, con las escenas anteriormente analizadas, el relato ha sufrido una notable transformación en los ejes que lo conforman: en el eje de la carencia Jeffrey se debate entre dos objetos de deseo, Sandy y Dorothy. Dos hombres, Mike y Frank, comparecen como sus oponentes en cada uno de los deseos. La situación puede ser formulada de la siguiente manera:

Sandy ← Jeffrey / Mike → Sandy

Dorothy ← Jeffrey / Frank → Dorothy

Aunque menos evidente, también el deseo por dos mujeres genera un conflicto al interior de Jeffrey:

Sandy ← Jeffrey 1 / Jeffrey 2 → Dorothy

Respecto al eje de la Donación, la tarea de descubrir el misterio detrás de la oreja ha sido prácticamente cumplida. Sin embargo, ahora se abre una nueva tarea para Jeffrey: ayudar a Dorothy y eso sólo puede cumplirse de dos maneras: acudiendo a la policía o enfrentando a Frank.

Pero quizá la transformación más notable en el relato consiste en que Frank se ha erigido como uno de los Destinadores principales de la narración, ocupando el lugar del padre simbólico y marcando el camino que Jeffrey debe seguir si quiere satisfacer a Dorothy. Se trata de una tarea de carácter siniestro, pues en ella hay deseos ocultos que salen a la superficie, como también es siniestro todo lo que Frank le obliga hacer a Dorothy.

Un esquema general del relato sería el siguiente:



El eje de la ley atraviesa al eje de la carencia y los significados son los siguientes:

- (/) oposición
- (←) Deseo

2.5. Amor y perversión

Los petirrojos



00-53-57-18



00-54-02-18



00-54-08-18

Las calles de Lumberton lucen vacías. Jeffrey y Sandy llegan hasta una iglesia que sirve de fondo para que el joven le narre a la chica lo ocurrido la noche anterior en el apartamento de Dorothy. El protagonista le cuenta todo lo que descubrió, pero omite su encuentro con la cantante.



00-55-28-18



00-55-33-03



00-55-46-03

Sandy: *Viste mucho en una noche. Es un mundo raro.*

Jeffrey: *¿Por qué existen las personas como Frank? ¿Por qué hay tantos problemas en este mundo?*

Tal es el misterio de iniquidad¹⁰⁴, el enigma del mal, al que se enfrenta Jeffrey después de haber presenciado la potencia maligna de Frank. Y no es gratuito que se pregunte eso cuando en el fondo de la escena, en el contraplano de Jeffrey, se encuentra una iglesia, pues la existencia de Dios ha sido a lo largo de la historia severamente cuestionada por la presencia del mal en el mundo.



00-55-51-03



00-56-02-18



00-56-44-03

Sandy: *No lo sé... Tuve un sueño. De hecho, fue la noche que te conocí. En el sueño, estaba nuestro mundo y el mundo era oscuro porque no había petirrojos y los petirrojos representaban el amor. Y por mucho tiempo, sólo había esta oscuridad y de pronto, miles de petirrojos fueron liberados, y bajaron volando y trajeron esta luz ennegecedora del amor. Y parecía como si el amor sería lo único que haría una diferencia. Y la hizo.*

Frente al misterio de iniquidad, Sandy relata un sueño donde opone amor y mal. Recordemos que Freud, en *El malestar en la cultura*, propone que “lo malo es, originalmente, aquello por lo cual uno es amenazado con la pérdida del amor; se debe evitar cometerlo por temor a esta pérdida”¹⁰⁵.

Al final del relato se sabrá la postura del director acerca de la llegada de los petirrojos como símbolos del amor.



00-57-19-03



00-57-20-18



00-57-23-03

Sandy: *Supongo que significa que hay problemas hasta que lleguen los petirrojos.*

Jeffrey: *Eres una buena chica.*

Sandy: *Tú también. Digo, eres un buen tipo. Supongo que mejor nos vamos.*

Jeffrey: *Sí, supongo que sí.*

La pareja vuelve a mirarse con intensidad, la situación es ideal para el primer beso, sin embargo, hay un obstáculo entre los jóvenes.

¹⁰⁴ Se utiliza el término como aparece en: Bernard, Sichére: *Historias del mal*, op. cit.

¹⁰⁵ Freud, Sigmund: *El malestar en la cultura*, op., cit., p. 125.

Jeffrey decide actuar



00-57-57-03

Si el beso no se concretó en la anterior escena es porque Jeffrey tenía a otra mujer en mente: Dorothy, a quien va a visitar. Llama nuevamente al número 710 y con ello se aleja de una posible relación amorosa con Sandy, pues si es arrastrado por el goce perverso que implicaría una relación sádica con la cantante, se colocaría del lado del mal. Este es uno de los puntos candentes del filme: la posición que Jeffrey tomará entre las dos mujeres del relato.

Y como el chico regresa al apartamento, todo indica que está viviendo un momento de falibilidad¹⁰⁶, el instante en que los hombres pueden ceder al mal.



00-58-13-18

Jeffrey: *Hola. ¿Puedo pasar?*

Dorothy: *Sí. Pero apúrate.*

Dorothy, vestida con la bata azul, abre la puerta. Quizá espera el arribo de Frank, ya que lleva puesto el atuendo del ritual perverso.



00-58-37-18

Jeffrey: *¿Estás bien?*

Dorothy: *No, para nada. ¿A qué viniste? ¿Qué quieres?*

Jeffrey: *Yo...*

Dorothy: *Esta noche te busqué en mi guardarropa. Es una locura, lo sé. No sé de dónde vienes, pero me gustas.*

Jeffrey: *No es una locura. Tú también me gustas.*

Dorothy: *Me gustó estar contigo anoche.*

Jeffrey: *Igualmente.*



00-58-57-03



00-59-04-18

De manera que lo que no sucedió con Sandy -el beso- sucede ahora con Dorothy. La cuestión es que se trata de una relación que invariablemente desembocará en el sadismo.



00-59-08-03

Dorothy: *Por favor, quédate conmigo. Quédate conmigo, por favor.*



00-59-15-03

¹⁰⁶ Se utiliza el término como lo hace Paul Ricoeur en: Ricoeur, P.: *Finitud y culpabilidad* (1982), Trotta, Madrid, 2004.

Y después del beso, las cortinas rojas (el color de la pasión) de la ventana de Dorothy son agitadas por el viento, como si se anunciara una presencia fantasmática. Se produce una elipsis que designa lo que ha sucedido entre los personajes: el acto sexual.

Las cortinas se fusionan con la fachada del Lento Club.



00-59-15-18

Dorothy (cantando): *Como una llama que arde brillante.*

Regresamos al Lento Club, con Dorothy cantando nuevamente "Blue Velvet". Es evidente que la llama brillante a la que apela la canción es la llama del deseo, factor también convocado por la intensa luz rojiza que predomina en este plano, la cual se encuentra en total afinidad cromática con las cortinas del apartamento de Dorothy.

El deseo, pues, convocado reiteradamente. Pero cabe aclarar que se trata de un deseo que provoca cierta tristeza. Quizá por esta razón la escena en las inmediaciones del Lento Club resulta desoladora e inquietante: hay bolsas de plástico volando al compás del viento y en la puerta del lugar se encuentra un hombre con una máscara de animal.

Además, la saturación de cuernos y cráneos de animales enfatizan el peligro.



00-59-21-03



00-59-30-18

Dorothy (cantando): *Pero cuando ella se fue. También se fue la luz del...*

La letra de la canción que interpreta Dorothy apela a una partida y esa partida puede estar relacionada con el alejamiento de la madre de Frank, tal vez por eso a él le duele el tema musical.

Jeffrey, con el gesto pétreo, sigue con atención la presentación de Dorothy en el bar.



00-59-33-03

Dorothy: *Terciopelo azul...*

La mujer es iluminada con el color de la tristeza que lo satura todo, incluso a las cortinas rojas, símbolos de la pasión.



00-59-45-03



00-59-46-03

Dorothy: *Pero en mi corazón siempre estará atesorado y cálido...*

Mientras Dorothy canta, dirige su mirada hacia un punto en el público, situación que llama la atención de Jeffrey. El joven descubre que entre los clientes del Lento Club se encuentra Frank mirando hacia el escenario. Se forma, así, un triángulo imaginario de miradas que designa el conflicto entre los personajes:



00-59-33-03



00-59-50-03



00-59-53-18

Dorothy: *Mi recuerdo a través de los años yo aún puedo ver....*



01-00-19-18

Dorothy: *Terciopelo azul a través de mis lágrimas.*

La cantante lanza una mirada desafiante a Frank, el provocador de toda su tristeza.



01-00-21-03



01-00-25-18

Y esa mirada se replica en la cámara que recorre el cuerpo de Frank. El criminal acaricia con tristeza un trozo de terciopelo azul; es el pedazo de tela que le hace falta a la bata de Dorothy y que el psicópata utiliza como fetiche cuando no puede estar con la mujer.

La iluminación azul de las tomas dota de cierta melancolía al personaje.

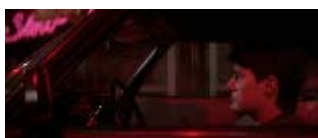


01-00-29-03

Bañando por la luz roja del Lento Club -por tanto, lleno de pasión o enfurecido- Jeffrey espera en su auto. De pronto, Frank sale con sus amigos del bar.



01-00-48-18



01-00-54-18



01-00-59-18

El joven decide seguirlos por las calles de Lumberton, como si fuera el detective en que anhela convertirse.



01-01-25-18



01-01-29-18

Y las imágenes viran del color rojo al oscuro del misterio. Un misterio que Jeffrey comienza a resolver, pues ha llegado hasta el edificio donde vive Frank, ubicado en una zona industrial.



01-02-02-03



01-02-22-18



01-02-23-18

Recordando la enseñanza de Sandy, el joven obtiene la dirección y el nombre completo de su oponente mirando en el buzón. Y al siguiente día regresar al lugar para vigilarlo. La tarea negada por el detective Williams es asumida ahora por el joven.



01-02-27-03



01-02-31-03



01-02-39-18

A través de una disidencia, la acción va a la preparatoria Central. Ahí, Mike, el novio de Sandy, descubre que la chica está saliendo con Jeffrey. Así, el conflicto derivado de este triángulo amoroso adquiere mayor fuerza en el relato.



01-02-46-03



01-02-54-03

Como Sandy da prioridad a la aventura que vive con Jeffrey, resulta evidente que se ha decantado por una posible relación con él. Algo se ha transformado en la chica que ha dejado atrás los atuendos rosas.

De hecho, en la siguiente escena, y después de que Jeffrey le cuente sus hallazgos (Frank es amigo del hombre de saco amarillo y está metido en el narcotráfico) ocurre el beso tan pospuesto por la pareja:



01-06-03-03

Un beso que tiene como telón de fondo la historia criminal.

El acto sexual perverso



01-06-43-18

Jeffrey sube nuevamente por las escaleras que conducen al apartamento de Dorothy. Debido a la función narrativa que han tenido dichas escaleras, es posible adelantar que el joven subirá su nivel de perversión.



01-07-10-03



01-07-20-03

Por un momento, el muro de la pared marca en la composición visual una separación entre los personajes, ya que hay algo de prohibido en esa relación.



01-07-28-18

Sin embargo, muy pronto la separación desaparece y el encuentro entre los personajes se vuelve más efusivo y pasional que el anterior, con intensos besos. Nuevamente, todo lo que Jeffrey no realiza con Sandy lo hace con Dorothy. Ahora se hace más evidente que el joven está enamorado de Sandy, pero con la cantante experimenta un intenso goce sexual.



01-07-44-03



01-07-45-18

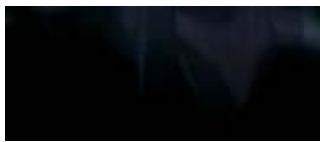


01-07-49-03

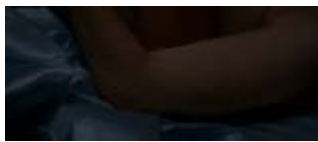
Dorothy: *Ven a mi dormitorio.*

La cámara panea siguiendo el trayecto de los personajes, pero cuando éstos salen de cuadro se queda estática por un momento en las cortinas rojas que son movidas por el viento. Se anuncia, de esta forma, el peligro del acto sexual que tendrá lugar. Y para recalcar ese peligro también contribuye el cambio de música en la banda sonora: pasamos de una versión alegre de *Blue Velvet* a una música sombría.

Y es que Jeffrey se encuentra en una posición peligrosa: está a punto de ocupar el lugar que pertenece al padre en el dormitorio de Dorothy. Por lo tanto, tendrá que encarar el acto sexual y satisfacer a la mujer mediante el camino señalado por Frank:



01-07-54-18



01-07-56-18



01-07-59-03

A través de un encadenado, las cortinas rojas se fusionan con las sábanas suaves y de un ligero color azul de la cama de Dorothy. Del rojo de la pasión y el peligro pasamos a un azul que produce cierta “frialdad” en la escena que contrasta con los besos apasionados e intensos de los personajes.

La cámara sigue la acción mediante un plano cerrado que focaliza toda la atención en los cuerpos de la pareja, sobre todo, en el rostro de la mujer, ubicado en la parte inferior derecha de la pantalla, una de las zonas de mayor tensión de la imagen:



01-08-01-03



01-08-33-18

Dorothy: *¿Qué quieres hacer?*

Jeffrey: *Estoy haciéndolo.*

Dorothy: *¿Eres un niño malo?*

Jeffrey: *¿Qué quieres decir?*

Dorothy: *¿Quieres hacer cosas malas? Cualquier cosa, lo que fuere.*

Jeffrey: *¿Qué quieres?*

Dorothy: *Quiero que me lastimes.*

Jeffrey: *¡No! No quiero lastimarte. Te dije que quiero ayudarte. Dorothy, sé parte de lo que está pasando. Frank tiene a tu esposo y a tu hijo, ¿verdad? Tienes que hacer algo. Ir a la policía.*

Los personajes intercambian miradas con la intensidad propia de los enamorados, sólo que en sus diálogos se manifiesta el sadismo de Dorothy y la preocupación de Jeffrey, quien momentáneamente queda fuera de cuadro:



01-08-41-03



01-08-43-03



01-08-45-03

Dorothy: *¡Nada de policía! ¡La policía no!*

Pues el joven representa el vínculo con la ley que la mujer quiere evitar para no poner en riesgo la vida de sus familiares. Además, Jeffrey se niega a caer en la perversión del sadismo que tanta satisfacción le produce a ella.



01-08-45-18



01-08-47-03



01-08-50-18

Dorothy: *¡Don, golpéame!*

Jeffrey: *¡No, no!*

La llama del deseo se apaga otra vez, dejando la pantalla en un negro intenso, tan negro como el reclamo que la mujer realiza al joven, después de confundirlo con su marido.

Y es que el joven ocupa en este momento el lugar del esposo, así que la mujer le exige que la satisfaga golpeándola. ¿Acaso Dorothy se siente culpable por el secuestro de Don y Donny y por eso encuentra alivio en el maltrato?



01-08-51-03



01-08-55-03

Dorothy: *¡Aléjate! ¡Aléjate de mi cama! ¡Aléjate!*

Y como Jeffrey se niega a entrara en el juego perverso, Dorothy lo quiere echar de su dormitorio, situación que provoca un forcejeo entre los personajes, hasta que finalmente el joven la golpea en un momento de falibilidad:



01-08-55-18



01-08-58-03



01-09-01-18

La cámara se centra en él con un plano medio; la decisión que ha tomado es una de las más importantes del relato: ha decidido seguir el camino de Frank.

Posteriormente, en un plano detalle, se muestra la boca roja, sensual y excitada de ella, cuyo cuerpo, literalmente, arde.



01-09-02-18

Una vez cumplida la exigencia sádica, el acto sexual se consuma. En la escena todo se encuentra distorsionado: la acción transcurre de forma lenta y en la banda sonora se escuchan ecos monstruosos. Son los gemidos de una sexualidad perversa.

Jeffrey, guiado por los actos siniestros de Frank, se ha entregado al goce del sadismo.



01-09-22-18



01-09-25-18

Dorothy: *Ahora tengo tu enfermedad en mí.*

La pantalla es saturada por un negro intenso, que se corresponde con el acto negro que acaba de tener lugar: el semen del joven se encuentra ahora en la cantante.

Y no es gratuito pensar en un posible embarazo de Dorothy, producto de ese acto perverso que acaba de tener lugar, ya que inmediatamente después de dicho acto en la banda sonora se escucha la música que ha sido asociada con el hijo de Dorothy.

Las cortinas rojas son agitadas nuevamente por el aire, el peligro sigue latente, y de hecho, se concretará en la siguiente escena:



01-10-50-03



01-10-53-03

Mientras los amantes se despiden, Frank llega al pasillo donde se encuentra el apartamento de Dorothy. Su presencia es acentuada por la línea diagonal de luz que apunta hacia él, generando intensidad en el plano.

Finalmente ocurrirá el encuentro entre el sujeto del relato y el antagonista:



01-10-54-03



01-10-59-18

Frank: *¡Hey!*

Dorothy: *Hola, bebé.*

Frank: *¿Quién es este jodido?*

La cámara adquiere una posición tercera para mostrar que Frank, mucho más pequeño de estatura que Jeffrey, no ha llegado solo: sus secuaces los acompañan.



01-11-11-18

Dorothy: *Un amigo. Es del barrio. Sólo hablábamos.*

Frank: *Oh. Eres del barrio.*

Jeffrey: *Sí.*

Frank: *Un vecino. Y, ¿cómo te llamas, vecino?*

Jeffrey: *Jeffrey.*

Dorothy: *Es buen muchacho, Frank.*

Frank: *¡Cierra a el culo!*

La posición de los personajes dibuja un triángulo que imprime dinamismo visual a la escena y que, al mismo tiempo, hace explícito el triángulo de deseo perverso que conforman.



01-11-34-03



01-11-52-18

Frank: *Oye, ¿quieres ir de paseo?*

Jeffrey: *No, gracias.*

Frank: *"No gracias. ¿Qué significa eso?"*

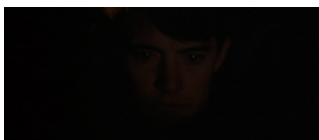
Jeffrey: *Que no quiero ir.*

Frank: *¿Ir a dónde?*

Jeffrey: *De paseo.*

Frank: *¡Un paseo! Diablos, qué buena idea. Muy bien, vayámonos.*

Si en escenas anteriores el psicópata se erigió como un Destinator, ahora llega para cumplir una nueva función de este actante: sancionar a Jeffrey.



01-12-50-18



01-12-52-18

En un viaje a toda velocidad a bordo del coche de Frank, Jeffrey -rebajado por los criminales a la categoría de cobarde- descubre que el psicópata tiene un radio de la policía, factor que será importante en el clímax de la historia.



01-18-09-03



01-18-10-18

Después, los criminales hacen un alto en la casa de Ben, un cómplice de Frank en la venta de drogas que, a su vez, se encuentra aliado con un hombre llamado Gordon.

Tras varias escenas y diálogos que rozan lo absurdo, la secuencia da un notable giro: el hogar de Ben es la casa donde se encuentra el pequeño Donny en cautiverio.



01-19-04-03



01-19-10-18

Y mientras que Ben interpreta otro doloroso tema musical para Frank, el espectador descubre que Donny, afectado por el secuestro, rechaza a su madre.

La siguiente parada del viaje se produce en un aserradero, cuando Frank, celoso de Jeffrey, detiene el vehículo:

La sanción del Destinador siniestro



01-22-07-03



01-22-21-03

Frank: *¡Maldita sea! ¡Desgraciado! ¿Qué miras?*

Jeffrey: *Nada.*

Frank: *¡No me mires, desgraciado! Yo disparo cuando veo lo blanco de los ojos.*

Lo que Frank no sabe es que Jeffrey lo ha visto, lo ha espiado mientras sometía a Dorothy en el apartamento.

El joven baja la vista, se escucha el ruido del popper.



01-22-27-03



01-22-33-03



01-22-40-18

Frank: *Tú eres como yo.*

Enloquecido por la droga, Frank se equipara con Jeffrey, algo que de cierta manera es verdadero, pues el joven ha seguido el camino del psicópata entrando en el placer del sexo sádico, con lo que el relato confirma un punto de encuentro entre agresor y sujeto, justo como lo propuso González Requena en su teoría que revisamos en el marco teórico.

¿Qué hace diferentes a estos dos personajes? Sin duda, que el personaje de Frank únicamente ha sido construido a través del Eje de la carencia: no hay y no hubo ley simbólica que lo sujete. Todo lo contrario, él mismo encarna lo siniestro, pues sus deseos incestuosos, que deberían haber quedado ocultos, reprimidos en el inconsciente, están en la superficie. Frank es pura energía pulsional: un psicópata.

El personaje de Jeffrey, en cambio, se debate entre un orden simbólico y lo siniestro. Y es, precisamente, ese apego a la ley, que todavía persiste en el joven, por el que decide defender a la mujer de los maltratos del criminal:



01-23-14-18



01-23-17-03



01-23-25-03

Jeffrey: *¡Déjala en paz!*

Frank: *¡Maldición! ¡El próximo! ¡Sal del auto, desgraciado!*

Finalmente, Jeffrey se arma de valor y golpea a Frank en la cara. Inicia entonces un primer enfrentamiento entre los actantes principales del relato:



01-23-31-03



01-23-37-03



01-23-43-03

Frank: *¡Sácalo del auto, Raymond!*

Dorothy: *¡Frank! ¡Frank, no lo hizo a propósito!*

Frank: *¡Cállate!*



01-23-51-03



01-24-00-18



01-24-08-18

Frank: *Bonito, bonito. Mono, mono.*

Dorothy: *¡Frank, déjalo en paz!*

Frank inhala su droga, se pinta los labios y comienza a besar a Jeffrey, como si se hubiese transfigurado nuevamente: la primera vez que lo hizo, en el departamento de Dorothy, se “transformó” en el bebé y en el padre de una familia representada. Ahora, late en su transformación una tendencia homosexual.

Los besos de Frank dejan a Jeffrey como un payaso pintarrajeado.



01-24-09-18

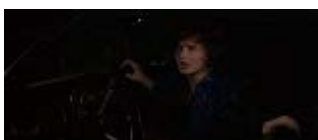
Frank: *Paul, El payaso de colores.*

Y, precisamente, Frank pide la canción de El payaso de colores, un tema que le resulta doloroso, ya que seguramente le recuerda a su infancia, cuando no podía dormir añorando a su madre.

Posteriormente, el psicópata golpea a Jeffrey ante los gritos desesperados de Dorothy. Es la reprimenda del Destinator siniestro:



01-26-26-03



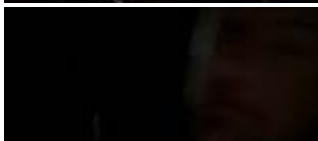
01-26-30-03



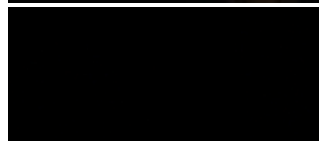
01-26-34-03



01-26-51-03



01-26-51-18



01-26-52-03

Frank da un golpe más que lleva la pantalla a negros.



01-26-52-18



01-26-54-18



01-26-56-03

De esa negrura emerge nuevamente la llama del deseo, que ahora se apaga por completo. El deseo en Jeffrey por Dorothy ha muerto con la sanción del Destinator.



01-27-04-18



01-27-15-03

Después de la golpiza que recibió, Jeffrey despierta en el aserradero. En la banda sonora se escucha el ruido que produce un aspersor de agua. Se trata de un sonido muy similar al que se escuchó antes del accidente del padre, cuya ausencia permitió la deconstrucción de los elementos simbólicos de la narración. Ahora, la narración dará un nuevo giro, pues la ley será restablecida.

2.6. El restablecimiento de la ley

El regreso a la policía



01-28-39-03



01-28-44-03

La aventura de Jeffrey lo ha rebasado. Para solucionar el problema en el que se metió, el chico pretende hablar con el detective Williams, el representante de la ley en Lumberton, así se lo comunica a Sandy. Debido a esto, el Eje de la ley tomará una fuerza inesperada en el relato.



01-29-42-18



01-29-49-18



01-29-53-18

El joven regresa a la comisaría. Lleva consigo las pruebas de lo que ha descubierto. Pero entonces, un nuevo obstáculo surge: el hombre amarillo -cómplice de Frank- es un policía. De manera que el límite entre los representantes de la ley y los criminales es difuso y eso es, también, una característica de los relatos postclásicos: la contaminación entre ambos polos opuestos.



01-30-40-03

El protagonista camina por la calle oscura rumbo al único lugar en donde quizá pueda encontrar ayuda: la casa del detective Williams, quien se erigirá como un sustituto del padre simbólico.



01-31-27-18



01-31-35-18



01-31-40-03

Jeffrey: *Esta es la primera. Es Frank Booth. Él es un individuo muy enfermo y peligroso. Su dirección está en la parte de atrás de la foto. Esta foto es de Frank y otro hombre cuando entraban al edificio de Frank.*

Ya en el estudio del policía, el joven muestra las fotografías de sus hallazgos.



01-31-53-18



01-31-55-18



01-31-59-18

El detective reacciona nerviosamente al reconocer a su compañero en la imagen con Frank. La fotografía es mostrada con un plano detalle que llena toda la pantalla, pues se trata de la revelación más importante, la que más afecta al policía que parece ser atravesado por las líneas horizontales de la persiana detrás de él. El universo de Williams se tambalea ante la posible corrupción de su compañero.



01-32-01-18



01-32-03-18



01-32-12-03

Jeffrey: *Y luego ese hombre salió y se encontró con un tercero, este hombre bien vestido. Aquí está la foto.*

En un plano contra plano, los personajes intercambian miradas desafiantes, hasta que el joven baja la vista y prosigue con su explicación.



01-32-13-18



01-32-14-18



01-32-18-18

Jeffrey: *Creo que una mujer llamada Dorothy Vallens está en líos con esta gente. Creo que Frank secuestró a su esposa y a su hijo. No tengo pruebas concretas de ello.*



01-32-31-03



01-32-33-03

Williams: *¿Sandy es parte de esto?*

Jeffrey: *No.*

Williams: *¿Quién más sabe que tienes estas fotos?*

Jeffrey: *Sólo usted y el laboratorio fotográfico.*

Williams: *¿Y, ya terminaste con este asunto?*

Jeffrey: *Sí, señor.*

Williams: *Por ahora, mejor que así sea. Y mejor que Sandy no esté involucrada en esto. Prepárate para venir para un interrogatorio completo al respecto.*

Jeffrey: *Sí, señor.*

A pesar de que Jeffrey violó la prohibición, el detective Williams se hará cargo del caso. Así, el restablecimiento de la ley parece concretarse con esta escena. Sin embargo, aún quedan conflictos por resolver:

La fiesta



01-34-08-18



01-34-12-18

El relato regresa a la casa de la familia Beaumont. Jeffrey ha tomado el lugar de su padre enfermo y riega el césped con unos lentes oscuros que cubren sus ojos lastimados. Parece que después de revelar su información al detective Williams, el joven ha comenzado a madurar.



01-35-21-18

Posteriormente, Jeffrey recoge a Sandy en su casa para asistir a una fiesta. Todo parece apacible e idílico, como lo era al principio de la narración.



01-35-24-03



01-35-28-03

Pero de forma sorpresiva, Gordon aparece en el hogar de los Williams, situación que altera visiblemente al protagonista:



01-35-30-03



01-35-31-03



01-35-36-18

Williams: *Tranquilo, Jeffrey. Compórtate. No lo arruines.*



01-35-46-18



01-35-57-03



01-36-01-18

Williams: *Hasta luego, Jeffrey. Que la pasen bien esta noche, ¿sí?*

Jeffrey: *Ok.*

Sandy: *¿Qué ocurre?*

Jeffrey: *Un consejito paterno.*

Williams: *Así es, Jeffrey.*

Jeffrey: *Vamos.*

Sandy: *Adiós, papá.*

Sandy: *Buenas noches, mamá.*

Señora Williams: *Adiós, que se diviertan.*

Gordon: *Buenas noches, Sandy.*

Finalmente, el detective Williams es colocado en el rol del padre simbólico del relato, en sustitución del padre enfermo de Jeffrey: él se hará cargo de los criminales.



01-36-08-03



01-36-10-03

La pareja sale de la casa ante la mirada intranquila de Gordon.



01-36-44-18



01-36-55-03



01-37-06-03

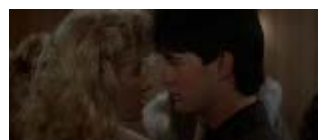
Y para celebrar su incipiente amor, los chicos van a una fiesta, en la que Sandy anuncia a sus amigas el inicio formal de su relación.



01-37-52-03



01-38-04-03



01-38-27-03

Sandy: *Te amo, Jeffrey.*

Jeffrey: *Yo también te amo.*

Aunque a Jeffrey le cuesta decirlo, también declara su amor. Después de la conversación del joven con el detective William, su relación con Sandy también se ha normalizado, pero recordémoslo: aún quedan conflictos por resolver.



01-39-27-18



01-39-41-03

Al salir de la fiesta, los chicos son perseguidos por las calles tranquilas de Lumberton:



01-40-05-03



01-40-06-03



01-40-09-03



01-40-16-18



01-40-17-18



01-40-19-18

Pues Mike, el ahora ex novio de Sandy, busca venganza. Así, el triángulo amoroso entre los jóvenes surge nuevamente y adquiere fuerza hacia el final del relato. La persecución termina justo frente a la casa de Jeffrey:



01-40-55-03



01-40-57-18



01-41-00-18-18

Amigo de Mike: *¡Dale Mike!*

Mike: *¡Sal del auto! ¡Vamos! ¡Sal de ahí! Me robaste la novia, bastardo. Ahora te daré tu merecido. Vamos. Enfrente mismo de tu estúpida casa. ¡Fuera de aquí!*

Sandy: *¡Mike, basta!*

Mike: *¡Cállate! Sólo cállate, ¿de acuerdo? Nadie te habla a ti. Vamos.*

La rivalidad por Sandy, como objeto de deseo, encuentra su punto climático.



01-41-13-18



01-41-15-03

Jeffrey: *Mike, mira, no quiero causar problemas.*

Mike: *¿Quién es esa? ¿Tu mamá?*

Jeffrey: *¡Dorothy!*

Pero entonces aparece Dorothy desnuda al fondo del encuadre. De esta forma, los conflictos amorosos del relato se juntan para preparar el acto climático y el desenlace de la narración.

Dorothy se desnuda



01-41-22-18



01-41-28-18



01-41-33-18

Completamente fuera de sí, Dorothy se arroja a los brazos de Jeffrey ante la mirada sorprendida de Sandy. La relación secreta entre los personajes está a punto de ser revelada.



01-41-49-03

Mike: *Oye, lo siento. Mira, lo siento mucho. No sabía, lo siento muchísimo.*

Jeffrey: *Está bien.*

Amigo de Mike: *Creí que ibas a matarlo.*

El conflicto entre Jeffrey y Mike, el más débil de todos, se resuelve. Pero aún quedan conflictos más complejos por cerrarse. La progresión dramática, a partir de este momento, irá siempre en aumento hasta llegar al clímax.



01-42-00-18

Jeffrey: *Debemos sacarla de aquí.*

Sandy: *Llémosla a mi casa. Mi padre puede conseguir una ambulancia.*

Jeffrey: *Pero su compañero no estará allí, ¿verdad?*

Sandy: *No, probablemente no. ¿Por qué?*

Jeffrey: *Por nada.*

Sandy: *Cuidado con Mike.*



01-42-14-03



01-42-15-18

Dorothy: *Ay, Dios. ¿Eres tú, Jeffrey?*

Jeffrey: *Sí, soy yo.*

Dorothy: *Ay, Jeffrey, Jeffrey.*

Sandy, capturada en un plano medio, comienza a sospechar que Jeffrey le ocultó algo.



01-42-55-18



01-43-14-03

Dorothy: *Mi amor secreto.*

Situación que confirma en su casa cuando Dorothy confiesa su amor por el chico.



01-43-39-03



01-43-54-18



01-43-55-18

Dorothy: *Ellos lo lastimaron en la cabeza.*

Jeffrey: *¿Quiénes, Dorothy?*

Dorothy: *Don. Ayúdalo. Ayúdalo. ¡Prométeme que lo ayudarás!*

Hacia el final de la narración, una nueva tarea se abre ante Jeffrey: ayudar a Don. Sólo cuando el joven cumpla con esta misión podrá continuar su romance con Sandy, la inocente chica del relato.

Tras una breve discusión, la joven perdona la aventura de su nueva pareja, después de todo, ella cree en el amor puro, simbolizado en los petirrojos.

El combate final



01-46-26-03 8



01-46-31-03



01-46-34-03

Jeffrey llega a la casa de Dorothy mientras que Sandy, desesperadamente, intenta localizar a su padre.



01-46-53-03

El protagonista sube nuevamente por las escaleras, pero esta vez no encontrará sexo. Lo acompaña una música que genera angustia en el espectador.



01-47-19-03



01-47-39-18

Cuando entra al departamento, queda impactado con lo que ve:



01-47-40-18



01-48-22-03

Gordon ha recibido un impacto de bala en la cabeza que lo mantiene en un estado inane frente al cadáver de un hombre:



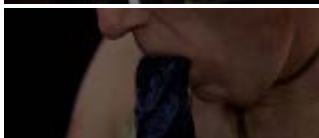
01-48-25-03



01-48-27-03



01-48-30-18



01-48-32-18



01-48-39-03

La narración, como ha sucedido en varias ocasiones, adquiere el punto de vista de Jeffrey con un acercamiento al hombre muerto, en cuya boca se encuentra el fetiche de Frank, lo que confirma que el psicópata fue quien lo mató.

Como al hombre le falta una oreja, se deduce que se trata de Don. El misterio, el conflicto, con el que inicio el relato se ha resuelto totalmente, y de qué manera: desatando pulsión escópica del espectador con la imagen de ese cadáver en el que se materializa la potencia maligna de Frank.



01-48-41-18



01-48-50-03

Radio de policía: *Atrás, y quédense abajo.*

La radio de Gordon suena y éste reacciona como un robot, dándole un golpe a la lámpara que tiene a un costado.



01-49-00-03



01-49-01-18



01-49-06-03

Williams: *Es Frank Booth, del departamento 26.*

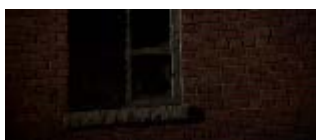
Policía: *Teniente, estamos en casa de Frank. La redada ha comenzado según lo programado.*

Williams: *Quédense en su lugar.*

El chico dirige su mirada a la radio, parece tentado a cogerla para informarle al detective Williams de la situación.



01-49-08-18



01-49-10-18



01-49-12-03



01-49-13-18



01-49-14-03



01-49-15-03

Williams: *El 25 está vacante, quizá podamos pasar por allí.*

En un montaje paralelo, se muestra la acción en la casa de Dorothy y en la casa de Frank, lugar desde el que se activa una ametralladora, cuyos disparos van dirigidos contra los policías. Comienza el intercambio de fuego entre agentes y criminales.



01-49-36-18



01-49-42-18



01-49-46-03

Jeffrey: *Dejaré que los descubran por su cuenta.*

Parece que Jeffrey ha entendido la lección y ya no se involucrará más en el caso.



01-50-22-08



01-50-27-23

Sin embargo, mientras baja por las escaleras, surge un nuevo obstáculo para el joven: en la calle se encuentra el hombre bien vestido y se dirige hacia el hogar de Dorothy.



01-50-43-23

Analizando la situación, el joven se percata de que ese hombre elegante no es otro más que Frank disfrazado. Desde el inicio del relato, el disfraz fue un elemento recurrente y ahora surge nuevamente en el clímax de la historia, siempre marcada por la mentira y la usurpación de personalidades.

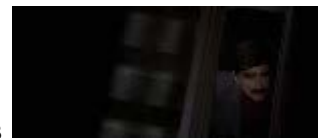


01-50-49-23

El chico tiene que escapar, pero la única forma de salir del edificio es por las escaleras, pues el elevador, como se mostró al inicio del filme, está descompuesto. Su complicada situación es remarcada por la línea vertical del barandal que apunta insistentemente hacia abajo.



01-51-12-23



01-51-15-08



01-51-22-23

El protagonista regresa al apartamento, Frank lo persigue.



01-51-33-23



01-51-39-08



01-51-54-23

Jeffrey: *Detective Williams. ¡Detective Williams!*

Williams: *El mismo ¿Eres tú, Jeffrey?*

Jeffrey: *Sí, soy yo. Escucha, me oculto en el apartamento de Dorothy Vallens. Frank viene para aquí disfrazado de hombre bien vestido. No tengo forma de... Y él tiene un radio.*



01-51-58-08

Sandy: *¡Jeffrey!*

Sandy corre desesperada hacia el apartamento de Dorothy, todos los personajes importantes coincidirán en ese espacio; el clímax se acerca.



01-52-02-23



01-52-13-23



01-52-14-23

Jeffrey: ¿Detective Williams? Me oculto en el dormitorio trasero, por favor, apresúrese.

Para engañar a su antagonista, el chico se oculta en un lugar distinto al que dijo: el armario.



01-52-17-08

Desde ese espacio, desde ese umbral, presencié la escena primaria perversa como un niño y ahora desde ese mismo sitio enfrentará el combate final con su adversario.



01-52-20-23



01-52-41-23



01-52-43-23

Frank: Hola, vecino. ¡Tienes mierda en el cerebro! ¡Olvidaste que tengo un radio policial! ¡Un hombre bien vestido sabe dónde se oculta tu trasero! Estúpido desgraciado. ¡Métete conmigo!

Frank se quita el disfraz. De nuevo, el relato recurre de forma reiterada al punto de vista subjetivo de Jeffrey. A partir de él, seguiremos mayoritariamente el clímax de la historia; estamos, por tanto, en la plaza del protagonista.



01-52-51-08



01-52-56-23



01-53-13-23

Frank: Aquí vengo. Listo o no.

Radio: Operación en progreso, autos 21 a 25

Frank: Estás jodido. ¡Puedo oír tu maldito radio, estúpido! Tienes como un segundo de vida, amiguito.

Con tranquilidad, el psicópata recupera su fetiche, es decir, retira el pedazo de terciopelo azul de la boca de Don y luego prepara su arma, como si la tela le proporcionara el valor suficiente para matar.



01-53-17-08

La cámara reitera constantemente la posición de Jeffrey. La anterior ocasión que estuvo ahí recibió una lección perversa de Frank. ¿Qué pasará ahora?



01-53-19-08



01-53-23-08



01-53-29-08

Frank: *Lamentarás todo esto. ¡Hola, bonita!*

Frank saca su mascarilla, se droga y apunta con su pistola, de la cual cuelga su fetiche. Así, el signo de la enfermedad del psicópata (el fetiche) y el de la violencia (la pistola) se fusionan.



01-53-31-23

Frank: *¡Bonita!*

Se escuchan varios disparos y los gritos desesperados de Frank.



01-53-37-23



01-53-40-08



01-53-42-23

Frank: *¿Desgraciado? ¿Dónde estás?*

Aprovechando la ausencia de Frank en el salón, Jeffrey sale del armario, coge la pistola de Gordon y se oculta nuevamente.



01-53-59-08



01-54-03-23



01-54-15-08

Ahora con la bata de terciopelo azul colgada de su brazo, Frank regresa al salón, dispara a la televisión, mata a Gordon y luego camina con parsimonia hacia el armario.



01-54-19-08

Donde Jeffrey lo espera.



01-54-21-08



01-54-24-23

Antes de enfrentarse a Jeffrey, el psicópata vuelve a inhalar de su mascarilla. En la imagen, la bata de terciopelo azul adquiere relevancia (está justo en el centro del plano) y con ella se convoca al sexo de Dorothy, elemento que desencadenó la violencia entre los sujetos de la narración.



01-54-27-23



01-54-31-23

Jeffrey apunta con el arma plateada que sobresale en la oscuridad del armario.



01-54-33-23



01-54-35-08



01-54-36-23

Mientras que Frank camina con los ojos cerrados y drogándose, gozando del placer que le produce la violencia.



01-54-38-23

Jeffrey está listo para disparar.



01-54-40-23



01-54-41-23



01-54-43-23

La cámara cierra el campo de visión con un *close up* del psicópata, quien polariza toda la atención del espectador.



01-54-44-08

Frank abre la puerta del armario, elemento que había representado la prohibición. Abierta la puerta, el joven puede descargar su pulsión:



01-54-44-23



01-54-45-08

Al percatarse que Jeffrey está armado, el rostro de Frank se descompone en un gesto de tristeza.



01-54-45-08

Jeffrey dispara.



01-54-46-08



01-54-45-23



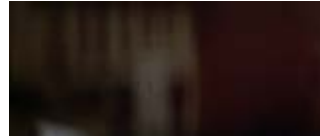
01-54-46-23



01-54-47-08



01-54-47-23



01-54-47-08

Y el balazo da en la frente de Frank. El psicópata cae muerto en una imagen impactante y también construida calculadamente para llevar la pulsión escópica del espectador hasta el paroxismo mediante el reiterado punto de vista subjetivo del protagonista de la narración.



01-54-48-08

El joven se queda pasmado entre la ropa de Dorothy. Ha salido victorioso del combate con el agresor, con la figura del mal. Pero no sólo eso, también ha participado de la pulsión de muerte: ha matado a alguien, pero su acto se encuentra enmarcado dentro de un orden social que tiene contemplado la violación del interdicto de no matar en ciertas circunstancias. Por tanto, "su crimen" se percibe como necesario y no malvado.



01-54-51-08



01-54-54-23



01-54-56-23

Sandy: *Jeffrey.*

Los Williams llegan al apartamento, pero todo ha terminado ya, aunque los hombres -todavía alerta- no bajan sus armas, como si tuvieran cuentas pendientes entre ellos. ¿Será que ambos personajes, en el fondo, desconfiaban mutuamente el uno del otro?



01-54-57-23



01-55-03-23



01-55-07-08

Williams: *Se acabó, Jeffrey.*



01-55-07-23



01-55-10-23



01-55-15-08

Como Williams baja su arma, Jeffrey también lo hace y luego dirige su vista hacia el cuerpo de Frank.



01-55-17-08

De cuya cabeza se desprenden los sesos.



01-55-20-11

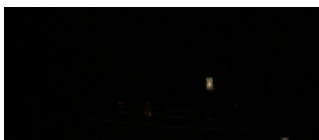


01-55-21-08

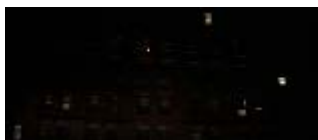


01-55-22-08

Y entonces una lámpara explota, provocando oscuridad en la imagen.



01-55-22-23



01-55-27-08



01-55-35-23

La cámara desciende por el edificio de Dorothy. Las ambulancias llegan al lugar.



01-55-49-23



01-55-53-23



01-55-56-08

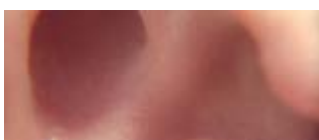


01-55-57-08

01-55-58-08

La pareja se besa mientras que una luz blanca los ilumina. La potencia de la luz se incrementa y satura la pantalla de un blanco intenso, el cual se contrapone a las disolvencias en negro que habían estado presentes a lo largo de todo el filme. Ya no hay oscuridad: Frank ha muerto y los chicos han resuelto el misterio que tanta fascinación les produjo.

El petirrojo que come gusanos



01-55-58-23



01-56-00-23



01-56-11-23



01-56-19-23



01-56-26-23



01-56-30-08

Y de esa luz somos llevados a una oreja, la de Jeffrey. Al principio del relato el mismo órgano humano abrió camino a lo siniestro, ahora, abre paso al amor, pues en la banda sonora se escucha el canto de un petirrojos que despierta al joven.



01-56-31-23

La cámara, desde el punto de vista de Jeffrey, se centra en el petirrojo parado en la rama del árbol. Las tomas de la naturaleza, que a lo largo de la narración habían sido mayoritariamente oscuras, ya no resultan tétricas.



01-56-34-23



01-56-36-23

*Sandy: Jeffrey, el almuerzo está listo.
Jeffrey: Está bien.*



01-56-50-23

Sandy entra en casa de los Beaumont, el chico la sigue.



01-56-55-23



01-56-57-08



01-57-02-08

*Jeffrey: ¿Cómo están?
Williams: Hola, Jeffrey.
Señor Beaumont: Hola, Jeff. Me siento mucho mejor, Jeff.
Jeffrey: Qué bueno, papá.*

El orden se ha restablecido en el relato: el señor Beaumont se encuentra mejor de salud y convive con el detective Williams.



01-57-07-23



01-57-08-23

Tía de Jeffrey: *Sandy, mira.*

El petirrojo se posa en la ventana de la cocina de la familia Beaumont; lleva algo en la boca.



01-57-11-08



01-57-12-23



01-57-14-08

Jeffrey: *Hora de almorzar.*

Mamá: *Muy bien, Jeffrey.*

Señora Williams: *Suena bien.*

Las consuegras también conviven. Todo parece perfecto, idílico, como lo fue durante el inicio del filme. Sin embargo, el relato aún ofrecerá una última reflexión sobre la temática del amor:



01-57-18-23



01-57-21-08



01-57-23-08

Sandy: *Ven aquí, mira esto.*

Tía: *¡Mira!*

Las mujeres le enseñan a Jeffrey el petirrojo en la ventana, el símbolo del amor para Sandy.



01-57-24-08

Jeffrey: *Sí, lo vi afuera.*

El petirrojo lleva en el pico a uno de los insectos que se mostraron al inicio del filme debajo del césped y después del accidente del señor Beaumont. De esta forma, la toma del pájaro rompe con ese cuadro prácticamente idílico, pues lo siniestro vuelve a ser convocado.



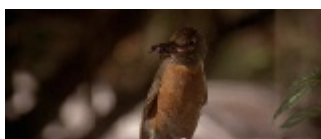
01-57-27-08

Jeffrey: *Quizá llegaron los petirrojos.*

Tía: *No sé cómo pueden hacerlo. Jamás podría comerme un insecto.*

Sandy: *Es un mundo raro. ¿Verdad?*

No hay, pues, un amor resplandeciente como con el que sueña Sandy.



01-57-48-08



01-57-51-23

El amor, en el universo de *Blue Velvet*, se alimenta de lo siniestro. Están representados en el mismo espacio el instinto de muerte y el instinto erótico; la belleza y lo tétrico. Así fue durante todo el filme.



01-57-52-23



01-57-57-08



01-58-04-23

Por eso, los tulipanes amarillos, que significan locura y peligro, vuelven a aparecer junto a los bomberos y las rosas rojas, signos de la pasión y el amor, respectivamente

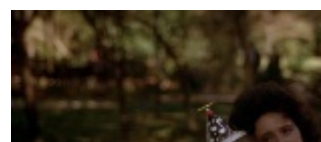
Resuelto el caso criminal, ya no es necesario designar la ausencia de un infante como se hizo al principio, pues el niño regresó junto a su madre:



01-58-08-08



01-58-31-23



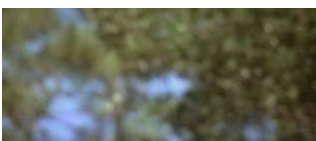
01-58-48-23

En el parque, el pequeño Donny juega con su madre. La pesadilla ha terminado con un saldo negativo para esta familia, pues el padre, Don, ha muerto.

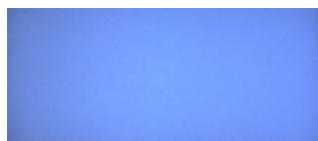
De ahí la mirada triste de Dorothy, acentuada por la banda sonora en la que se dice: *“Yo aún puedo ver terciopelo azul a través de mis lágrimas”*. Es decir, lo que vivió la mujer se convirtió en un trauma, en una profunda herida.



01-58-53-23



01-58-57-23



01-59-01-08

La cámara sube por las ramas de los árboles hasta llegar a un cielo resplandeciente que se fusiona con la bata de terciopelo azul.



01-59-06-23



01-59-10-23

En la bata de terciopelo azul no aparece la palabra “Fin”, pues lo que vivieron los personajes permanecerá como una cicatriz. Nada ha terminado: lo siniestro, el mal, siempre estará presente, aunque el mundo parezca ahora idílico.

3.1. Emergencia de lo siniestro

Hartazgo del crimen



00-00-16-00

En la banda sonora se escucha el bullicio de una ciudad: sirenas de patrullas, murmullos de personas y el tráfico de coches son datos que convocan, de inmediato, al caos. El relato va a comenzar.



00-00-19-00



00-00-29-15



00-00-33-00

De la oscuridad emerge la figura del detective LT. William Somerset. Con unos pocos detalles del escenario queda esbozado el carácter metódico y solitario del policía: desayuna, y muy probablemente también, juega al ajedrez en soledad, así lo demuestra la partida del juego sobre la mesa.



00-00-40-00



00-00-42-15

El detective se prepara para un día más de trabajo. Anuda su corbata frente al espejo y luego coge uno a uno sus objetos personales: la placa de policía, una navaja, un bolígrafo y un estuche. Estos elementos se encuentran acomodados perfectamente sobre una mesa. Además de metódico y solitario, Somerset es un hombre ordenado.

Todos estos datos serán relevantes en el desarrollo de la historia que empieza a narrarse desde el punto de vista de Somerset.

El policía apaga la luz de su habitación y entonces los ruidos caóticos de la ciudad desaparecen de la banda sonora y en su lugar se escuchan las palabras de un policía que remiten a otro caos: el provocado por el crimen.



00-01-00-00



00-01-04-00

Policía 1: Los vecinos oyeron gritos durante dos horas, nada nuevo. Luego oyeron los dos tiros.

La cámara recorre el cuerpo de un hombre asesinado desde una toma subjetiva de Somerset. No hay mediación tercera entre ese cadáver y el espectador, quien en los albores del relato es confrontado con la muerte violenta, con un cuerpo en proceso de descomposición, corrupto y, por tanto, siniestro¹⁰⁷. Comienza, de esta forma, el espectáculo del horror característico del cine postclásico.



Policía: *Un crimen pasional.*

Somerset: *Sí, mira toda la pasión en ese muro.*

Policía: *Es un caso cerrado; sólo papeleo.*

En la escena del crimen, Somerset no encuentra signos que evoquen a la pasión -amorosa, como la entiende su compañero- por el contrario, sólo ve el horror de la muerte y del crimen, ambos elementos representados por una mancha de sangre bermeja al fondo de la imagen, hasta ahí llega la mirada del espectador impulsada por las líneas de la composición visual.



Somerset: *¿El niño lo vio?*

Policía 1: *¿Qué?*

Somerset: *El niño.*

Policía 1: *¿Qué pregunta es esa? ¿Sabes? Nos dará gusto deshacernos de ti, Somerset. Siempre con tus preguntas. "¿El niño lo vio?" ¿A quién le importa? La esposa mató al tipo. Lo demás no nos incumbe.*

Dos tipos de policías se contraponen: Somerset, un profesional interesado en abrir y agotar líneas de investigación, y su compañero, un detective renuente al trabajo. Destaca que, por sus gestos, Somerset se nota cansado de su trabajo, de tener que lidiar con colegas como el que ahora tiene. El policía está en una encrucijada, pues en los planos que se le dedican hay una reja de fondo cuyas líneas que se cortan parecen evocar esta situación.

Distanciamiento entre Sujeto y Destinador



Mills: *¿Detective Somerset?*

¹⁰⁷ Una de las constantes de los textos de la modernidad es el enfrentamiento del espectador con el espectáculo del horror producido por los cadáveres.

De pronto, un tercer policía aparece en la escena del crimen. Se trata de alguien cuyas características físicas y de edad -joven y rubio- contrastan con las de Somerset.



00-01-54-00

Mills: *Soy el detective Mills.*

Y es también en los albores de la historia cuando el Sujeto de la narración, Mills, comparece ante quien se erigirá como uno de sus Destinadores: Somerset. Como dicha comparecencia sucede en un escenario marcado por el crimen -siempre con la mancha de sangre al fondo- desde el arranque mismo del relato se establecen sus dos ejes vectores: la ley, representada por los detectives, y el caos convocado por el mal.



00-01-58-00



00-01-59-15



00-02-01-00

Mills: *Llegué hace 20 minutos y me mandaron aquí.*

Mills recibió un llamado¹⁰⁸, es el nuevo elemento de la policía de esa ciudad donde reina el caos y la muerte.



00-02-02-00



00-02-06-00

Somerset: *Escucha... Mills, vamos a un bar a platicar y...*

Mills: *Me gustaría más ir a la jefatura. No hay tiempo para aclimatarse.*

Como nuevo elemento, Mills luce ansioso por hacer su trabajo y lleno de energía. Una energía que Somerset busca encauzar a través de la palabra.



00-02-08-00



00-02-29-15

Somerset: *Cuando hablamos por teléfono quise preguntarte algo.*

Mills: *Sí.*

Somerset: *¿Por qué aquí? Fue la primera pregunta que se me ocurrió.*

Mills: *No entiendo.*

Somerset: *Se esforzó para ser transferido. Fue la primera pregunta que se me ocurrió.*

Mills: *Tal vez por la misma razón que usted antes de renunciar.*

¹⁰⁸Unas de las funciones aisladas por Propp en: Propp, V.: *Morfología del cuento*, op., cit.

De manera que al inicio del relato hay un alejamiento propiciado por una carencia¹⁰⁹: Mills dejó la ciudad en la que vivía y se trasladó a otro sitio en busca de desarrollo y crecimiento como detective. Está ahí, en esa ciudad lluviosa, violenta y sin nombre para ocupar el lugar de Somerset, quien ha renunciado a su trabajo. Probablemente de esta situación se desprenda el visible hartazgo del veterano detective.



00-02-34-00



00-02-47-15



00-02-58-00

Somerset: *¡Acaba de conocerme!*

Mills: *Quizá no entendí la pregunta.*

Somerset: *Es muy simple. Usted luchó para ser reasignado aquí. Nunca había visto algo así.*

Mills: *Pensé que podría ser útil. Me gustaría mucho si no empezáramos fastidiándonos... Usted manda, teniente.*

Somerset: *Sí. Quiero que observe y escuche, ¿de acuerdo?*

Antes de ocupar el lugar de Somerset, Mills debe cumplir con una primera tarea: observar y escuchar, es decir, aprender del veterano detective para poder resolver los crímenes de una ciudad cuyos peligros comienzan a convertirse en un factor importante de la narración.

La tarea lleva, al mismo tiempo, implícita una prohibición que visiblemente molesta a un Mills altanero: no actuar. La tarea, por lo tanto, sólo está constituida desde el plano represivo, algo similar a lo que ocurrió en *Blue Velvet*. Esta situación genera un conflicto entre los detectives, enfatizado por la insistente presencia de las líneas verticales de las rejas a lo largo de toda la escena.



00-03-10-15



00-03-22-15

Mills: *No fui un simple guardia; llevo 5 años en Homicidios.*

Somerset: *Aquí no.*

Mills: *Entiendo eso.*

Somerset: *Pues en los próximos 7 días me hará el favor de recordarlo.*

Los detectives estarán juntos durante siete días, tiempo de suspense en el que Somerset instruirá a Mills. Durante este periodo, el joven debe demostrar que es un detective competente, con las habilidades necesarias para sustituir al que será su mentor.

Y ya que ha sido mencionado el número siete, resulta imposible dejar de señalar su presencia abrumadora: todos los portales por los que pasan los detectives tienen en su nomenclatura un número siete, como siete son los pecados capitales. Y, además, siete días será el periodo temporal que abarque relato.

¹⁰⁹ El alejamiento es una de las funciones aisladas por Propp en: Propp, V.: *Morfología del cuento*, op., cit.

Las pesadillas del Destinator



00-03-24-00



00-03-32-00

El escenario cambia rápidamente, ahora estamos en el apartamento de Somerset. El detective cierra su libro, se quita las gafas y se prepara para dormir. Sin embargo, no puede conciliar el sueño, algo le molesta: el bullicio de la ciudad, literalmente, se le ha metido en la cabeza.



00-03-36-15



00-03-45-15



00-03-56-00



00-04-10-09

Somerset activa un aparato para neutralizar el bullicio. Sólo así puede dormir, escuchando el constante tic tac y no el caos de la ciudad.

El detective duerme. El sonido ha conseguido calmarle, pero sus sueños están llenos de pesadillas, representadas con un intenso trueno que se escucha en la banda sonora. La pantalla regresa a negros.

A diferencia de *Blue Velvet*, *Se7en* inicia con elementos de un relato simbólico, pues se articula a través de las estructuras de la Carencia y Donación. En la primera de ellas, Mills comparece como el Sujeto y su objeto de deseo es el desarrollo profesional como detective. Mientras que en la segunda, Somerset comparece como el Destinator de Mills, cuya tarea es aprender del veterano y cansado detective para conseguir madurar y ocupar su lugar.

No obstante, la fundación simbólica comienza a percibirse débil por la renuncia y hartazgo de Somerset hacia su trabajo. Además, el relato dará un notable giro en sus estructuras narrativas, los créditos mismos de la película indican que lo siniestro se instalará por completo en la narración:

Lo siniestros créditos de inicio



00-04-11-24

Ya iniciado el relato, los créditos abren con un cuaderno cuyas hojas son movidas por alguien que el director evita capturar con la cámara.

Todos los elementos visuales que a continuación se presentan tendrán importancia y continuidad en la narración:



La pantalla regresa a negros y los nombres de las personas que participaron en la elaboración del filme comienzan a brotar con una tipografía vacilante.

El nombre del cineasta, David Fincher, aparece sobre las fotografías de unas manos con dedos torcidos y deformes. De esta forma, el espacio de la enunciación apela a la deformidad.

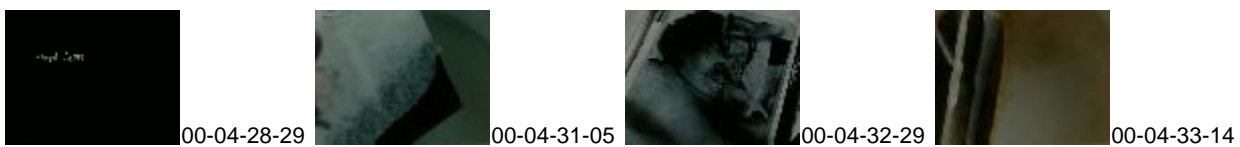


Posteriormente se muestran aparatos que sirven para torturar.

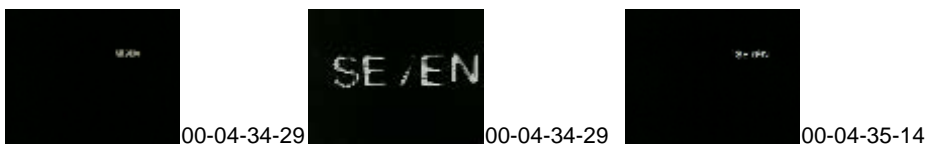


Los nombres de los actores protagónicos del filme continúan apareciendo cuando un hombre se quita las yemas de los dedos con navajas de afeitar. Esa persona no quiere que se le identifique.

La música de la banda sonora se vuelve cada vez más estridente.



Los nombres de los creadores del filme se alternan en el montaje con fotografías que invitan al éxtasis del horror; son huellas fotográficas tétricas, de personas muertas y torturadas. Así, el espacio donde comparecen los creadores del filme es también el espacio de lo siniestro.



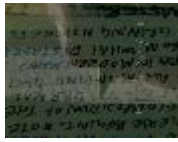
El título de la película, *Se7en*, aparece sobre un fondo negro y en diferentes tipografías, todas ellas vacilantes e intermitentes.



00-04-38-09



00-04-46-09

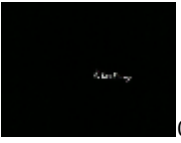


00-04-47-09

Ahora se muestran cuadernos archivados. Alguien escribe compulsivamente y con una letra apretada, sin espacio.



00-04-48-29



00-04-49-14



00-04-50-14



00-04-50-29

Todo tiende al caos, a formas indescriptibles. Luego se muestran fotografías y escritos que fungen como medio para registrar la actividad criminal de alguien.

En las imágenes también destacan libros sobre embarazo y transexualidad.



00-04-52-24



00-04-54-17



00-04-55-17



00-04-56-17

Los créditos son parpadeantes, vacilantes y con ello se genera un ambiente de inestabilidad.



00-05-01-02



00-05-01-20



00-05-02-05



00-05-03-05

Se muestran gotas de sangre que caen sobre los manuscritos y recortes de periódicos con noticias sobre crímenes.

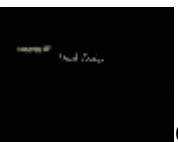
En suma, imágenes siniestras y caóticas que terminarán con la presencia de la palabra Dios, seguida de cuadernos archivados y la firma autoral de David Fincher sobre un fondo negro:



00-06-12-07



00-06-13-07



00-06-14-22



00-06-15-12.

3.2 Inician los crímenes

Lunes, el despertar de Mills



00-06-17-25

Con un rótulo en la pantalla se ubica al espectador en el tiempo: es lunes. Inicia la semana que Somerset y Mills compartirán como compañeros de trabajo en esa ciudad grisácea de edificios imponentes.



00-06-22-10



00-06-38-25

El relato cambia de punto de vista, ahora la historia se narra desde la perspectiva de Mills y, como se hiciera con Somerset, la narración se detiene en detallar la forma en que el joven detective se prepara para ir al trabajo. Estas secuencias no son gratuitas, pues a través de ellas el espectador tiene la posibilidad de comparar las opuestas personalidades de los personajes. La primera y gran diferencia entre los detectives es que Mills no despierta solo: está casado con Tracy y esta situación será importante en el desarrollo de la trama.



00-06-40-25



00-06-47-10

Con la camisa puesta, Mills elige la corbata que usará frente al espejo. A diferencia de Somerset, el joven detective ya tiene los nudos hechos, lo que podría significar que Mills no sabe anudarse la corbata, que alguien le hizo esos nudos.

Si consideramos a la corbata como un símbolo de lo masculino¹¹⁰, es posible decir que Mills está en proceso de maduración, mientras que Somerset es ya un hombre experimentado.



00-06-49-25



00-06-52-10



00-06-58-12

Mills se peina rápidamente, bebe algo y luego se dirige hacia la ventana donde contempla su nueva ciudad. El inicio de su día, en comparación con el de Somerset, es desordenado, como desordena está su habitación.



00-07-00-27

¹¹⁰ Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños* 1 (1900), Alianza Editorial, Madrid, 2004. Pág. 60.

Mills: *¿Hola? Sí... está bien.*

El teléfono suena, el detective recibe un segundo llamado a la aventura. Debe acudir a un sitio para investigar un crimen.



00-07-07-12



00-07-27-27



00-07-31-12

Tracy: *Nos mudamos aquí para huir de las llamadas a deshoras.*

Mills: *Serpico tiene que irse.*

Tracy: *Entonces quizá quieras quitarte esta legañita en este ojo, Serpico.*

La pareja se despide con un beso tierno. Es notable el contraste que existe entre las vidas privadas de los dos detectives y sus respectivas personalidades.

La gula



00-07-32-27



00-07-38-02

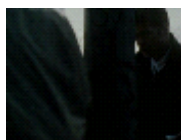


00-07-41-02

Mills espera a Somerset bajo la lluvia con dos vasos de café. Parece que el joven detective tiene la intención de suavizar la relación laboral con su jefe.



00-07-44-17



00-07-47-02



00-07-48-02

Mills: *¿Café? ¿No?*

Pero Somerset rechaza la bebida, acentuando de esta manera el claro distanciamiento que hay entre los detectives. O por lo menos queda claro que Somerset no busca un contacto con Mills más allá de lo estrictamente laboral, y por ello, en lugar de aceptar el café, le entrega una lámpara para que pueda realizar su trabajo.

Los policías se encuentran en un barrio de aspecto humilde.



00-07-49-17



00-08-05-17

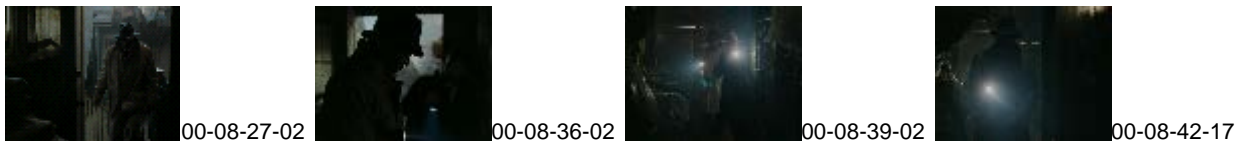


00-08-22-02



00-08-24-17

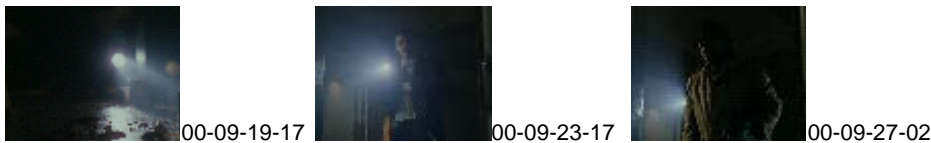
Posteriormente, Mills discute con un policía por el estado de un cadáver, y esa situación desencadena la molestia de Somerset:



Somerset: *Me pregunto, ¿qué objeto tenía la conversación que iba a iniciar?*
 Mills: *No sé. ¿Cuántos "cadáveres" han encontrado que aún vivan?*
 Somerset: *Olvidelo.*

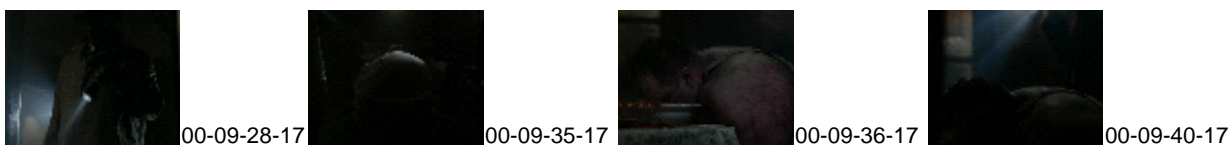


El tono cromático de la escena ha cambiado de forma considerable: los detectives, en claro conflicto, entran en una oscura casa (hay lámparas que no sirven) donde les espera un nuevo contacto con la muerte: están ahí para investigar el deceso de un hombre, esa es la primera tarea que se abre ante ellos.



Mills: *Que llamen a Guinness, esto es un récord.*

En el lugar hay cucarachas corriendo por el piso, situación que genera una atmósfera desagradable y prácticamente sólo perceptible gracias a las lámparas de los detectives, cuyos haces de luz atraviesan la pantalla, conduciendo la mirada del espectador hacia los aspectos repulsivos del escenario y focalizando la atención en los detalles importantes del guion:



Dicha atmósfera se vuelve aún más desagradable por la presencia del cadáver de un hombre obeso que se encuentra reclinado sobre la mesa. La cámara se acerca al cuerpo iluminado por los haces de luz; su cara está metida en un plato de espaguetis.

Se trata de una imagen que produce náusea, esa sensación de la que habla Bataille en su libro *El erotismo* y que surge cuando el hombre se enfrenta a la violencia de lo real, la cual se manifiesta en esta historia a través ese cadáver que contamina todo el ambiente.



Mills: *A una revista de decoración.*

Somerset, más experimentado que el parlanchín Mills, se centra exclusivamente en inspeccionar el lugar. Encuentra latas de comida almacenadas a las que se les dedica un plano detalle.



00-09-56-02



00-10-11-02

Mills: *¿Quién dice que lo asesinaron?*

Somerset: *Nadie.*

Mills: *Su corazón debe ser del tamaño de un jamón enlatado. Si esto no es un infarto...pues no lo sé.*

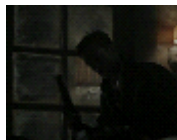
Al igual que el policía del inicio, Mills no se muestra muy dispuesto a investigar; se anticipa por ello un conflicto con su jefe.



00-10-13-17



00-10-25-02



00-10-26-02

El veterano detective observa la escena con detenimiento y se percató de que hay algo en las piernas del cadáver.



00-10-28-17



00-10-32-02

Mills: *Caray.*

El hombre está amarrado de los pies y de las manos.

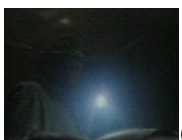


00-10-35-02



00-10-42-02

Mills: *¿Qué tal?*



00-10-43-02



00-10-49-02



00-10-50-17



00-10-52-17

Mills: *Una vez tuvimos un caso de un muerto en el piso, con un cuchillo en la espalda.*

La cámara no escatima en mostrar lo asqueroso de la escena del crimen y captura en su recorrido comida con cucarachas y en proceso de descomposición, como en proceso de descomposición está el cuerpo que yace en esa atmósfera oscura.



00-10-56-17



00-11-03-02



00-11-07-02



00-11-12-17

Mills: *Debía ser asesinato, ¿no?.. Diablos. Había una gran póliza de seguros de por medio. El tipo tomó el cuchillo y se lo clavó entre los omóplatos. Debíó fallar, porque había muchas puñaladas.*

Somerset se concentra en examinar el cuerpo, mientras que Mills narra su experiencia, violando de esta forma la tarea de escuchar y aprender del veterano detective. Todo indica que Mills está ansioso por reconocimiento, ese es su objeto de deseo.



00-11-13-02



00-11-15-02

Somerset: *¿Podría callarse, por favor?*

Pero a Somerset, quien encuentra marcas en la nuca del cadáver, no le importa la experiencia de su compañero, a él le interesa el caso que ahora investiga y de ahí nace un nuevo conflicto entre los detectives.



00-11-26-17



00-11-37-02

Debajo de la mesa hay una cubeta llena de vómito que le produce asco a Mills y que abre una línea de investigación: todo apunta a que el hombre obeso era obligado a comer.



00-11-53-02

Un doctor llega a la escena del crimen e intenta encender el foco que está justo arriba del cadáver, pero no funciona. En la casa hay varias lámparas encendidas, sin embargo, su tenue luz no es suficiente para que los detectives realicen su trabajo de forma óptima. Es como si alguien hubiera quitado algunos focos o descompuesto lámparas, dejando únicamente la luz necesaria para conducir a los detectives hacia el cadáver.



00-11-56-02



00-11-59-17



00-12-00-17

Mills: *¿Cree que fue veneno?*

Doctor: *Genial. Gran atmósfera.*

Mills: *¿Fue veneno, Somerset?*



00-12-06-02



00-12-07-02

Doctor: *Tienen al forense esperando afuera, niñas. Quizá no quepamos.*

Mills: *Lo que falta es luz. ¿Cómo está?*



00-12-10-17



00-12-14-02

Doctor: *Hola.*

Somerset: *Detective, ayude a los oficiales con los interrogatorios.*

Mills: *¿Qué?*

Somerset: *Y envíe al forense al salir.*

Somerset intenta reprimir a Mills por violar la tarea que le había impuesto: escuchar y ver.



00-12-25-02



00-12-26-02

Mills, visiblemente molesto, desafía a Somerset alumbrándole la cara, pero el veterano detective se impone, seguramente, con un gesto aún más desafiante de su rostro.

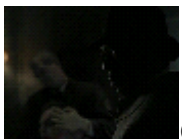


00-12-35-02



00-12-36-02

El doctor levanta la cara del cadáver. Se trata de una nueva imagen siniestra que el director no escatima en mostrar, de hecho, a pesar de la oscuridad del lugar, el rostro se encuentra bien iluminado.



00-12-38-17

Doctor: *Está muerto.*

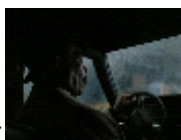
Somerset: *Gracias, doctor.*

El rostro ensombrecido de Somerset en primer término cierra la secuencia. Se enfatiza así en el malestar que embarga al detective.

Mills busca reconocimiento



00-12-45-17



00-12-50-02

Mills: *¿Vio mis expedientes? ¿Lo que he hecho?*

Somerset: *No.*

Mills: *Fui policía de ronda; hice eso mucho tiempo.*

Somerset: *¿Y..?*

Mills: *Mi placa dice "detective", igual que la suya.*

Somerset: *Mire, tomé una decisión. Tuve que considerar la integridad de la escena. No podía detenerme a pensar en el tiempo que usted tenía.*

Mills: *Oiga... Lo único que pido es que no me joda.*

De camino a la jefatura de policía, el conflicto entre los detectives se agudiza: la cuestión es que Mills desea que Somerset lo reconozca como un detective capaz, con las habilidades suficientes para estar al mismo nivel que él, pero Somerset no está dispuesto a hacerlo, al menos, no por el momento. Mills debe, primero, cumplir con un entrenamiento para después conseguir lo que anhela: reconocimiento.

Por otro lado, ante los detectives se abre una primera tarea: resolver el crimen del hombre obeso y con esto la narración, todavía en su fase de planteamiento, comienza a detonar el suspense: ¿serán capaces de resolver el asesinato?

La autopsia muestra las huellas del horror de lo real



00-13-27-00



00-13-28-00

Forense: *Lleva muerto mucho tiempo.*

Ocurre una elipsis. Ahora, el cuerpo enorme de la persona obesa llena toda la pantalla. En el pecho del cadáver se distinguen claramente las suturas de la autopsia. Se trata de un cuerpo que fue cortado con un bisturí para después ser analizado. No hay, pues, ni habrá espacio en el relato para ningún tipo de ritual simbólico, ya sea el del entierro o el funeral. En su lugar se instala el discurso de la ciencia forense que ayudará a los detectives a entender las causas de la muerte de esa persona anónima, sin nombre, desde una perspectiva racional, jamás dentro de un orden simbólico. Es una situación similar al caso de la oreja en *Blue Velvet*.



00-13-30-00



00-13-32-00



00-13-34-00

Forense: *Y no fue por envenenamiento.*

Mills: *Caray.*

Y por cierto que la planificación de la escena muestra a ese cuerpo desde diferentes puntos de vista, desencadenando la pulsión escópica del espectador. Esta es, como ya se ha dicho, una característica de la planificación del cine postclásico.



00-13-35-00



00-13-37-00



00-13-41-05



00-13-4

Mills: *¿Cómo puede alguien descuidarse así?*

Forense: *Necesité 4 ayudantes para subirlo a la mesa.*

Mills: *¿Cómo salía por su puerta?*

Somerset: *Obviamente, nunca salía.*



00-13-48-05



00-13-49-20

Forense: *¿Ven qué grande es su estómago?*

Decíamos que el relato había desencadenado la pulsión escópica del espectador, ahora la lleva hasta el paroxismo con el plano detalle del estómago de ese cadáver. Nada queda a la imaginación del público. El estómago del hombre obeso, que debería permanecer oculto, sale a la superficie.



00-13-50-20



00-14-02-20



00-14-04-20

Forense: *Lo raro es que se estira. Vean el tamaño del orificio cardíaco, donde la comida...*

Mills: *Lo veo, pero no entiendo nada.*

Forense: *Muy bien. Tiene líneas de distensión en el duodeno y la parte interna se desgarró.*

La duda surge ante el lenguaje técnico de la ciencia. No hay forma de entender lo que sucedió con ese hombre porque falta una palabra que ordene el caos provocado por la muerte. Y esa palabra proviene de Somerset, un hombre capaz de traducir el lenguaje de la ciencia a un lenguaje común para todos:



00-14-06-05



00-14-09-20



00-14-20-05

Somerset: *¿Comió hasta reventar?*

Forense: *En realidad, no; no completamente. Tenía una hemorragia interna y un hematoma en el recto y los músculos abdominales...*

Mills: *Entonces, ¿sí murió por comer?*



00-14-22-05



00-14-23-05



00-14-31-20

Forense: *Sí y no.*

Somerset: *¿Y estos moretones de acá?*

Forense: *Todavía no sé de qué son.*

Somerset: *¿De un arma contra su cabeza?*

Forense: *Con suficiente fuerza, claro.*



00-14-35-20



00-14-39-05



00-14-45-05

Mills: *Claro. Las marcas del frente están alineadas con el cañón. Damas y caballeros, tenemos un homicidio.*

De esta forma, se abre una línea de investigación para los detectives: el asesino obligó al hombre obeso a comer, prácticamente, hasta reventar. La potencia del mal empieza a formar parte fundamental del relato.

Prohibición/Donación



00-14-46-05

Somerset: *El asesino le puso una cubeta abajo y no dejó de servirle. Se tomó su tiempo.*

La acción se traslada al edificio de la jefatura de policía.



00-14-51-05



00-14-54-05



00-14-57-20



00-15-03-05

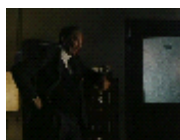
Somerset: *Según el forense, quizá más de 12 horas. La garganta estaba hinchada por el esfuerzo y en determinado momento se desmayó. Entonces, el asesino lo pateó y lo reventó.*

Mills: *Un maldito sádico.*

Mills da las claves del perfil psicológico del asesino: un hombre sádico. Recordemos que, como lo señalara George Bataille¹¹¹, el malvado goza, disfruta con la aniquilación y destrucción del otro.



00-15-05-05



00-15-09-20

Somerset: *Para matar a alguien, le disparas. No pasas tiempo haciendo esto. A menos que signifique algo.*

Capitán de policía: *¡Por favor!*

Somerset llega más lejos y propone que detrás del asesinato del hombre obeso hay un significado, pero el capitán, con cierta parsimonia acorde con el efecto que producen en la imagen las líneas horizontales de la persiana que tiene detrás, se niega a aceptar la teoría del detective, cuyos planos se vuelven cada vez más cerrados -a diferencia de las tomas de los otros dos personajes- pues se busca que el espectador valide sus hipótesis sobre el crimen:

¹¹¹Bataille, G.: *La literatura y el mal*, op., cit.



00-15-14-05



00-15-20-05



00-15-31-20

Capitán de policía: *Alguien tenía problemas con el gordo y decidió torturarlo. Es así de fácil.*

Somerset: *Encontramos dos notas de supermercado. El asesino se detuvo para ir a comprar otra vez.*

Capitán de policía: *¿Y qué?*

Mills: *Es su caso. Yo estuve todo el día en la lluvia.*



00-15-32-05

Somerset: *Esto es el principio.*

Como uno de los Destinadores del relato, Somerset marca el camino que seguirá la narración: habrá más crímenes.



00-15-34-05



00-15-36-05



00-15-41-05

Capitán de policía: *Tenemos un muerto, no tres.*

Somerset: *No hay motivo.*

Capitán: *No pongas tu cerebrote a trabajar en esto, ¿está bien?*

El motivo es el tema central de la discusión, sin él, el asesinato se encuentra en un terreno diferente al del crimen “común”.



00-15-43-05

Somerset: *Quisiera ser reasignado.*

Como lo anunciábamos, el eje de la ley comienza a debilitarse: Somerset no quiere el caso, rechaza la tarea y su decisión es mostrada con un plano abierto, desde una posición tercera de la cámara.



00-15-46-05



00-15-47-05



00-15-49-20

Capitán: *¿Qué?*

Mills: *¿Qué?*

Capitán: *¿De qué diablos estás hablando?*

Somerset: *Este no puede ser mi último caso. Va a seguir y seguir.*

Capitán: *Vas a retirarte. Te irás en seis días. Ya has dejado casos sin terminar.*

Somerset: *Estuve tan cerca de terminar esos casos como era posible. ¿Puedo hablar libremente?*

Capitán: *Somos amigos.*

Somerset: *No debería ser su primer caso.*

Somerset, en una postura protectora, intenta lanzar una nueva prohibición para Mills, demasiado inexperto para enfrentar un caso de esa naturaleza. Pero repitémoslo: la prohibición de Somerset no va acompañada de una tarea, es meramente represiva, por eso se pierde la densidad simbólica, como sucedió en *Blue Velvet* con Jeffrey.



00-16-08-20



00-16-13-05



00-16-14-05

Mills: *¡Por favor! Ya lo sabía. No es mi primer caso, idiota.*

Somerset: *Es muy pronto para él.*

Mills: *Dígamelo de frente. Capitán. (Dice groserías)*



00-16-17-05



00-16-19-20



00-16-20-20



00-16-23-05

Somerset: *Es muy pronto para usted.*

Mills: *¿Podemos hablar en privado, Capitán? Esto ya es algo personal.*

Capitán: *Cállate, Mills. Mira, no tengo a nadie más para poner en esto y lo sabes. Esta es la división Metro. No puedes cambiar.*

El Capitán, una autoridad mayor en el plano jerárquico de la policía, no respalda a un Mills enfadado, cuya relación con Somerset comienza a parecerse cada vez más a la que normalmente sostienen los hijos en franca rebeldía con sus padres preocupados.



00-16-34-20



00-16-36-05



00-16-38-05

Mills: *Démelo a mí.*

Capitán: *¿Qué?*

Mills: *Si no lo quiere, al diablo. Perdón, pero que le vaya bien.*

Mills desea tener el caso para demostrar que es un buen detective. Necesita una tarea que cumplir para dar los primeros pasos hacia su realización como detective en esa nueva ciudad. Su arrojo es enfatizado por el plano ligeramente contrapicado de su figura.



00-16-39-05



00-16-40-05



00-16-40-20



00-16-50-05

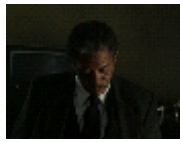
Mills: *Démelo a mí.*

Capitán: *No, te asignaré otra cosa. Vete ya, Mills; vete.*

El ofrecimiento del Capitán reduce la ansiedad del joven detective, pues la promesa de que algún día él llegará a tener un caso está hecha; la función prohibitiva, únicamente represora de la destinación, termina con la intervención del Capitán.



00-16-52-05



00-16-59-05

Capitán: *Lo siento, viejo amigo, pero te toca aclarar lo del gordo.*

El veterano detective toma el expediente y acepta el caso resignado. El capitán le ha destinado una tarea.

3.3. Los siete pecados capitales

Martes. Mills tiene su caso



00-17-06-05



00-17-11-05

Inicia un nuevo día: martes. La cámara se centra en la prensa, cuyos titulares anuncian otro asesinato, ahora en una zona residencial. La fechoría se ha hecho pública y con ello se cumple una más de las funciones proppianas¹¹².



00-17-17-24



00-17-21-09

Fiscal: *Muy bien... silencio. Cálmense... cálmense. ¡Silencio, por favor!*

El fiscal, como si se adentrara en un oscuro túnel, comparece ante los periodistas ansiosos por conocer los pormenores del nuevo asesinato. La sociedad del espectáculo reclama los detalles del horror producido por el crimen.



00-17-24-09



00-17-26-09



00-17-28-11

Fiscal: *Vamos a hacerlo así.*

¹¹² Nos referimos a la función IX: Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirige al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir. En: Propp, V.: *Morfología del cuento* (1928), op., cit.

Mills, un hombre anónimo para la prensa, tiene su primera tarea: fue asignado al caso que ha despertado el interés de la opinión pública, o dicho en terminología proppiana: el que se perfila como héroe del relato recibe una orden.

Una periodista lo sigue.



00-17-29-11

Fiscal: *Responderé preguntas sólo por diez minutos. Si no preguntan de manera tranquila y ordenada, me iré.*



00-17-39-26



00-17-40-26



00-17-43-26

Periodista: *Detective, ¿Tiene un momento?*

Mills: *No.*

Mills rehúye del contacto con la prensa, ¿no quiere formar parte de la sociedad del espectáculo o no sabe qué decir frente a las cámaras? En todo caso, lo importante es que el relato siembra un elemento que será importante en el desarrollo de la historia: el joven detective rechaza a los periodistas.



00-17-45-25



00-18-03-26



00-18-06-11

Fiscal: *No discutiré los detalles de la investigación así que ni pregunten.*

La escena del crimen es una muy distinta a la anterior. Ahora es una lujosa y bien iluminada oficina. Y en ella se encuentran muchos especialistas trabajando. Se trata de un caso “importante”, o por lo menos, de uno más “llamativo” que el asesinato de la persona obesa. Mills tiene su gran oportunidad.



00-18-07-10



00-18-09-25



00-18-18-10



00-18-26-10

Mills: *¿Qué me tienen?*

Perito: *Todavía nada, jefe.*

Mills: *¿Por qué no van por un café?*

Conductora: *En la historia de hoy, iremos en vivo al centro donde encontraron asesinado al abogado defensor Eli Gould esta mañana.*

En la televisión se transmite, en directo, la información sobre el asesinato. Es posible, entonces, decir que quien cometió ese crimen ha conseguido llamar la atención de la población.



00-18-34-10

Conductora: *El fiscal Marin Talbot está con los reporteros,*

Mills se sienta en la silla del abogado asesinado, frente a una pintura que cobra importancia en el decorado de la escena. Además, la cámara alcanza a capturar un retrato de la esposa de Gould, sus ojos están marcados con círculos de sangre. Más tarde sabremos que ambos elementos -la pintura y el retrato- son pistas sembradas por el criminal.



00-18-35-25



00-18-45-10



00-18-52-10



00-18-56-10

Fiscal: *Eso es ridículo y ofensivo. No hay ningún conflicto y afirmar que puede haberlo es irresponsable. Esperen. Acabo de entrevistarme con oficiales de la policía y me han asegurado que sus mejores hombres están en esto.*



00-18-59-14



00-19-01-14

Fiscal: *Esta será la definición misma de la justicia rápida.*

Mills tiene su primera tarea, por la que ha luchado para demostrar su capacidad como detective. El caso, al ser muy mediático, puede brindarle el reconocimiento que busca, pero también puede evidenciarlo como un detective inexperto, y de ahí su visible preocupación.



00-19-04-19



00-19-05-04

Cuando Mills apaga los monitores, el peso visual de la imagen recae en las pinturas ubicadas justo en el centro del plano, señalando la importancia que tendrá el decorado de la oficina en el relato.



00-19-06-04



00-19-13-19

Posteriormente, la toma se abre para dejar ver que en la lujosa alfombra de la oficina del abogado se encuentra escrita con sangre la palabra "Avaricia". Y luego se cierra nuevamente con la intención de hacer énfasis en una pista dejada por el asesino:



00-19-18-04



00-19-19-19

Mills contempla el retrato de la señora Gould, cuya mirada apela al espectador. ¿Por qué el asesino ha dejado esta pista? ¿Qué sentido tienen esa señal macabra?

Somerset es tentado a seguir trabajando



00-19-26-04

En la comisaría de la policía, el nombre de Somerset es borrado de la puerta de su oficina. El Capitán llega para informarle sobre el asesinato del abogado, pero el veterano policía parece no interesarse, pues está a punto de jubilarse.



00-20-06-04

Capitán: *¿Qué vas a hacer allá afuera, Somerset?*

Somerset: *Trabajaré en una granja, arreglaré mi casa.*

Capitán: *¿No lo sientes? ¿No tienes esa sensación? Ya no vas a ser policía.*

Somerset: *De eso se trata.*

Capitán: *No creo que te vayas.*



00-20-35-19



00-20-42-19



00-20-43-19

Capitán: *No puedes dejar esto.*

Somerset: *Un tipo sacó a pasear a su perro y lo asesinaron. Le robaron el reloj y la cartera. Ya estando tirado en la banqueta, indefenso, el asaltante lo apuñaló en los ojos. Eso pasó anoche como a 4 cuadras de aquí.*

La densidad simbólica del relato remite con al estado anímico de Somerset. El detective no entiende el proceso de descomposición que sufre la ciudad en la que vive. Sus dudas frente al enigma del mal lo acercan más a la composición de un Destinator de la etapa manierista del cine de Hollywood, que a la de uno clásico¹¹³, incluso, el plano contrapicado del policía -el único de la secuencia- lo dibuja como un personaje rebasado.

¹¹³ González Requena, J.: Clásico, manierista y posclásico (2007), op., cit.



00-20-52-20



00-20-54-20

Capitán: *Sí, lo leí.*

Somerset: *Ya no entiendo este lugar.*

Capitán: *Siempre ha sido así.*

Somerset: *Puede ser.*

Capitán: *Te dedicas a esto. Estás hecho para este trabajo; no puedes negarlo. Tal vez me equivoco...*

El capitán pica el orgullo de Somerset y posteriormente pica su curiosidad para que siga siendo detective:



00-21-19-20



00-21-20-05



00-21-39-20

Capitán: *El forense te envió esto. Estaban en el estómago del gordo. Mezclado con la comida. Parecen trocitos de plástico.*

Somerset: *Déjalos sobre el escritorio, por favor.*

Capitán: *Se los hicieron comer.*

Somerset se muestra intrigado nuevamente por el caso.

Los crímenes se relacionan



00-21-40-20



00-21-45-20

La acción regresa a la casa grisácea de la persona obesa. Ahí, Somerset corta los sellos que prohíben el paso con un cuchillo.



00-22-00-05



00-22-13-20

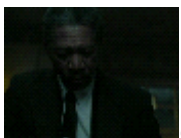


00-22-16-20



00-22-36-20

Entra al lugar en busca del origen de los trozos de plástico. Su búsqueda lo lleva hasta el grasiento frigorífico, pero no encuentra nada en su interior.

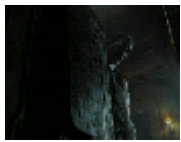


00-22-42-05



00-22-45-20

Después, se percata de que en el piso de plástico faltan unos trozos, los cuales se corresponden con los pedazos de plástico encontrados en el estómago de la persona obesa.



00-23-06-04



00-23-09-19

Somerset: *Dios*

Somerset arrastra el frigorífico y descubre la palabra “gula” escrita con grasa -sustancia consecuencia de la gula- sobre la pared. Con el hallazgo del detective, el espectador puede comenzar ya a trazar una relación entre los crímenes del relato: ambos apelan a dos de los siete pecados capitales.

Además, también se hace evidente la relación entre los espacios donde se cometieron los crímenes y los “pecados” de las víctimas: el hombre obeso habitaba un lugar tan descuidado como su cuerpo enorme a causa de la gula; el abogado despachaba en una lujosa oficina que indica su carácter avaricioso.

La relación de estos crímenes marca un primer punto de giro en la historia.



00-23-16-04

En la pared también hay una nota que Somerset recoge.

El Destinator se niega a trabajar



00-23-18-04



00-23-25-19



00-23-28-19

Somerset: *Esto estaba detrás del refrigerador del gordo muerto.*

Capitán: (LEYENDO) *“Largo y duro es el camino que del infierno lleva a la luz”.*

Somerset: *Es de Milton, de “Paraíso perdido”.*

¿Cuál es el sentido que se le puede dar a esta frase? Hacia el final del relato será posible comprender lo que el criminal quiere decir con su mensaje. Un mensaje, por otro lado, que le otorga cierta personalidad: los detectives enfrentan a un criminal culto, tan culto como Somerset. El hecho de que el detective y el asesino compartan referentes literarios genera un primer punto de encuentro entre ellos.



00-23-30-19



00-23-33-19



00-23-39-04

Capitán: *Bien, estoy confundido.*

Somerset: *Esto apenas empieza. Esto también estaba detrás del refrigerador, escrito con grasa.*

Somerset muestra una fotografía con la palabra “gula” que descubrió en la casa del hombre obeso.



00-23-51-04

Somerset: *Hay siete pecados capitales: gula, avaricia, pereza, ira, soberbia, lujuria y envidia. Siete.*

El veterano detective le entrega las fotos a Mills, pues al ser uno de los Destinadores del relato, marca el camino que el joven debe seguir en la investigación.



00-24-01-04



00-24-05-04

Somerset: *Pueden esperar cinco más.*

La forma de investigar de Somerset, su personalidad letrada, le ayuda a descifrar los mensajes del criminal y además le permite adelantar el trayecto que el asesino seguirá.



00-24-10-04



00-24-15-19

Capitán: *Espera.*

Somerset: *No puedo involucrarme en esto.*

Capitán: *¡Somerset!*

Somerset: *Él lo quería.*

Somerset, un detective experimentado, pero también cansado, rechaza la misión. No necesita el reconocimiento al que Mills aspira, su carrera está llegando al final.



00-24-20-19



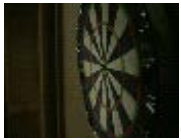
00-24-22-19

Capitán: *Diablos.*

Mills: *Yo ya estoy en ello.*

El relato da un notable giro en sus estructuras narrativas: Somerset se niega a resolver el caso y ante esto la figura del criminal crece en importancia narrativa, pues es él quien asume el papel del Destinador, un Destinador de carácter siniestro: el asesino va dejando pistas para los detectives, pruebas cualificantes que ellos deben superar para cumplir su misión, pero, ¿cuál es la verdadera misión? Sólo al final del relato podrá saberse.

La lectura como guía



00-24-24-19



00-24-26-19

En su casa, Somerset arroja dardos sobre un tablero. Se le nota inquieto, pensativo.

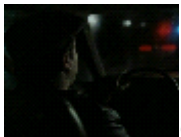


00-24-39-19



00-24-51-04

Sale a la calle, donde acaba de ocurrir un crimen, y coge un taxi.



00-24-58-19

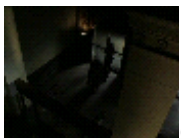


00-25-05-04

Taxista: *¿A dónde va a ir?*

Somerset: *Muy lejos de aquí.*

Tal es el deseo de Somerset: escapar de esa ciudad abrumadora y cuyo ruido se le ha metido en la cabeza. Sin embargo, no puede renunciar sin antes orientar a Mills, su función principal dentro del relato.



00-25-16-04

Por eso, va a una biblioteca en busca de bibliografía que pueda ayudar al joven detective.



00-26-32-04



00-26-37-19



00-26-40-19

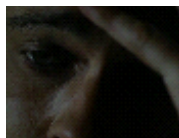
Ahí, selecciona obras como *“Los cuentos de Canterbury”* y *“La divina comedia”*



00-26-44-19

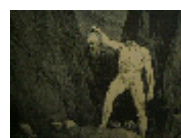


00-26-48-04



00-27-26-04

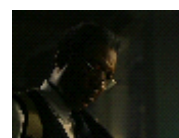
Mientras tanto, Mills analiza en su casa el crimen que debe resolver. Su clara desesperación, su incapacidad para avanzar en el caso a pesar de sus esfuerzos, hace evidente que necesita de la guía de su Destinator.



00-27-36-19



00-27-41-04



00-27-44-04



00-27-46-19

Quien lo orientará sugiriéndole la lectura de obras clásicas de la literatura, donde el mal es uno de los ejes rectores de las narraciones, así lo confirman las ilustraciones que Somerset observa con cierto shock.



00-27-55-15



00-27-59-00

Mills: *Lea estos libros referentes a pecados capitales.*

De esta forma, en sustitución de un objeto mágico -como sucedía en el cuento maravilloso- el Destinador entrega al sujeto de la narración libros que puedan ayudarle a entender lo que está sucediendo.

Miércoles: la invitación a cenar



00-29-26-15

Un día más transcurre: miércoles.



00-29-30-15



00-30-00-15

Bajo una lluvia intensa y siguiendo la palabra de Somerset, Mills lee los libros que le fueron sugeridos, sin embargo, no los entiende y eso le provoca enfado. La situación es semejante a lo que ocurre en varias historias cuando un héroe recibe un objeto mágico que no sabe utilizar.



00-30-25-00



00-30-27-00

Cuando Mills regresa a la jefatura de policía, en la puerta del despacho 714 (siete más siete, Somerset y Mills compartiendo el mismo espacio) ya está su nombre escrito.



00-30-36-15



00-30-39-15

Somerset: *Perdón. Ahora me quito.*

En el techo del despacho hay una lámpara que es aprovechada por la planificación para dividir el espacio en dos, acentuando el conflicto todavía abierto entre los policías.

Somerset retira sus artículos del escritorio principal para instalarse en uno más pequeño, pues institucionalmente Mills ocupa ahora su lugar, pero como veremos, en la práctica el veterano detective no ha perdido su posición.



00-31-19-15



00-31-22-00

Hay cierta tensión entre los personajes, un distanciamiento marcado por el silencio que sólo se rompe cuando el teléfono suena:



00-31-52-15



00-32-32-15

La llamada es de Tracy, pero la mujer no quiere hablar con su esposo, sino con Somerset, a quien invita a cenar. El plan de Tracy consiste en romper el hielo entre los detectives con una reunión informal, fuera del ambiente laboral.

Ambiente familiar



00-33-11-00



00-33-14-15

Los detectives llegan al hogar de Mills, marcado con el número 5. Hasta ahora, la gran mayoría de las puertas mostradas en el relato habían tenido el número 7 en su nomenclatura. Quizá este cambio se deba a un sutil adelanto de la narración: en el quinto círculo del plano del infierno de Dante -mencionado ya en el relato- se castiga a quienes cometieron un pecado relacionado con la ira...



00-33-38-15

Tracy intenta romper el distanciamiento que hay entre los policías haciendo que se llamen por su nombre de pila, presentándolos como si se acabaran de conocer. Es un nuevo principio para los policías, una oportunidad para arreglar sus diferencias.



00-33-51-00

Pero quizá lo más importante de esta escena es que en ella se activa un tema que será relevante: la paternidad de Mills. La pareja tiene mascotas en sustitución de los hijos que aún no han llegado a ese matrimonio joven, de hecho, el detective llama niños a sus perros.



00-34-05-00



00-34-06-15

Somerset: *Huele rico.*

Tracy: *¿Qué?*

A pesar de que se acaban de mudar, el hogar de Tracy y Mills resulta acogedor, pintando con colores alegres y amablemente decorado. Es un espacio en total contraste con el resto de hogares mostrados en el filme, incluso, este apartamento nada tiene que ver con la sobria casa de Somerset. Así pues, los hogares nos proporcionan información sobre los personajes.



00-34-16-15



00-34-17-15



00-34-56-05



00-34-59-05

Tracy: *Sí... quiero decir, gracias. Siéntate. ¿Quieres tomar algo?*

Somerset: *No, gracias; esperaré.*

Tracy: *Tira eso donde sea. Disculpa el desorden pero aún estamos desempacando.*

Somerset: *Supe que ustedes eran novios en la secundaria.*

Tracy: *uhum. ¿Qué cursi, verdad? ¿Sabes algo? Desde nuestra primera cita supe que me casaría con él.*

Somerset: *¿De veras?*

Tracy: *Uhum. No conozco a nadie más gracioso.*

Somerset: *¿De veras? Hoy en día es raro, quiero decir... ese nivel de compromiso.*

Siendo un hombre solitario, Somerset se sorprende por la larga relación entre Tracy y Mills, la cual comienza a volverse importante en el relato, a tal grado que se convertirá en el subtexto del mismo. Los conflictos del matrimonio constituirán una segunda línea narrativa, una subtrama, que se desarrollará en paralelo a las pesquisas de los detectives. Cuando ambas líneas narrativas se junten, llegará el final inesperado.



00-35-07-05



00-35-08-05

Somerset: *Descuida, no la llevaré a la mesa.*

Tracy: *Aunque veo armas a menudo. No me acostumbro a ellas.*

Somerset: *Yo tampoco.*

De inmediato se establece una relación de complicidad entre Tracy y Somerset, ambos se sienten incómodos con las armas y, por lo tanto, con la violencia.



00-35-22-05



00-35-25-05

Tracy: *¿Por qué no estás casado?*

Mills: *Oh, Tracy, por favor.*

Somerset: *Una vez casi me casé. Pero no sucedió.*

Las escenas con las que abrió el filme ahora adquieren un sentido mayor, en ellas se reflejó la soledad de Somerset y la vida en pareja de los Mills, así los personajes son posicionados en circunstancias de vida muy distintas.



00-35-35-05

Tracy: *Me sorprende. Realmente.*

Somerset: *Pues a quien pasa mucho tiempo conmigo le soy desagradable. Pregúntale a tu esposo*

Mills: *Muy cierto, muy, muy cierto.*

Tracy: *¿Cuánto llevas viviendo aquí?*

Somerset: *Demasiado.*

El tema de la ciudad, esa ciudad sin nombre y violenta que abruma a Somerset, vuelve a aparecer. Se hace un silencio que denota un conflicto en la pareja: Tracy no quería cambiar su residencia, pero tuvo que sacrificarse por el deseo de su esposo de crecer profesionalmente. El invitado entiende la situación y apoya a Mills:



00-36-00-05



00-36-03-05

Somerset: *¿Qué les parece este lugar?*

Mills: *Ya sabes, toma tiempo. Cuando nos aclimatemos estará bien.*

Somerset: *Te embotas después de un tiempo. En cada ciudad hay cosas.*

De pronto, se escucha el ruido del metro.



00-36-19-20



00-36-21-05

El tren hace temblar todo. Literalmente, el hogar de los Mills se cimbra. Se trata de otro sutil adelanto de lo que acontecerá con la joven pareja, pero por el momento, la situación sirve para reducir la tensión entre los policías, quienes terminan riéndose del hogar “vibrante” de la pareja.

Los ojos manchados con sangre



00-37-28-20



00-37-35-20

Mills: *Tuvo que entrar al edificio antes de que cerraran la oficina. Gould se quedó trabajando.*
Somerset: *Seguro; era el mejor abogado defensor... Un infame.*

El momento de relajación, casi familiar, se interrumpe y ahora los detectives se centran en el caso del abogado asesinado, un hombre que, desde la perspectiva de Somerset, era un ser vil.



00-37-45-05



00-37-52-20

Mills: *Hallaron el cuerpo el martes. La oficina estuvo cerrada el lunes. O sea que pudo entrar el viernes, esconderse de los conserjes y torturar a Gould el sábado, domingo y quizá lunes.*

Con las especulaciones de Mills, comienza a generarse una sensación de omnipresencia alrededor del asesino, puesto que el primer crimen que cometió -el de gula- tuvo que suceder necesariamente el fin de semana que Mills indica. ¿Cómo es posible, entonces, que el asesino haya tenido el tiempo suficiente para cometer esos dos crímenes que, por sus características, le llevaron mucho tiempo?¹¹⁴



00-37-53-05



00-37-56-05



00-37-58-20

Mills: *Mira esto: el brazo derecho no estaba atado; le dieron un cuchillo.*

Somerset: *Mira la balanza. Una libra de carne.*

Mills: *Sí.*

Somerset: *"Una libra de carne, ni más ni menos". "Ni cartílago, ni hueso; sólo carne". El mercader de Venecia.*

Somerset, leyendo una nueva nota del asesino, descifra el referente de inmediato: la obra de William Shakespeare donde se tocan temas como la usura, la avaricia y la conversión al cristianismo. En dicho relato un hombre debe saldar una deuda con dinero o con una libra de su propia carne.

¹¹⁴ La cuestión temporal se complicará aún más con el siguiente crimen, pero es preciso poner atención en ella desde ahora



00-38-18-05



00-38-19-05

Mills: *No la vi.*

Somerset: *"Hecho esto quedaría libre".*

Mills: *La silla estaba empapada de sudor.*

Somerset: *Claro. El asesino quería que Gould se tomara su tiempo. Que se sentara y decidiera qué corte haría primero. Imagínalo. Un arma te apunta a la cara. ¿Qué parte de tu cuerpo es sacrificable?*

Mills: *¿Qué tal la "llantita".*

Lo notable de la conversación entre los detectives es que se revela la forma de operar del asesino: tortura a sus víctimas y las obliga a realizar una representación extrema de sus pecados: el hombre obeso fue obligado a comer y el abogado a mutilarse para pagar su avaricia, como sucede en el referente literario de Shakespeare, mismo que reafirma el carácter culto y letrado del criminal.



00-38-43-05



00-38-45-20

Mills: *Se cortó a lo largo del estómago.*

Somerset: *Veamos esto de nuevo. El cadáver está ahí, pero ignóralo.*

La fotografía comparece nuevamente como ese mecanismo capaz de capturar el horror de lo real. Este elemento es una constante en el cine postclásico de Hollywood y en esta ocasión ofrece, además, elementos metafóricos: el cuerpo de Gould está hincado sobre una pila de ensangrentados libros, seguramente textos de leyes que el abogado manipulaba según sus intereses.



00-38-55-05



00-39-00-05

Somerset: *Borra tu impresión inicial. El truco está en encontrar un detalle y enfocarse en él hasta que sea una posibilidad agotada.*

Mills: *Voy por una cerveza, ¿quieres?*

Somerset: *Vino, por favor.*

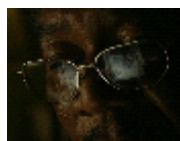
A partir del análisis, Somerset busca una nueva pista que les ayude a resolver el caso:



00-39-11-05



00-39-12-05



00-39-14-05

La escena adquiere momentáneamente su punto de vista y la cámara le dedica un *close up*, pues el detective tiene una importante revelación:



00-39-19-20



00-39-36-05



00-39-52-05



00-40-02-05

Somerset: *Está predicando.*

Mills: *Castigando.*

Somerset: *Los pecados se usaban en sermones medievales. Usaban las siete virtudes y los siete pecados para enseñar.*

Mills: *Sí, como en "El cuento del sacerdote y en Dante.*

Somerset: *¿Los leíste?*

Mills: *Sí, bueno, en parte. Recuerda, en el Purgatorio Dante y su amigo suben la colina y ven a los pecadores.*

Somerset: *Siete Terrazas de Purgación.*

Mills: *Sí, eso. Pero ahí la soberbia es primero, no la gula.*

Somerset: *Supongamos que el asesino se inspiró en esos libros. Los sermones eran sobre la expiación de los pecados. Estos asesinatos son como atrición forzada.*

Mills: *¿Atri...qué?*

Somerset: *Atrición. Te arrepientes de tus pecados, pero no por amar a Dios.*

Mills: *Sino porque te apuntan con una jodida arma en la cara.*

De manera que el asesino es también una especie de Destinador siniestro para sus víctimas, a las que obliga a arrepentirse de sus pecados mediante el uso de la violencia. Esto es lo que ha podido descifrar Somerset, el otro Destinador del relato.

Así, dos Destinadores comparecen en la narración, pero sólo uno de ellos podrá sancionar la victoria o derrota del Sujeto.



00-40-09-20



00-40-14-20

Somerset: *No hay huellas.*

Mills: *No.*

Recordemos que no hay huellas porque el asesino corta sus yemas de los dedos, así fue mostrado en los créditos de inicio del relato. Por consiguiente, el espectador, con un grado mayor de información que los protagonistas, sabe que el criminal no será atrapado a través de la identificación de sus huellas. ¿Cómo será capturado entonces? El suspense, pues, comienza a crecer gradualmente.



00-40-16-05



00-40-22-05

Somerset: *Víctimas sin relación.*

Mills: *Sí.*

Somerset: *Y ninguna clase de testigos.*

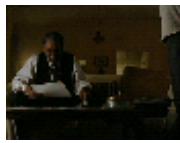
Mills: *Eso no lo entiendo. El maldito tuvo que volver a salir.*

Somerset: *En una ciudad grande, ocuparte de tus asuntos es una ciencia. Para evitar ser violada a la mujer le enseñan a no pedir ayuda sino a gritar, "¡fuego!" Sólo así acudirá la gente.*

El desencanto de Somerset por el estado de descomposición de la sociedad se manifiesta en todo momento. Es un Destinator cansado, sin esperanza y debe enfrentar a un asesino a quien desde la enunciación se le han otorgado varias cualidades como cierta omnipresencia y una vasta cultura.



00-40-42-20



00-40-46-05

Mills: *Qué jodidos estamos.*

Somerset: *Debió dejar otra pieza del rompecabezas.*

Mills: *Te agradezco que quieras hablar de esto, pero tengo que dormir y sacar a los perros.*

Somerset: *Esto es sólo por curiosidad.*

Quizá debido a esto es que Somerset comienza a ser fuertemente intrigado por los crímenes. Entiende que esa figura del mal los está guiando y él responde a la destinación del asesino, acepta la tarea que les está imponiendo con sus pistas, como la fotografía de la esposa del abogado:



00-41-00-20



00-41-03-05



00-41-06-05



00-41-09-20

Somerset: *Me iré al terminar la semana.*

Mills: *¡Diablos! Espera. La esposa de Gould. No estaba en la ciudad.: O sea que vio algo*

Somerset: *¿Y si es una amenaza?*

Mills: *La puse en un escondite, aunque no le gustó mucho.*

El tren vuelve a pasar, cimbra el apartamento y esta situación reactiva en la mente del espectador la posible vulnerabilidad del hogar de los Mills.



00-41-19-20



00-41-21-20



00-41-24-05

Somerset: *¿Y si no es algo que vio, sino algo que debe ver pero no ha tenido oportunidad?*

Mills: *Sí, pero, ¿cómo qué?*

Somerset: *No lo sé. Pero sólo dejó esto.*



00-41-37-20



00-41-37-20

A través de un corte directo, vamos de la fotografía de la esposa de Gould al rostro de Tracy. Por la contigüidad de estas imágenes, la narración sugiere la posibilidad de que Tracy pueda verse implicada en los crímenes, el hogar de los Mills puede cimbrarse nuevamente...



00-41-43-20



00-41-44-20



00-41-57-20



00-41-59-20

La mujer duerme, pero los truenos de una noche lluviosa la despiertan. Busca a su esposo por el apartamento, sin embargo, no lo encuentra. En su rostro se dibuja la angustia.

Petición de ayuda



00-42-08-05

Los detectives llegan al lugar donde se encuentra la esposa del abogado asesinado.



00-42-34-05

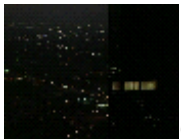


00-43-27-20



00-43-27-20

Quien, fuera de control, mira las fotografías del crimen de su esposo y descubre que una pintura de la oficina está colgada al revés.



00-43-32-05



00-43-33-20

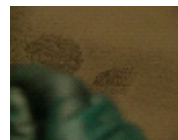
De inmediato, los detectives se trasladan a la escena del crimen para examinar la pintura, pero no encuentran nada en ella. La frustración los invade, hasta que Somerset descubre algo:



00-44-47-20



00-44-49-20



00-44-51-05

Somerset: *Espera un minuto.*

Con una brocha, el veterano detective talla la pared donde se encontraba la pintura y ante su mirada, en un plano subjetivo, comienzan a aparecer huellas. El espectador, con un grado mayor de conocimiento que los detectives, sabe que dichas huellas no le pueden pertenecer al asesino, pues desde los créditos de inicio se enfatizó en que el criminal se corta las yemas de los dedos.

Hay, por tanto, una cierta “complicidad” entre el sujeto de la enunciación, el asesino y el público: todos ellos saben que los detectives están entrando en un perverso juego.



00-45-01-05

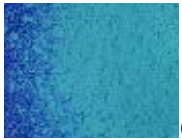


00-45-03-05

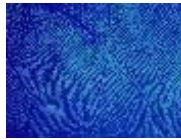
Mills: *¿Es broma?*

Somerset: *Llama al laboratorio de huellas.*

De esta forma, los detectives han superado una prueba más: encontraron la pista que les dejó el asesino. Hasta el momento, Somerset es quien ha descifrado todas las señales y por ello se genera la sensación de que los dos Destinatores del relato se enfrentan en una especie de juego intelectual.



00-45-06-05



00-45-07-20



00-45-09-05

Científico: *Caray.*

El personal del laboratorio de huellas analiza el hallazgo de los detectives.



00-45-20-05



00-45-25-20



00-45-28-05

Mills: *Honestamente, ¿habías visto algo así antes?*

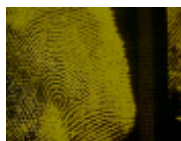
Somerset: *No.*

Huellas: *Por el diseño, no son las huellas de la víctima.*

Las huellas conforman un mensaje para los policías: “Ayúdenme”. Así, los detectives reciben una nueva misión, resaltada por el intenso color azul que satura la pantalla.



00-45-32-20



00-45-35-19

En el sistema de huellas se busca la identidad del criminal, pero el espectador ya puede intuir que los modernos procedimientos policíacos de poco servirán: la nueva misión de los detectives tiene el aroma de la falsedad.



00-46-08-24



00-46-50-09

Somerset: *Lo que le dijiste a la Sra. Gould era en serio, ¿no? Acerca de atrapar al tipo.*

Mills: *Sí.*

Somerset: *Quisiera pensar como tú.*

Mills: *Entonces, dime qué rayos crees que estamos haciendo.*

Somerset: *Recogiendo los pedazos. Recolectamos la evidencia, las fotos y las muestras. Escribimos todo y anotamos la hora en que pasan las cosas.*

Mills: *¿Eso es todo?*

Somerset: *Es todo. Ponemos todo en montoncitos y lo archivamos para el caso remoto de que lo necesiten en la corte. Recogemos diamantes en una isla desierta y los guardamos por si nos rescatan.*

En las instalaciones de la policía, iluminadas de forma sombría, las amargas palabras de Somerset certifican su estado anímico: se siente derrotado ante el poder del mal que encarna el asesino. El detective sabe que el criminal está jugando con ellos, que los está llevando a una trampa sin salida. El Destinator siniestro se impone ante las dudas del Destinator clásico y de esta forma el orden simbólico con el que había iniciado el relato es trastocado.



00-47-04-24



00-47-07-09

Mill: *Cuentos (Bullshit)*

Somerset: *Las pistas más prometedoras normalmente sólo llevan a otras ¿Cuántos cadáveres pasan sin ser vengados?*

Y esa situación confronta nuevamente a los detectives: Mills desea resolver el caso, quiere convertirse en un héroe, pero Somerset -capturado en un plano medio para enfatizar su escepticismo- comprende que están metidos en un laberinto de corte siniestro



00-47-20-24

Mills: *No me digas que no te emocionaste. Te vi. Nos acercamos a algo.*

Mills pone de manifiesto la atracción que Somerset siente por el caso, pero la situación es: ¿a qué se acercan los detectives? Todo indica que cada vez están más cerca de algo que el asesino les tiene preparado.

3.4. Todo es falso

Jueves: la pista falsa



00-47-40-09

Jueves: un día más inicia.

En la jefatura de policía, el capitán pone al tanto a los detectives y a un grupo policías de los resultados de las huellas, la cuales pertenecen a un hombre llamado Víctor. El capitán monta un operativo especial para atrapar al supuesto criminal, pero Mills y Somerset no creen que él sea el asesino.



00-49-07-24



00-49-17-09

Mills: *¿Te han dado un balazo?*

Somerset: *Nunca, en mis 34 años. Toco madera. Sólo saqué mi arma tres veces con la intención de usarla. Ni una vez jalé el gatillo.*

Es decir, parece que Somerset es un detective que utiliza más la cabeza que las armas. Es inexperto en cuestiones de combate físico, una exigencia propia de la naturaleza de su trabajo.



00-49-22-24



00-49-25-09

Somerset: *¿Y tú?*

Mills: *Sí, bueno, nunca me han dado un balazo pero saqué mi arma una vez y la disparé.*

Somerset: *¿De veras?*

Mills: *Era mi primera redada. Éramos una unidad secundaria. Estaba nervioso, era novato. Tiramos la puerta buscando a un adicto y el maldito nos disparó. Hirió a un policía en un brazo. Cielos, ¿cómo se llamaba? Giró como trompo. Bueno, como en cámara lenta. Recuerdo que yo iba en la ambulancia y bueno, murió ahí mismo. ¡Rayos! ¿Cómo se llamaba?*

Mills, en cambio, ha sido partícipe de la violencia propia de su trabajo y de la muerte. Ha matado a alguien y, en ese sentido, es poseedor de un “saber” del que Somerset carece. Sin embargo, parece que el hecho es un evento traumático para el joven detective: no puede recordar el nombre del adicto al que mató, ha borrado parcialmente esa experiencia traumática. El dato es importante porque Mills, adelantémoslo, tendrá un nuevo contacto directo con la violencia y la muerte.



00-50-15-09



00-50-25-29

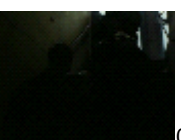


00-50-27-29

La policía llega al edificio donde vive Víctor. Mills y Somerset descienden del vehículo, al igual que el resto de los policías. Cae una lluvia torrencial.



00-50-40-14



00-50-46-15

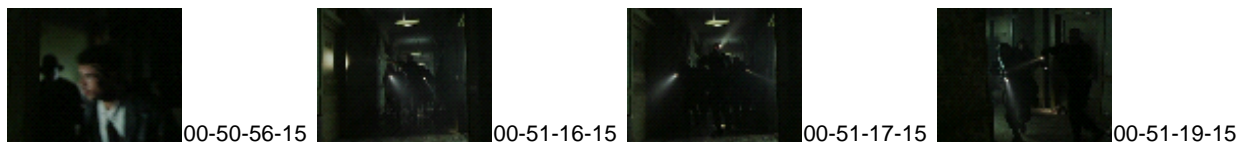


00-50-49-15

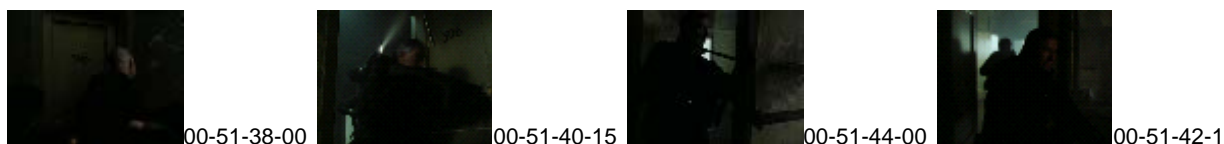


00-50-52-00

El operativo se pone en marcha: los policías entran al derruido edificio por todos los lugares posibles. Se trata de un espacio, al igual que la casa del hombre obeso, que luce prácticamente abandonado.



Mills y Somerset van detrás de los SWAT, quienes llegan hasta el apartamento de Víctor y con un enorme trozo de fierro comienzan a derribar las puertas que encuentran a su paso. La acción es seguida desde un punto de vista tercero.



SAWT: *¡Policía!*
SWAT: *Despejado.*
SWAT: *¡Despejado!*



Las puertas, esos operadores simbólicos de la prohibición, van cayendo: los policías cuentan con el aval legal para tirarlas. Sin embargo, no encuentran nada.



Los detectives exploran el lugar, un sitio que parece inhóspito y en cuyas paredes cuelgan viejos adornos navideños que han permanecido ahí por mucho tiempo, como si nadie habitara el espacio:



SWAT: *Buenos días, cariño. Levántate, desgraciado. ¡Ahora!*

Los policías llegan a otro dormitorio y la posición de la cámara comienza a cambiar con la intención de acentuar la revelación que tendrá lugar: ahora es colocada frente a los agentes y realiza un lento movimiento de retroceso hasta llegar a una cama en donde se encuentra un nuevo foco de horror: Víctor, quien es iluminado por las lámparas de los policías. Toda la atención, pues, está centrada en él.

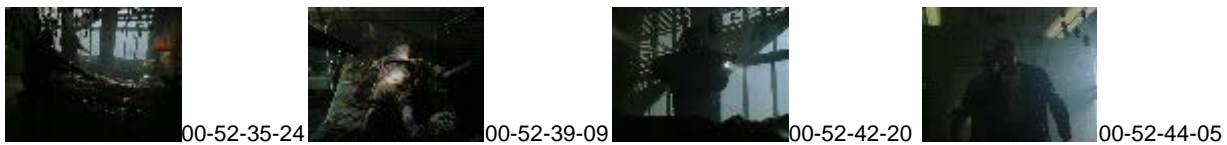


SWAT: *Levántate, maldita basura.*

Pero resulta que Víctor está inmóvil y cubierto por una sucia manta.

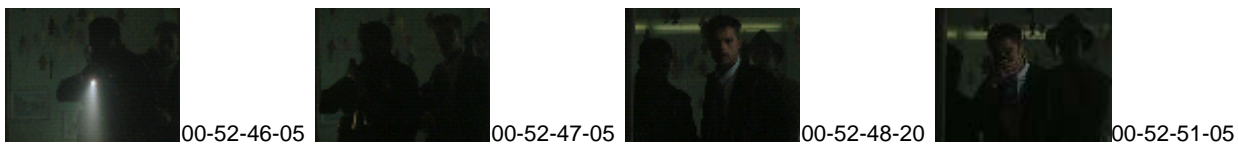


Un policía retira la manta que cubre a Víctor y entonces los agentes descubren, junto con el espectador, que Víctor está convertido prácticamente en un cadáver. Dicho hallazgo es mostrado desde un punto de vista subjetivo de los policías, preparando el terreno para que nuevamente la pulsión del espectador se dispare.



SWAT: *Demonios. ¡Detectives! Vengan a ver esto.*

SWAT: *¡Detectives!*



Somerset: *Dios mío. ¿Víctor?*

Los detectives llegan a la habitación, donde Mills no soporta el olor producido por el cuerpo de Víctor que ha estado en reposo por mucho tiempo. Otra vez la pareja de investigadores se enfrenta a un escenario siniestro que provoca la náusea.

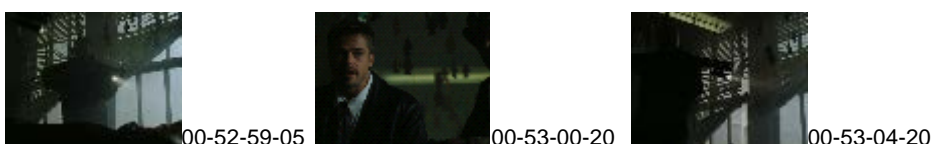


Mills: *¿Qué diablos?*

Somerset: *Es Víctor. Pidan una ambulancia.*

SWAT: *Mejor una carroza.*

El hombre cadavérico está atado a la cama y presenta llagas en el cuerpo. No se sabe si está muerto.



SWAT: *Llaman al forense.*

Mills: *Que todos salgan. ¡Que nadie toque nada!*

SWAT: *Parece una estatua de cera.*



00-53-07-20

Somerset: *Pereza.*

La cámara realiza un travelling de acercamiento para mostrar que en la pared, justo encima de la cama de Víctor, se encuentra escrita la palabra pereza. Las pistas encontradas y descifradas nuevamente remiten a otro cuerpo que representa otro pecado.

El asesino vuelve a probar la capacidad de los detectives, los está guiando para que descubran sus crímenes. A su vez, los detectives superan una nueva prueba.



00-53-09-20



00-53-13-20



00-53-17-05



00-53-18-20

Mills mete la mano en una caja, ahí encuentra un puñado de fotos.



00-53-21-05



00-53-23-20

Mills: *Caray. ¡Maldición!"*

Somerset: *La fecha es de hace tres días.*

Nuevamente la fotografía es utilizada como dispositivo para capturar lo real de la violencia. Las fotos son una secuencia del deterioro que Víctor sufrió durante el tiempo que estuvo atado a la cama, por ello, otra vez aparece la obligación que impone el criminal a sus víctimas de llevar sus pecados al extremo, pues seguramente Víctor era un hombre perezoso, así se puede deducir del deterioro y de la atmósfera de su hogar.

La cuestión es: ¿por qué el asesino va dejando pistas a los detectives? ¿Se trata de un principio de confesión de su actividad criminal? ¿Una forma de llamar la atención? ¿Un simple pasatiempo que nos llevaría a pensar en la banalidad del mal? Sólo al final del relato se podrán despejar estas dudas.

Conviene detenerse otra vez en la cuestión temporal del relato, pues la última fotografía de la secuencia fue capturada por el asesino el lunes, el mismo día en que se encontró el cadáver del hombre obeso y en el que, probablemente, fue asesinado al abogado. De esta forma, se incrementa la sensación de omnipresencia del asesino y aunque esta cuestión pueda pasar desapercibida para el espectador, el guionista y el director -o por lo menos su inconsciente- saben de ella.



00-53-28-05



00-53-29-20



00-53-32-05

La cámara recorre el cuerpo de Víctor con llagas.



00-53-34-20



00-53-36-20



00-53-40-05

Somerset: *Ésta debe ser la primera. Mira. Es de exactamente hace un año.*

Las fechas de las fotos son un claro indicio del carácter metódico y paciente del asesino, con esto, se traza un nuevo punto en común entre los dos Destinadores del relato: ambos son metódicos.



00-53-42-20



00-53-46-05

Mills: *Hay muestras de cabello, de excremento, de orina, de uñas.*

Elementos, pues, que convocan a la corrupción del cuerpo, que avergüenzan.



00-53-51-20

Mills: *Se ríe de nosotros.*

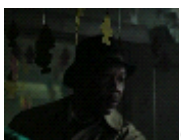
Mills entiende que el asesino está jugando con ellos. Su palabra maligna sólo los conduce a la muerte.



00-53-55-09

SWAT: *Tuviste tu merecido.*

De pronto, Víctor comienza a toser. Contra todo pronóstico, está vivo.



00-53-55-24



00-53-57-24

Swat: *¡Está vivo! ¡Está vivo! ¡El infeliz está vivo!*



00-54-00-09



00-54-03-09

Somerset: *¡Bajen sus armas! ¡Ambulancia de emergencia!*



00-54-04-24



00-54-05-09



00-54-06-09

Víctor se mueve desesperadamente. Es un cuerpo siniestro que la cámara captura en un plano cerrado, provocando que la pulsión escópica del espectador vuelva a dispararse.

El agresor obtiene noticias



00-54-21-09



00-54-27-09

Somerset: *Está jugando.*

Mills: *No me digas.*

Somerset: *Debemos olvidar las emociones.*

Ante la ira que comienza a aparecer en Mills, -como si fuera contagiado por la violencia que se manifiesta en los cadáveres que ha visto, en suma, de la muerte- Somerset intenta restablecer el orden y guiarlo. De esta forma, la palabra del detective se enfrenta directamente con los efectos de los actos criminales del asesino.



00-54-28-24



00-54-37-04

Somerset: *Es duro, pero hay que enfocarse en los detalles.*

Mills: *Yo vivo de emociones, ¿y qué?*

Somerset: *¿Estás oyéndome?*

Mills: *Sí, te oigo.*

Todas las escenas con las que inició relato, cuando se mostraron las diferencias de carácter de los personajes, se vuelven más importantes ahora. Son ellas las que dan sentido al conflicto entre los detectives: Mills está lleno de emociones, ansioso, y se resiste a seguir la palabra de Somerset, un hombre más racional.

Mientras discuten, un periodista les toma una fotografía.



00-54-37-19



00-54-42-09

Fotógrafo: *Disculpen.*

Mills: *¿Qué hace? Váyase de aquí.*

Fotógrafo: *Tengo derecho a estar aquí.*

Mills: *¡Largo! ¡Váyase de aquí!*

Mills no puede controlar su ira y la descarga contra el fotógrafo. Anteriormente se sembró el dato de que al detective no le gusta el contacto con la prensa.



Mills: *¡Largo de aquí!*

Fotógrafo: *¡Tengo derecho a estar aquí, idiota!*

Mills: *Largo.*

Fotógrafo: *¡Púdrete! ¡Tengo tu fotografía! ¡Tengo tu fotografía!*

Las palabras del fotógrafo parecen ser una clara amenaza hacia el detective Mills, ¿qué sucederá con la foto?



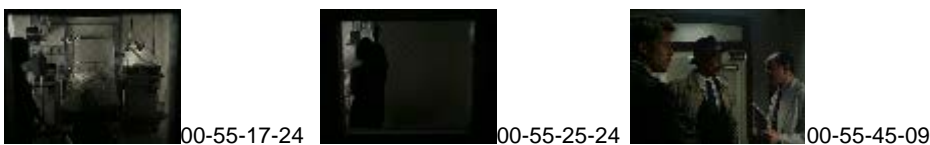
MILLS: *Soy el detective Mills. M-I-L-L-S ¡ Lárgate! Jódete.*

Fotógrafo: *¡Vaya, puedes deletrear!*

Mills: *Vete al carajo.*

El plano cenital de las escaleras, que remiten a una espiral, anuncian el error que Mills cometió: dejándose llevar por la ira, reveló información personal al fotógrafo y esto facilitará que alguien lo coloque en un laberinto de violencia.

Más adelante esta escena será importante en el desarrollo del relato.



Las pesquisas de los detectives no tienen ningún resultado: Víctor se encuentra al borde de la muerte y nada puede decirle a los policías. El asesino ha demostrado que todos sus actos están fríamente planeados; su capacidad parece ser mayor que la de los detectives.

La paternidad en el centro temporal del relato



La complicidad que se generó entre Somerset y Tracy se cristaliza ahora con una llamada: la mujer invita a desayunar al policía, pues necesita hablar con alguien.



00-57-24-09

Un nuevo día comienza: es viernes. En algún restaurante se prepara comida.



00-57-38-24



00-57-43-09

Tracy: *Conoces la ciudad tan bien. Llevas tanto tiempo aquí.*

Somerset: *Puede ser un lugar difícil.*

Tracy: *No sé por qué te pedí que vinieras.*

Somerset: *¿Por qué no hablas con él al respecto? Dile cómo te sientes.*

Tracy: *No puedo ser una carga. Mucho menos ahora. Me acostumbraré a esto, ¿sabes? Quería hablar con alguien que llevara mucho tiempo aquí. En otras partes del estado el ambiente es totalmente diferente.*

Un conflicto anteriormente anunciado sale a flote: Tracy no quiere estar en esa ciudad a la que ha llegado con Mills, se está sacrificando por él.



00-58-11-09



00-58-14-24



00-58-47-09



00-58-49-24

Tracy: *¿David te dijo que enseñe quinto año de primaria? Bueno, enseñaba.*

Somerset: *Lo mencionó.*

Tracy: *He andado por ahí buscando escuelas pero las condiciones aquí son horribles.*

Somerset: *¿Y las escuelas privadas?*

Tracy: *No lo sé.*

Somerset: *¿Por qué no me dices lo que te está molestando?*

Tracy: *David y yo vamos a tener un bebé.*

El tema de la paternidad se coloca justo en el centro temporal del relato y es así como el subtexto que anteriormente habíamos señalado comienza a adquirir la fuerza necesaria para que, una vez que se junte con la línea principal de la narración, ofrezca el desenlace inesperado.



00-58-52-09



00-59-03-24

Somerset: *Oh, Tracy... no creo ser la persona indicada para hablar de esto.*

Tracy: *Odio esta ciudad.*

Tracy empieza a llorar, es evidente que no desea tener al bebé en esa ciudad.



00-59-13-09



00-59-15-24

Somerset: *Una vez tuve una relación, muy similar a un matrimonio. Nos embarazamos. Esto fue hace mucho.*

Entonces, Somerset asume el rol de guía para Tracy y comienza a contarle algo de su vida personal, con la intención de orientar a la mujer.



00-59-26-09



00-59-45-24

Somerset: *Una mañana, me levanté para ir a trabajar. Era un día normal, sólo que un día antes me había enterado del embarazo. Y sentí un temor por primera vez. Recuerdo que pensé: ¿cómo puedo traer a un niño a un mundo así? ¿Cómo puede alguien crecer con todo esto? Le dije que no quería tenerlo.*

Como señala González Requena en su teoría¹¹⁵, el proceso de desmitologización en la sociedad occidental ha derivado en una crisis de natalidad. Todo indica que Somerset sufre este fenómeno: no encuentra un sentido a la vida, un orden simbólico con el que pueda enfrentar la violencia de lo real que vive en su entorno. De ahí su decisión.



01-00-08-09



01-00-12-24

Somerset: *Durante las siguientes semanas la fui convenciendo.*

Tracy: *Yo si quiero tener hijos.*

Somerset: *Ahora puedo decirte que sé... quiero decir... estoy seguro de que mi decisión fue correcta. Pero no pasa un sólo día sin que desee haber hecho una elección diferente.*

Y es que como se mostró al inicio del relato, Somerset es un hombre sumamente solitario. No hay arrepentimiento en su decisión, pero sí le gustaría que las cosas hubieran sido diferentes. En todo caso, lo importante es que en el centro temporal del relato se encuentra el tema de la familia y la paternidad.



01-01-02-24



01-01-04-24

Somerset: *Si no te quedas con el bebé, si esta es tu decisión, jamás le digas que estuviste embarazada. Pero si decides tener al bebé mímallo cada vez que puedas. Ese es todo el consejo que puedo darte, Tracy.*

¹¹⁵ Remitimos al lector a la introducción del libro González Requena, J.: *Clásico, manierista y posclásico* (2007), op., cit

No existe en Somerset la densidad de un Destinator simbólico. No puede con ese papel porque él mismo no ha sabido sobreponerse al fenómeno de la violencia para convertirse en padre, pero aún así, pese a todo, su posición en el relato se acerca cada vez más a la de un padre.

3.5. Encuentro entre el agresor y el sujeto

La literatura abre el camino



01-01-41-09



01-01-49-09

Somerset: *El casero de Víctor dice que le dejaba la renta...*

En el pizarrón de la oficina de policía se encuentran marcados los pecados que ya aparecieron: gula, avaricia y pereza. Restan: envidia, ira, soberbia y lujuria. La cámara retrocede sutilmente para mostrar las fotografías de los crímenes que están en los costados de la pizarra.



01-02-20-09



01-02-25-09



01-02-37-24

Mills: *¡Esta espera me enferma!*

Somerset: *Así es el trabajo.*

Mills: *¿Por qué no estamos afuera? Nos pudimos aquí sentados esperando a que el loco vuelva a hacerlo.*

Somerset: *Lo subestimás llamándolo loco. No te equivoques.*

Mills: *Por favor... está chiflado. Mira. Ahora debe estar bailando en los calzones de su abuela, untado con crema de maní. ¿Qué tal?*

Somerset: *No lo creo.*

Mills: *Su suerte va a acabarse.*

Somerset: *No depende de la suerte. Entramos ahí justo al año que ató a Víctor a la cama. Un año exacto. Eso quería que hiciéramos.*

Mills: *No lo sabemos.*

Somerset: *Claro que sí. Y esta nota. Sus primeras palabras a nosotros.*

Los detectives no comparten sus apreciaciones respecto al asesino: para Mills, es simplemente un loco; para Somerset, un hombre metódico y estratégico. ¿Quién tiene la razón? En todo caso, ese hombre, sea cual sea su condición psíquica, es quien lleva las riendas del relato. Es él, como lo señala Somerset, el Destinator siniestro de la narración que va poniendo pruebas cualificantes a los detectives.



01-03-10-09

Somerset: *"Largo y duro es el camino que del infierno lleva a la luz".*

El relato reactiva la frase de Milton, pero ¿cuál es su sentido?



01-03-13-09



01-03-15-25

Mills: *Al diablo. ¿Y qué?*

Somerset: *Hasta ahora tiene razón. Piensa qué voluntad se necesita para atar a un hombre un año y cortarle la mano para dejar huellas para insertarle tubos en los genitales. Este tipo es metódico, exacto y lo que es peor, paciente.*

Somerset reconoce, de cierta forma, las virtudes del criminal. Hay cierto respeto hacia el psicópata por su meticulosidad e inteligencia. Por tanto, esa figura del mal, desde la enunciación, se dibuja seductora y enigmática para el espectador.



01-03-39-25



01-03-45-25

Mills: *¡Es un demente! Una credencial de biblioteca no lo convierte en Yoda.*

Somerset: *¿Cuánto dinero tienes?*

Somerset tiene una idea al escuchar la palabra biblioteca.



01-03-49-10



01-03-55-10



01-04-02-10



01-04-05-25

Mills: *Unos cincuenta dólares.*

Somerset: *Propongo un paseo. Vamos. Haremos una lista. Primero "El purgatorio". "Los cuentos de Canterbury". Los que hable de los 7 pecados. Pregúntate.*

Mills: *Espera.*

Somerset: *¿Qué estudiaría para hacer lo que hace? ¿Qué le interesa ahora? Jack, el Destripador, por ejemplo.*

Mills: *¿A dónde vamos?*

Somerset: *A la biblioteca.*

La idea de Somerset consiste en hacer una lista de la literatura en la que aparecen referencias a los siete pecados capitales, la cual es contrastada por un agente del FBI con una lista de los usuarios de la biblioteca que han sacado dichos libros. Los resultados son los siguientes:



01-07-22-14



01-07-45-14

Somerset: *"La divina comedia" "Historia del Catolicismo" un tal "Asesinos y dementes"*

Mills: *"Investigación moderna de homicidios", "A sangre fría" ¿"Servidumbre humana"?*

Somerset: *No es lo que crees.*

Mills: *El marqués de (Sharaday)*

Somerset: *El marqués de Sade.*

Mills: *Como se llame. Santo Tomás de Aqua.. algo*

Somerset: *De Aquino, ahí está. Escribió sobre los siete pecados capitales. ¿Es todo?*

Mills: *Sí.*

Somerset: *Intentémoslo.*

Mills: *¿"John Doe"?*

Somerset: *Como sea.*

El nombre que surge de la investigación es John Doe, como se designa a los sin nombre en Estados Unidos. Por tanto, ese nombre que arrojó la lista podría pertenecer a cualquiera y a nadie a la vez. No hay nada que vincule al probable asesino con la sociedad, ni siquiera sus datos de filiación.



01-08-02-14



01-08-04-14

Somerset: *¿Estás seguro del nombre?*

Mills: *Tú lo viste: John Doe. Si quieres nos regresamos.*

Somerset: *Echémosle un vistazo. Hablemos con él.*

Los detectives entran a un edificio en mejores condiciones que los anteriores, sin embargo, en este nuevo espacio se percibe un mayor riesgo para los detectives, quizá esto se deba a la presencia constante del color rojo de las puertas de los apartamentos:



01-08-07-29



01-08-14-29



01-08-33-14

Mills: *Qué locura.*

Somerset: *Sólo hablaremos con él.*

Mills: *Ajá. "Disculpe, señor, ¿es usted asesino múltiple? Muy bien. Habla tú.*

Somerset: *Usa esa lengua privilegiada.*

Mills: *¿Mi esposa te contó algo? Qué estupidez. Como "Los Ángeles de Charlie".*

Probablemente en estos momentos el tono de comedia suavice el nudo dramático al que se apela en la escena: el espectador sabe que, efectivamente, Tracy sí le contó algo a Somerset. De hecho, la anagnórisis que se producirá en el clímax de la historia será fundamental para la decisión final del sujeto de la narración: Mills descubrirá su paternidad truncada, de la cual, todos -incluso el asesino- llegarán a saber.

Los detectives llaman a la puerta de John Doe.

El combate



01-08-34-14

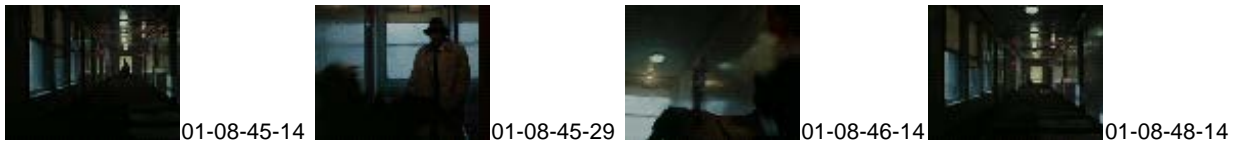


01-08-36-14

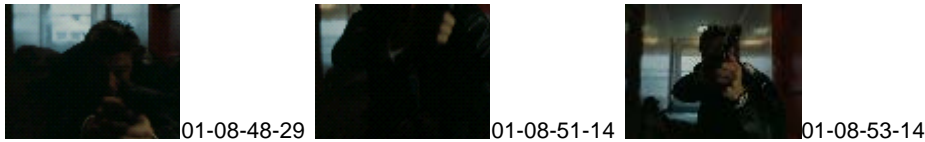


01-08-42-14

Y justo en ese momento aparece en el fondo del pasillo John Doe, cuya figura es minimizada por la amplitud del espacio. Los detectives se percatan de su presencia.



Doe se acerca y dispara contra los detectives sin herir a ninguno, luego huye por las escaleras. Es la primera vez que el criminal se ve amenazado por los policías.



Mills: *¿Te dio?*
Somerset: *No.*

Mills, en el suelo, saca su arma y se levanta. Inicia el primer combate físico entre los detectives y el asesino.

Es el momento de descarga pulsional para Mills. El joven detective persigue al criminal por los pasillos del edificio en una trepidante secuencia de acción hasta llegar a la calle:

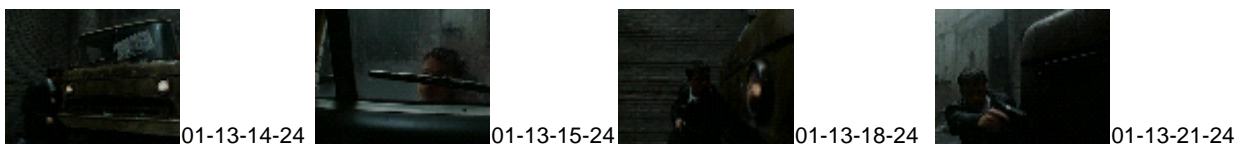


Mills: *¡Váyanse de aquí!*

Visiblemente herido, Mills se mete en un callejón, escenario que anticipa la complicada situación que vivirá.



El asesino se encuentra en dicho lugar, oculto en algún sitio.



Mills se acerca a un camión, echa un vistazo en su interior y como no encuentra nada continúa con su búsqueda.



01-13-25-09



01-13-35-10



01-13-37-10

De pronto, Doe lo golpea con un tubo en la cabeza. El criminal estaba arriba del camión, desde ahí ha controlado el trayecto de Mills, dominándole por completo.



01-13-37-25



01-13-46-10

Mills cae y suelta su pistola. El asesino sale de su escondite.

La silueta de Doe se dibuja en el charco de agua. La primera vez que apareció en escena su figura era pequeña, ahora en contraste, luce imponente.



01-13-48-10

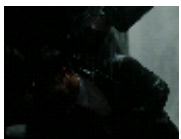


01-13-49-25



01-13-52-10

Mills intenta levantarse, pero está herido. Doe le coloca el arma en la sien, dibujando una línea diagonal que tensiona la imagen y empuja insistentemente la composición visual hacia abajo, como un signo de la caída del detective, de su eventual fracaso.



01-13-54-25



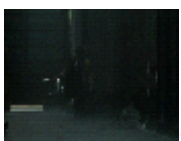
01-13-55-25



01-13-57-10

Mills cierra los ojos. La toma nos muestra al asesino difuminado en un contrapicado que denota su superioridad, su total omnipotencia, la cual se ha venido construyendo a lo largo del relato a través de diferentes atributos como su sabiduría, su gran capacidad de organización y estrategia, y ahora, su habilidad para el combate físico.

En contraste, el primerísimo primer plano de Mills, completamente nítido, nos muestra la impotencia y el miedo que se dibuja en su rostro.



01-13-59-25



01-14-01-10

Somerset: *¡Mills!*



01-14-02-10



01-14-05-10



01-14-06-25

Mills: *¡No!*

Mills cierra los ojos, espera el disparo que le quitaría la vida. La cámara se acerca a él para resaltar su sufrimiento.



01-14-08-10

Otra vez se repite el plano contrapicado del asesino, se enfatiza, así, su superioridad.



01-14-13-10



01-14-14-25



01-14-18-25

El asesino retira su arma y Mills se rueda por el suelo. El joven detective ha perdido el primer combate ante su agresor. Las heridas en su rostro son una marca que acredita su travesía por la experiencia de enfrentar a su oponente, pero, ¿por qué el asesino lo ha dejado con vida? Al igual que las anteriores preguntas que hemos abierto, esta interrogante sólo podrá ser contestada al final del relato.

En la casa del asesino

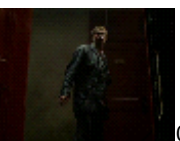


01-15-31-25

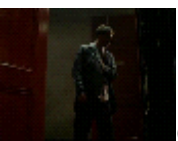
Los detectives se enfrascan en una nueva discusión: Mills, cegado por la ira y evidenciando nuevamente su carácter arrebatado, quiere entrar a la casa de Doe, pero Somerset, más prudente, se lo impide argumentando que la pista que los llevó hasta el lugar es de procedencia ilícita y no tendría validez en un juicio. Es decir: los detectives no cuentan con la legitimidad para rebasar el umbral que les daría acceso al espacio más íntimo del asesino.



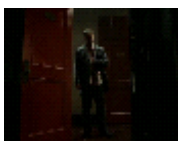
01-15-39-25



01-15-40-10



01-15-42-25



01-15-48-10

Mills finge entender los argumentos de Somerset, pero cuando el veterano detective se descuida, derriba la puerta roja de la casa de Doe con una fuerte patada, transgrediendo así la prohibición que se materializaba en dicha puerta.

Sin embargo, el joven detective no se anima a entrar en la morada del asesino, no puede cruzar todavía ese umbral, el cual -por cierto- ha sido ya rebasado por la cámara que se encuentra adentro del apartamento, certificando que para la planificación y construcción del espacio en el cine postclásico no hay límites.

Un lento movimiento de retroceso muestra los primeros aspectos de la casa del asesino.



Por primera vez en el relato, Somerset se enfada e insulta a Mills, pero el joven detective tiene una coartada para corregir su error:

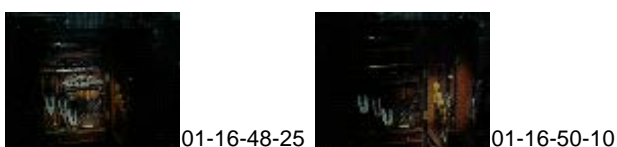


Soborna a una indigente, quien narra a un policía que ella fue la que alertó a los detectives sobre la presencia de Doe.



Somerset: *Que todos se queden afuera.*

La puerta roja de la casa de Doe se abre lentamente. Mills entra con una linterna, cuyos haces de luz iluminan la oscura morada del asesino. Somerset lo sigue.



En el interior, Mills encuentra un maletín con instrumentos de tortura, los mismos que se mostraron al inicio del relato durante los créditos de apertura. Por tanto, estamos nuevamente en ese espacio donde se anunció la inversión siniestra del relato, en el lugar donde comenzó la fascinación por el criminal, la cual se ha ido construyendo larvadamente a través de varios recursos que ya hemos tenido oportunidad de señalar.

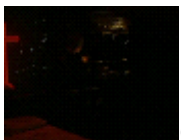


01-16-52-25

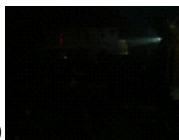
En La poética del espacio¹¹⁶, Gaston Bachelard definió a la casa y los espacios habitables como poderosos lugares de integración para los pensamientos, recuerdos y sueños del hombre. A lo largo del relato se han mostrado diferentes casas, cuyas atmósferas nos han ayudado a perfilar la personalidad de los personajes. Ahora, es el momento de conocer más sobre el asesino de la historia.

Después del plano detalle de los instrumentos de tortura, la acción se traslada a la habitación del asesino. Ahí, la cámara se detiene momentáneamente en una cruz ubicada encima de la cama individual de Doe, como si de un pequeño altar se tratase.

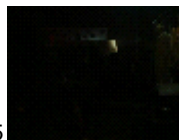
La cruz desprende una intensa luz roja que ilumina varias cruces pequeñas de metal, también colgadas sobre la contrastante pared negra. Hay, pues, una saturación de cruces, la figura en la que se sintetizan todos los elementos simbólicos del cristianismo, sólo que en este relato -como ya hemos tenido oportunidad de constatar con los crímenes- existe una inversión satánica de la palabra simbólica del cristianismo.



01-16-54-10



01-16-56-25



01-16-58-10



01-17-01-25

La cámara realiza un paneo por la habitación a la que Somerset llega alumbrando con su lámpara. Los haces de luz son ocupados durante la escena para centrar la atención del espectador en los hallazgos más importantes de los detectives. Uno de ellos es el siguiente:



01-17-04-10



01-17-09-25



01-17-11-10



01-17-12-25

En una de las mesillas de noche de Doe, es decir, en uno de sus espacios más íntimos, Somerset encuentra un dildo y varios juguetes sexuales que remiten de inmediato a la homosexualidad del asesino, tema que se anunció desde los créditos de inicio del filme con la presencia de libros sobre el tema y la transexualidad.

¹¹⁶ Bachelard, G. La poética del espacio (57), Fondo de Cultura Económica, México, 2013.



01-17-14-25



01-17-15-25

En otro cajón, el detective encuentra una biblia, un rosario y muchas botellas vacías de aspirinas. Seguramente éstas últimas fueron utilizadas por el asesino para calmar sus dolores de cabeza. Pero, ¿por qué podría sentir angustia un psicópata como Doe? Probablemente esta situación se relacione con su deseo, quizá Doe se siente culpable por su orientación sexual y cree que “castigando” a los pecadores puede redimir sus culpas.



01-17-17-10



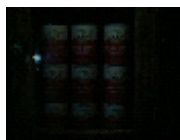
01-17-21-25

Así, los detectives se adentran en el “universo” lúgubre de Doe, (la presencia dominante del color negro genera una atmósfera sombría) nada los puede detener, ni siquiera los candados de las puertas.

Se trata de un momento de revelación tensionado por el montaje paralelo que describe los hallazgos de los policías.



01-17-35-25



01-17-36-25



01-17-43-25

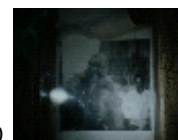
Durante la búsqueda, Somerset encuentra elementos que reafirman la responsabilidad de Doe en los crímenes: latas de comida almacenadas de la misma marca que halló en la casa del hombre obeso y un frasco con la mano de Víctor en formol.



01-17-41-25



01-17-59-10



01-18-03-10

También encuentra una nueva pista, en esta ocasión, no proporcionada por el asesino: una nota de "Artículos de piel Wild Bill". Debajo de la nota también está la foto de una mujer que, por su exagerada caracterización, parece ser una prostituta. De esta manera se adelanta quién será la siguiente víctima de Doe.



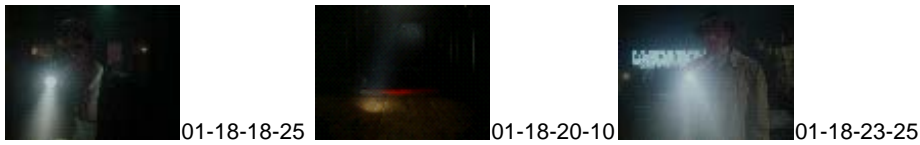
01-18-12-25



01-18-14-25

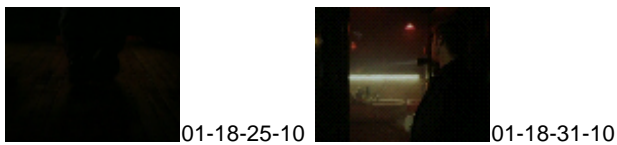
La cámara vuelve a capturar la cruz roja, elemento que se ha convertido ya en un claro signo de la inversión satánica que ocurre en el relato.

Con su lámpara, Somerset ilumina la cama vacía del psicópata, acusando su ausencia. Pero aunque Doe no está presente, es posible percibir su macabra esencia en los objetos que pueblan la vivienda.



Una luz, también roja, emana debajo de una puerta y llama poderosamente la atención de Mills, invitándole a rebasar otro umbral.

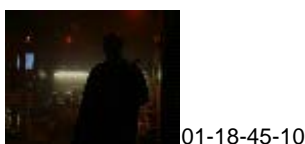
Al mismo tiempo, también hay algo que reclama la atención de Somerset.



Sigilosamente, Mills abre la puerta y descubre un cuarto oscuro para revelar fotografías. Como la iluminación de este espacio es similar a la luz que desprende la cruz roja, es posible adelantar que lo que Mills encontrará será un signo del satanismo que Doe representa.



Intuyendo que puede encontrar peligro, Somerset desenfunda su arma, la misma que nunca ha disparado. Camina hacia una nueva puerta.



En tanto, Mills se adentra en el cuarto oscuro y la tensión del relato crece: el espectador intuye que los detectives están a punto de descubrir algo, que finalmente ocurrirá la revelación que se ha venido anunciado desde que los detectives tocaron la puerta de Doe.

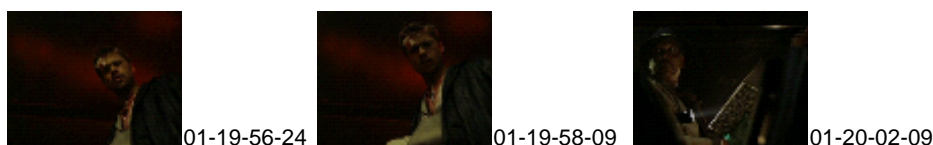


Y dicha revelación tiene que ver con el registro que Doe realiza de su actividad criminal, de las pruebas de su paso por el mundo: Somerset encuentra una habitación llena de libros y cuadernos en los que el asesino volcó sus pensamientos. Mills, por su parte, halla impactantes fotografías de los crímenes que Doe ha cometido. Ambos elementos, las fotografías y la escritura, fueron los motivos principales de la secuencia de los créditos de inicio, situación que reitera que el espacio de la enunciación fue, también, el espacio del criminal.

Pero no sólo eso: con estos hallazgos los detectives tienen una llave de acceso para poder descifrar el misterio del mal, encarnado en Doe, que tanto inquieta a Somerset, ya que en los escritos y en las fotografías están plasmados los pensamientos y la forma de operar del psicópata.



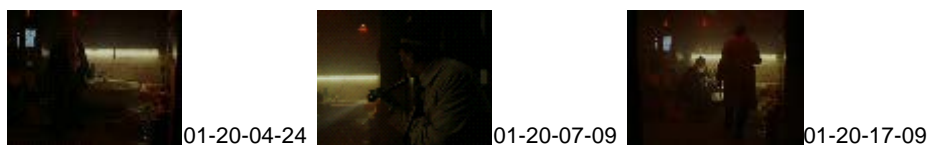
Los policías revisan la información que han encontrado. De pronto, un nuevo descubrimiento altera a Mills:



Mills: *¡Somerset!*

El joven detective, capturado con un contrapicado y desde la perspectiva de algo que está dentro de la bañera, es intensamente iluminado por la luz roja que se ha asociado con el satanismo.

Somerset interrumpe la lectura y corre rápidamente hacia la habitación donde se encuentra Mills.



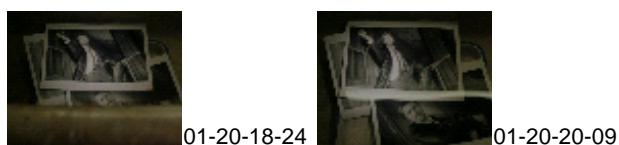
Mills: *¡Somerset!*

Somerset: *¿Qué? ¿Qué?*

Mills: *Lo teníamos.*

Somerset: *¿Qué dices?*

Mills: *¡El maldito fotógrafo en las escaleras!*



Doe es el supuesto periodista que fotografió a Mills en el edificio donde vivía Víctor, así lo demuestra esa fotografía de Mills que tiembla en el agua. El detective se ha reconocido en ella, como si la imagen fuera un espejo que le devuelve su iracunda figura.

Más allá de esta revelación con la que se cierra la secuencia, es importante destacar la función que cumplen las imágenes para Doe. Por un lado, está una función netamente de registro de los crímenes, histórica, podríamos decir, pero todo indica que también las imágenes cumplen otra función en el modus operandi del asesino, una función ligada a aspectos rituales o mágicos: Doe captura primero las imágenes de sus víctimas para después capturarlas a ellas, como si existiera un lazo esencial entre la imagen del ser y el ser mismo¹¹⁷.



01-20-21-24



01-20-24-09

Mills: *Lo teníamos y lo dejamos ir.*



01-20-31-09

Ocurre una nueva elipsis a través de la cual se designa, pero no se muestra, la impotencia que los detectives deben sentir en este momento. Una impotencia ocasionada por la omnipotencia del asesino, su poder es de tal magnitud que afuera del edificio donde vivía se juntan numerosos vehículos policíacos.



01-20-32-24



01-20-33-24

Agente de retrato hablado: *¿Seguro que es él?*

Toda la policía está enfocada en atrapar a un hombre, cuyo rostro se muestra por primera vez en el relato a través de un retrato hablado.



01-20-34-24



01-20-41-09



01-20-46-09



01-20-47-24

Mills: *Sí, Sí. Bien. Bien, distribúyanlo.*

Perito mujer: *No hay nada. Ni cheques, ni agendas; sólo este recibo.*

Mills: *Pues sigan buscando.*

Perito mujer: *Esto estaba bajo la cama. ¿Sus únicos recursos?*

Mills: *Tenemos su dinero, me gusta.*

¹¹⁷González Requena, J.: *El arte y lo sagrado. En el origen del aparato psíquico*, publicado en Trama y Fondo nº 18, 2005. En este artículo González Requena habla de la función imaginaria de las imágenes en el hombre primitivo. En el análisis nos referimos a ella.

Perito mujer: *Hay algo más, no lo creará. No hemos encontrado ni una sola huella.*
Mills: *Cierto, no lo creo. Sigán buscando.*

Resulta notable el hecho de que Mills está dirigiendo la operación: finalmente el detective comienza a dar los primeros pasos hacia su consagración. No obstante, a Mills todavía le quedan tareas que afrontar y de no cumplirlas, su derrota sería muy dramática, debido al ímpetu y empeño que el joven detective le imprime a su trabajo. Estos factores tematizan una cuestión en el relato: la consolidación del héroe.



01-21-06-24

Somerset: *Necesitamos más hombres.*

Mientras que Mills coordina al resto de los policías que trabajan en el caso, Somerset se enfoca en leer atentamente los escritos de Doe. Seguramente, el detective intenta resolver el misterio del mal que lo ha inquietado durante todo el relato, pues en esos cuadernos están volcados los pensamientos de un poderoso psicópata.



01-21-04-24



01-21-06-09



01-21-23-09



01-21-32-24



01-21-36-09



01-21-47-24



01-21-48-09



01-22-03-09

Mills: *Hago lo mejor que puedo. ¿Qué sacas de todo esto?*

Somerset: *Hay unos 2 mil cuadernos aquí. Cada uno con 250 páginas.*

Mills: *¿Algo de los asesinatos?*

Somerset: *"Qué ridículos títeres somos bailando en un feo escenario. Cuánta diversión, baile y sexo sin preocupaciones. No sabemos que no somos nada. No somos lo planeado". Espera, hay mucho más. "Hoy un hombre se acercó a charlar conmigo en el metro. Un hombre solitario. Habla del clima y de otras cosas. Traté de ser agradable pero su banalidad me dio jaqueca. Casi no me di cuenta: pero de repente vomité sobre él. A él no le agradó. Y yo no podía dejar de reír". No hay fechas. Están en las repisas sin un orden discernible. Sólo su mente volcada en el papel.*

Merece la pena detenerse en una cuestión: a diferencia de muchas otras figuras del mal de los relatos cinematográficos, Doe es un tipo culto (característica que comparte con otros psicópatas como Hannibal Lecter), tiene la increíble capacidad de llenar con sus pensamientos más de 2 mil cuadernos, por ejemplo. Sin embargo, esa amplia cultura que ha exhibido a lo largo de la narración no es un impedimento para que profese el mal y la barbarie. De modo que el filme plantea la cuestión de que ni la cultura ni la razón son garantía de protección contra el crimen.



01-22-05-09



01-22-08-09

Mills: *El trabajo de toda una vida.*

Somerset: *Aún con 50 hombres en turnos continuos, tardaríamos 2 meses.*

Mills: *Lo sé, lo sé, lo sé, lo sé.*

De pronto, el teléfono suena en casa de Doe y Mills corre a buscarlo:



01-22-37-09



01-22-40-24



01-22-50-09

Mills: *¿Hola?*

Doe: *Los admiro. No sé cómo me encontraron, pero me sorprendieron.*

Somerset se acerca para grabar la conversación que inicia con el falso reconocimiento de Doe hacia los detectives, ya que en su tono de voz se percibe burla.

La llamada confirma otra vez al asesino como el Destinator siniestro del relato, debido a la extrema atención que todos los policías dedican a su discurso:



01-22-52-24



01-23-32-09

Doe: *Cada día respeto más a los policías.*

Mills: *Pues te lo agradezco... John. Te diré...*

Doe: *No. Escúchenme. Reacomodaré mi agenda dado el contratiempo de hoy. Sólo llamé para expresar mi admiración. Lamento haber lastimado a uno de ustedes, no tenía opción. Aceptan mis disculpas, ¿verdad? Les diría más, pero arruinaría la sorpresa.*

Somerset: *Lo tengo. (pausa) Vuelvan al trabajo.*



01-23-37-24



01-23-39-24

Mills: *Tenías razón. Está predicando.*

Somerset: *Sí. Los asesinatos son sus sermones.*

Esto implica que el criminal ha invertido de forma siniestra los mandamientos del cristianismo, pues uno de ellos -quizá el principal- es el de no matar.

La lujuria



01-24-01-24



01-24-08-09

Encargado de tienda: *Sí, vino por él anoche.*

Transcurre un día más: sábado. La cámara se acerca lentamente a la tienda de pieles “Wild Bill”, mientras que la lluvia cae copiosamente.



01-24-09-24



01-24-18-24

El encargado del lugar informa a los detectives que Doe estuvo ahí la noche anterior para recoger un trabajo que le realizó. Una pieza estupenda, según dice, de la que les muestra una foto:



01-24-33-24



01-24-36-09

Somerset: *¿Usted hizo esto para él?*

Encargado de tienda: *Sí, he hecho cosas más raras. ¿Y qué?*

El rostro de Somerset expresa sorpresa y enfado al mirar la foto, su contenido no le es revelado aún al espectador. Sin embargo, es fácil intuir que se trata de algún objeto relacionado con el sadismo, ya que el lugar se encuentra lleno de cosas que se usan en ese tipo de prácticas: máscaras de piel negra, lencería y látigos de diferentes tipos.



01-24-50-24

Somerset: *Encontraron a la rubia.*

Somerset recibe un mensaje que le anuncia un nuevo crimen.



01-25-00-09



01-25-02-24



01-25-02-24

Los detectives bajan por las escaleras de una sexshop. Las líneas inclinadas de los barandales rojos apuntan insistentemente hacia abajo, a un espacio donde reina el caos y la confusión, elementos que se acentúan por la iluminación amarillenta del lugar.

Estamos en un espacio que luce decadente, donde se comercia con el cuerpo. Es, en suma, un escenario acorde para la representación del siguiente pecado: la lujuria.



01-25-05-24



01-25-07-09



01-25-09-24



01-25-12-24

Policía: *¡Salga de la taquilla!*

Taquillero: *No me he movido de aquí.*

Policía: *¡Salga ya!*

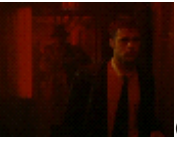
Policía: *Es por aquí.*



01-25-16-24



01-25-22-09



01-25-30-24

Somerset: *¿No pueden bajar la música?*

Policía: *Ya buscamos al encargado.*

El descenso de los detectives se prolonga aún más: la insistente presencia del color rojo - semejante al de la cruz-, los gritos y la estridencia de la música, indica que Mills y Somerset están bajando a una especie de infierno terrenal.



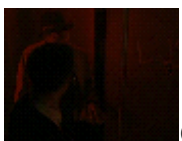
01-25-33-24



01-25-35-09

Policía: *¿Son de Homicidios? Tienen que ver esto.*

Los detectives llegan a la escena del crimen y ahí los recibe un sorprendido policía, quizá fascinado, que habla directamente a la cámara, apelando al espectador para que no deje de ver lo que ha pasado en la habitación.



01-25-38-24



01-25-40-09

Y así será porque la puerta, marcada con la palabra lujuria, está completamente abierta: no hay prohibición alguna para la mirada.



01-25-42-09



01-25-43-28

La cámara se coloca en una posición tercera y desde ahí captura una cama que, por la iluminación roja, parece arder. Un hombre llora y gime inconsolable al lado de ella.



01-25-45-28

El punto de vista de la narración cambia a un plano semi subjetivo de los detectives. Desde esta posición se muestra la forma en que el policía de la puerta descubre el cadáver de una mujer con las piernas completamente abiertas. Cuando esto sucede, una potente luz blanca ilumina por un instante el cuerpo sin vida. Con este resplandor se manifiesta cierta fascinación por el horror de la muerte en el sujeto de la enunciación.



01-25-46-28



01-25-45-28

Pero la posición de Mills impide que la mirada del espectador perciba por completo al cadáver. El público debe imaginar y completar la terrible escena, eso es lo que demanda el insistente parpadeo de las luces estroboscópicas sobre el cuerpo de la mujer.



01-25-48-13



01-25-53-13



01-25-54-13

Hombre: *¡Quítenme esta cosa! ¡Quítenmela, por Dios!*

Mills: *Sáquenlo. ¡Sáquenlo de aquí ahora!*



01-25-55-28



01-26-00-28

Mills: *Quiero oírlo otra vez.*

Somerset: *Cuéntamelo otra vez.*

Ya en las oficinas de la policía, los detectives interrogan a los testigos del crimen de lujuria. La secuencia inicia con un plano general que muestra la disposición simétrica de los interrogatorios: ambos son testimonio del mismo horror, y por eso empiezan de una forma muy similar.



01-26-05-28



01-26-09-13

Mills: *No oyó nada extraño ni vio nada extraño.*

Taquillero: *No.*

Mills: *¿No?*

A medida que la escena avanza, la planificación comienza a cerrarse, privilegiando los planos medios de los personajes, cuyos rostros contrastan demasiado:



01-26-10-13



01-26-12-28

Hombre: *Me preguntó si estaba casado y vi que traía una pistola.*

Somerset: *¿Dónde estaba la chica?*

Hombre: *¿Qué... qué?*

Somerset: *La prostituta. ¿Dónde estaba?*

Hay miedo, desesperación en el hombre con bata blanca y un cierto rencor en el rostro del taquillero. Mills y Somerset siguen los interrogatorios expectantes.



01-26-20-13



01-26-27-13

Mills: *Si alguien viene a su negocio y quiere bajar a buscar algo de acción, lo que sea. Tiene que acudir a usted, ¿no?*

Taquillero: *Sí.*

Mills: *¿Y no vio a nadie Con un paquete o algo bajo el brazo?*

Taquillero: *Todos lo que entran ahí llevan cosas bajo el brazo. Algunos llevan maletas llenas de cosas.*



01-26-45-02



01-26-50-02



01-26-51-17

Hombre: *Ella estaba sentada en la cama.*

Somerset: *¿Quién la amarró? ¿Usted o él?*

Finalmente, el plano detalle de una fotografía revela el contenido que hasta ahora se le había ocultado al espectador: Doe mandó a construir una especie de cinturón con una enorme navaja en forma de pene, lo filoso, lo violento, se asocia de esta manera con la sexualidad.



01-26-56-17



01-27-03-17

Mills: *¿Le gusta a lo que se dedica? ¿Todas esas cosas que ve?*

Taquillero: *No. No me gusta. Pero así es la vida, ¿verdad?*



01-27-16-02



01-27-19-02



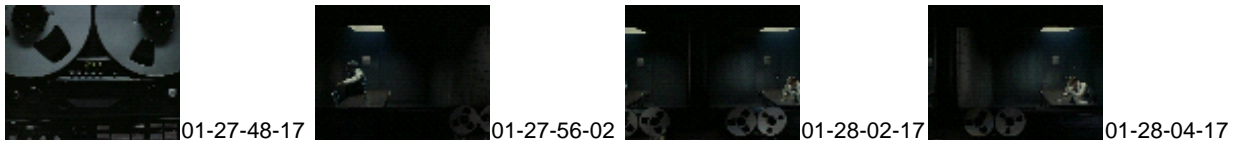
01-27-23-02



01-27-26-02

Hombre: *Tenía una pistola e hizo que todo pasara. Me obligó a hacerlo. Me puso, me puso esa cosa y me obligó a usarla. Me dijo que me la tirara y lo hice. ¡Me la tiré! ¡Dios mío, Dios mío, me puso la pistola en la boca! ¡La pistola estaba en mi garganta!*

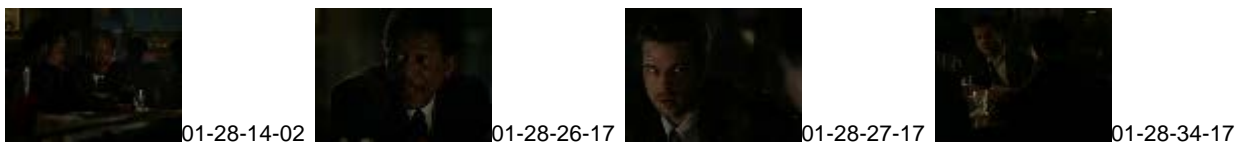
La destinación siniestra aparece nuevamente: para representar el pecado de la lujuria, Doe obligó a sus víctimas a sostener un encuentro sexual aniquilador, mortal, completamente opuesto a las funciones naturales y básicas del acto sexual: esa navaja que sustituye al pene es un signo de la total inversión siniestras que hay en la narración de todos los elementos del relato simbólico.



Hombre: *¡Joder! Dios mío, Dios mío, Dios, mío, por favor, ayúdame. Por favor, ayúdame.*

Un paneo recorre lentamente la salas de interrogatorios, los detectives lucen desmoralizados, quizá asustados por la potencia maligna que Doe encarna. Es un buen momento, por tanto, para entrar de lleno en un tema que ha estado presente prácticamente desde el inicio del relato: el del heroísmo.

La ingenuidad de Mills y la debilidad del relato simbólico



Somerset: *Esto no va a tener un final feliz. Es imposible.*

Mills: *Seré feliz si lo atrapamos.*

Somerset: *Si atrapamos a John Doe y resulta ser el diablo, el mismísimo Satán, quizá cumpla nuestras expectativas, pero no es el diablo. Es sólo un hombre.*

Mills: *¿Sabes? Criticas y te quejas y me dices todas esas locuras. Si crees que me preparas para tiempos difíciles, gracias, pero...*

Somerset: *Pero tienes que ser un héroe. Quieres ser un campeón.*

En el universo de "Se7en" se propone un juego retórico, una suerte de estrategia perversa de narración: constantemente se está tematizando la posibilidad de que Mills pueda madurar y convertirse en un héroe. Frecuentemente se acentúan sus buenas intenciones para después descartarlas como ingenuas frente a la contundente realidad del mal -así podrá ratificarse hacia el final del relato, cuando el joven detective efectúe la tarea que su Destinador siniestro le impone-.

Precisamente, esa ingenuidad es la que Somerset intenta hacerle ver a Mills desde una postura cada vez más paternal. El veterano detective, sin muchas esperanzas y derrotado, quiere frenar los impulsos de su compañero para evitar que caiga en peligro.

La discusión es seguida a través de una serie de planos contraplanos que, durante los momentos más candentes, se cierran en planos medios que difuminan los fondos de los personajes.



01-28-51-17



01-28-58-02

Somerset: *La gente no quiere un campeón; quiere comer y ver televisión.*

Mills: *¿Por qué te volviste así? Quiero saberlo.*

De manera que en el relato no hay cabida para el heroísmo, pero sí para la potencia del mal. Se trata de una situación semejante a la que vive el espectador del cine postclásico, quien ya no cree en la figura del héroe, pero sí en el mal radical que encarna el psicópata.



01-29-05-17



01-29-06-17

Somerset: *No fue por una sola cosa.*

Mills: *Sigue.*

Somerset: *No puedo seguir en un lugar que acepta y fomenta la apatía como si fuera una virtud.*

Somerset se muestra hastiado por las condiciones sociales de la ciudad en que transcurre el relato. Y esto generará un punto en común entre el detective y el asesino.



01-29-20-17



01-29-35-02

Mills: *Tú no eres diferente ni mejor.*

Somerset: *No dije que lo fuera, no lo soy. Estoy de acuerdo, totalmente de acuerdo. La apatía es una solución. Es más fácil perderse en las drogas que enfrentar la vida. Es más fácil robar algo que ganárselo.*

Mills: *Sí.*

Somerset: *Es más fácil pegarle a un niño que educarlo. El amor cuesta. Se necesita trabajo y esfuerzo.*

El tema de la paternidad vuelve a surgir, quizá Somerset se sintió incapaz de educar a un niño en una sociedad como en la que vive. Y ahora intenta darle un mensaje a Mills, quien muy pronto se convertirá en padre.



01-29-45-02



01-29-55-17

Mills: *Hablamos de enfermos mentales. Hablamos de gente que está loca de remate.*

Somerset: *No es verdad*

Mills: *Sí lo es.*

Somerset: *Hablamos de la vida cotidiana. No puedes darte el lujo de ser tan ingenuo.*

La discusión entre los detectives abre varias interrogantes para el espectador: ¿Doe es una persona enferma? ¿Cómo es posible vivir en una sociedad en franca descomposición? ¿Dónde están los límites de lo sancionable?



01-30-00-02



01-30-04-02



01-30-07-02



01-30-09-02

Mills: *Púdrete. Deberías escucharte. Dices que el problema de la gente es que nada le importa, o sea que la gente no me importa. No tiene sentido. ¿Sabes por qué?*

Somerset: *A ti si te importa.*

Mills: *Ya lo creo.*

Somerset: *Y tú cambiarás las cosas.*

Mills: *Como sea. El punto es que no creo que renuncies porque creas en esas cosas, no. Quieres creer en ellas porque vas a renunciar. Quieres que te dé la razón, que diga que todo está jodido que todo es un desastre y que deberíamos vivir en una cabaña. Pero no lo haré. No diré eso. No estoy de acuerdo contigo. No lo estoy. No puedo.*

El idealismo de Mills, su ímpetu, parece calar hondo en Somerset. Con toda probabilidad, le recuerde tiempos pasados, seguramente cuando él también era un joven idealista. De ahí que se quede en silencio y pensativo, tocado por las palabras de su compañero:



01-30-53-17



01-31-03-02

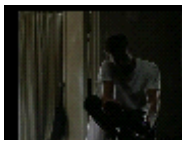


01-31-11-02



01-31-19-17

Mills: *Me voy a casa. Gracias de todos modos.*



01-31-26-17



01-31-38-17

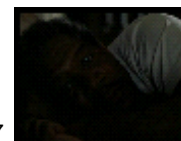
Mills: *Te amo tanto, tanto.*

Tracy: *Lo sé.*

Mills llega a su casa y abraza a Tracy con ternura mientras ella duerme. Como una mujer ha sido asesinada un par de escenas atrás, el espectador va sospechando que la esposa de Mills puede acabar convertida en víctima...



01-32-00-17



01-32-01-17

Somerset no puede dormir. El ruido de su aparato suena incesante, pero le es imposible conciliar el sueño. Las palabras de Mills le han calado hondo: en el fondo sigue creyendo en los ideales que el joven detective defiende con tanta pujanza



01-32-18-17



01-32-22-17

Somerset coge su aparato y lo avienta contra el piso, en un claro signo de desesperación.



01-32-44-02



01-32-45-02



01-32-48-02



01-32-57-17

Posteriormente, saca su navaja y la arroja tres veces contra el tablero en la pared. Es evidente que algo le inquieta, esos planos cerrados nos muestran a un hombre que está tomando una decisión: el detective se ve compelido a actuar en favor de los ideales que Mills defiende y esta situación ratifica la retórica perversa de la narración, pues como veremos en el desenlace de la historia, en el universo de Se7en no hay espacio para el idealismo.

3.6. El triunfo del mal

Domingo: soberbia



01-32-59-17

Domingo. El último día que Somerset y Mills serán compañeros de trabajo ha llegado. Además, también se cumple el séptimo día desde que Doe comenzó a asesinar.

La coincidencia en las fechas y días no es algo gratuito, al contrario, forma parte de una calculada inversión satánica de la mitología cristiana: en el séptimo día, según el Génesis bíblico, Dios terminó su obra -la creación del mundo- y lo santificó; Doe, de igual manera, terminará su obra destructora en domingo...



01-33-01-02



01-33-08-17

Operador: *Sí, ¿cuál es su emergencia? ¿Puede repetir eso?*
Asesino: *Volví a hacerlo.*

Y ese día empieza con un nuevo asesinato que Doe informa a los servicios de emergencia, en una clara estrategia para que los detectives le sigan la pista.



01-33-10-02



01-33-12-02



01-33-13-17



01-33-15-17

El escenario cambia rápidamente y de las oscuras instalaciones del centro de emergencias vamos a un baño de paredes y muebles totalmente blancos. Se genera un notable contraste en las imágenes que tiene la intención de destacar la atmósfera luminosa de la nueva escena del crimen, de hecho, resulta fácil imaginar cómo era este apartamento blanco, impoluto, antes de la llegada de Doe.

Ahí, un perito trabaja en la bañera. La cámara sigue los pasos de Somerset sobre un piso con varias manchas de sangre.



01-33-16-17



01-33-20-02

Somerset: *¿Qué tienes?*

Mills analiza la escena: en una cama yace el cuerpo de una mujer, su rostro está oculto, cubierto por vendas, pero casi sobre el cadáver se encuentra un retrato gigante de la chica, como si completara su cuerpo. Y más arriba del retrato, sobre la pared blanca, está escrita la palabra *soberbia* con sangre roja. La escena del crimen parece un tétrico altar a la figura de la mujer asesinada.

Se deduce, entonces, que Doe decidió “castigar” a la chica por profesar un culto a su figura.



01-33-21-17



01-33-24-02



01-33-26-02



01-33-27-17

Mills: *Pastillas para dormir pegadas a una mano. El teléfono pegado a la otra.*

Somerset: *¿Ves lo que hizo?*



01-33-33-17

Mills: *La rebanó... y luego la vendó.*

Y por cierto que la planificación, otra vez, no escatima en mostrar lo terrible del crimen con un plano cerrado que captura el rostro de la chica; debajo del vendaje se encuentra una cara que ha sido desfigurada.



01-33-35-02



01-33-43-02

Somerset: *Pide ayuda y vivirás, pero desfigurada o puedes acabar con tu propio sufrimiento.*

Nuevamente el modus operandi del asesino se basa en obligar a las víctimas a llevar su pecado al extremo: la mujer no quiso pedir ayuda, por soberbia, y decidió suicidarse antes que vivir desfigurada. Su imagen era lo que más le interesaba.



01-33-45-00



01-33-46-15



01-33-47-15



01-33-49-15

Mills: *¡Por favor!*

Perito: *Le cortó la nariz.*

Somerset: *Para fastidiarle la cara.*

Perito: *Lo hizo muy recientemente.*

Doe se entrega



01-33-53-15



01-33-56-00

Somerset: *Escucha: decidí quedarme hasta que esto acabe. Pasará una de dos cosas. O atrapamos a John Doe o matará a siete y esto seguirá.*

Mills: *No tienes que hacerme favores. Gracias, pero...*

Somerset: *Te pido ser tu compañero por unos días. Tú me harías el favor a mí.*

Los detectives llegan a la jefatura de policía.



01-34-20-00



01-34-24-15

Somerset ha tomado la decisión de aplazar su retiro, luchará por los ideales que Mills defiende. Esta transformación del personaje, sin duda importante, es registrada a la distancia por la cámara, pues dentro de la estrategia retórica de la narración está ocurriendo algo aún más importante: la llegada de Doe a la jefatura de policía:



01-34-25-00



01-34-29-15

De esta manera, la transformación de Somerset se anuncia como insuficiente ante la potencia de Doe.



01-34-31-00



01-34-34-00



01-34-36-15

Mills: *Sabías que aceptaría. ¡Ya llegamos!*

Recepcionista: *Su esposa llamó. Cómprese una contestadora.*

Cuando los detectives entran a la jefatura, Mills recibe un mensaje de Tracy; el personaje femenino es rescatado del olvido en el que había caído durante esta parte del relato, y es así como la subtrama de la vida familiar de los Mills comienza a adquirir fuerza y se relaciona, por contigüidad, con Doe:



01-34-40-15



01-34-42-15

Doe: *Detective.*

Somerset: *Me iré después de esto.*

Doe: *Detective...*

Mills: *No me sorprende.*

Doe: *¡Detective!*

Doe, hasta ahora capturado durante esta escena de espaldas o difuminado al fondo de la imagen, se encuentra en el edificio de la policía y llama la atención de Mills: reclama, con vehemencia, que su palabra sea atendida.



01-34-48-00



01-34-49-15

Todo mundo se sorprende en la jefatura y presta atención a la palabra de Doe.



01-34-50-15

Doe: *Usted me busca.*

La cámara se acerca sutilmente al asesino, es la primera vez que lo captura de frente y de forma nítida en todo el relato. Conforme avance la escena, los planos del psicópata acusarán cierta fascinación del director por esta figura del mal a la que retratará detenidamente, con cierto sigilo y asombro.

Doe tiene la camisa y las manos manchadas de sangre y extiende los brazos en un claro gesto de sumisión, aunque en realidad el espectador puede intuir que el psicópata tiene el control total de la situación.



01-34-52-00



01-34-53-00

Somerset: *Es él.*

Mills responde al llamado de Doe lleno de ira, su rostro -en primer plano y con la bandera de Estados Unidos como fondo- así lo muestra.



01-34-54-15



01-34-55-15

Mills: *No te muevas.*

En la jefatura de policía, todo mundo se moviliza, Doe es el único tranquilo. La cámara se le acerca un poco más.



01-34-56-00



01-34-58-03



01-34-59-18

Mills: *¡Al piso!*

Somerset: *¡No se le acerquen!*

Mills: *¡Al piso!*

Doe: *Yo lo conozco.*

Doe hace hincapié en el conocimiento que tiene de Mills; sabe, pues, cómo va a reaccionar el detective porque el psicópata es un hombre inteligente, capaz de predecir el comportamiento de los demás. De ahí ese plano medio -ligeramente contrapicado- de su figura que se ha ido preparando durante la escena y que le otorga cierto aire de superioridad frente a las posturas incrédulas o de alerta de los policías:



01-35-01-03



01-35-02-18

Mills: *¡Ahora! ¡Abajo! Al piso, boca abajo...*



01-35-04-18



01-35-05-03



01-35-06-03

Mills: *Desgraciado. ¡Ahora!*

Finalmente, Doe comienza a hincarse, pero el espectador sabe que la postura de su cuerpo nada tiene que ver con algún tipo de derrota. El criminal domina toda la situación, tan es así que a su alrededor se juntan varios policías armados y nerviosos, entre ellos Mills, mientras que Doe muestra una fría tranquilidad:



01-35-07-18



01-35-09-18



01-35-11-18



01-35-14-03

Mills: *¡Hasta abajo, maldito! ¡Abajo! ¡Más rápido! ¡Más rápido! ¡Más rápido! ¡Ahora! ¡La nariz en el piso!*

Un policía esposa a Doe.



01-35-17-18



01-35-18-18



01-35-19-03

Policía: *Cielos, ¿qué rayos es esto?*

Y se mancha las manos con la sangre que el asesino tiene en el cuerpo.



01-35-23-18



01-35-26-0



01-35-27-03

Doe: *Quisiera hablar con mi abogado, por favor.*

Mills: *¡Maldición!*

Quizá sea preciso aclarar que durante la escena también existieron planos contrapicados de los detectives, pero éstos son utilizados para mostrar el punto de vista de Doe y no para indicar superioridad, función que le hemos otorgado a dichos planos contrapicados en el relato.

Nada conecta al psicópata con el orden social



01-35-30-03

Capitán: *Se corta las yemas de los dedos.*

En un plano detalle se muestran las pruebas realizadas a Doe para intentar identificarlo, situación que desde los créditos mismos del relato quedó descartada.



01-35-37-03



01-35-38-18



01-35-41-03



01-35-45-18

Capitán: *Por eso no había huellas en su apartamento. Parece que lleva mucho tiempo haciéndolo.*

Mills: *¿Y sus cuentas de banco... y las armas?*

Capitán: *Hasta ahora no hay nada. No tiene crédito ni registros de empleo.*

Sabiéndose poderoso, dominante de la situación, Doe saca la bolsita de té del vaso y la vuelve a meter con una irritante tranquilidad, mientras que la cámara recorre su cuerpo, describiéndolo con detenimiento.



01-35-47-03



01-35-51-03



01-35-59-03

Capitán: *Su cuenta sólo tiene cinco años y la abrió con efectivo. Hasta rastreamos sus muebles. De él sólo sabemos que es independientemente acaudalado, bien educado y está totalmente demente.*

Somerset: *Porque eligió ser John Doe.*

Aparece nuevamente el misterio de iniquidad, el enigma: nada conecta al psicópata con la sociedad. No se sabe nada de él, ni siquiera su nombre real. Nada se conoce de él, excepto su potencia destructora que a todos inquieta y deslumbra. Quizá debido a esto la figura de Doe es mostrada ahora nítidamente, en contraste con los cuerpos ensombrecidos de los detectives:



01-36-08-18



01-36-09-18

Mills: *¿Cuándo lo interrogamos?*

Capitán: *No pueden. Irá a la corte ahora mismo.*

Mills: *Les digo que no puede haberse entregado. No tiene sentido.*

Capitán: *Pues está ahí sentado. No tiene que tener sentido.*

Somerset: *No ha terminado.*

Mills: *Está burlándose de nosotros y lo estamos aceptando.*

Los detectives entienden que un hombre como Doe no se entregaría de una forma tan simple.



01-36-26-18



01-36-28-18

Mills: *Tú sabes de qué hablo.*

Somerset: *Por primera vez estamos totalmente de acuerdo. Él no se detendrá así.*

Mills: *¿Y ahora qué jodidos, hombre?*

Somerset: *Le faltan dos asesinatos para completar su obra maestra.*

De hecho, Somerset marca el trayecto que el filme seguirá en su desenlace: faltan dos crímenes, los relacionados con la envidia y la ira.

El suspenso de la historia se centra ahora por completo en saber cómo Doe terminará su "obra". Y resulta preciso aclarar que en el relato jamás se han utilizado recursos retóricos que sugieran un posible fracaso del psicópata, la potencia del asesino es tal, que desde este momento queda claro que triunfará.

¿Y qué decir del protagonismo de los detectives? Desde que Doe se entregó, todo gira en torno a él, los policías han sido desplazados en protagonismo por la potencia de la figura del mal.



01-36-34-18



01-36-40-03

Somerset: *Ya veremos cómo se declara.*

La falsa tarea



01-36-41-03



01-36-51-03



01-36-56-18

Abogado: *Mi cliente dice que hay otros dos cadáveres, dos víctimas ocultas. Llevará a los detectives Mills y Somerset a ellos, pero sólo a ellos, hoy a las seis.*

Mills: *¿Por qué nosotros?*

Abogado: *Dice que los admira.*

Somerset: *Es parte del juego.*

Los detectives intercambian miradas, han sido reconocidos por su Destinator, pero saben que ese reconocimiento lleva el aroma de la burla. Además, entienden que algo se oculta detrás de esa nueva tarea que se abre ante ellos: encontrar dos cadáveres más.



01-36-59-18



01-37-04-18



01-37-06-18



01-37-18-18

Abogado: *Si no aceptan la oferta, los cadáveres nunca serán hallados.*

Fiscal: *Licenciado, por mí que se pudran.*

Mills: *Lo tenemos abajo, encerrado. Es un hecho. Tendrá un cuarto gratis y TV por cable. Ni mi esposa tiene TV por cable. ¿Por qué discutimos esto?*

Capitán: *Mills.*

El ímpetu de Mills le otorga cierto protagonismo ante sus jefes y a través de su diálogo Tracy vuelve a tener presencia en el relato, todo apunta a que la mujer poco a poco adquirirá mayor relevancia en la historia.



01-37-19-18



01-37-28-03



01-37-29-03



01-37-37-03

Mills: *¡Hey, algo huele mal, y este tipo... sí usted, con su traje de tres mil dólares y sonrisa, hace tratos para esta basura (mierda). No me gusta.*

Capitán: *¡Mills!*

Abogado: *Por ley, ayudo a mi cliente.*

Mills: *¡Cielos!*

Abogado: *Como mejor le convenga.*

Capitán: *No hacemos tratos, Sr. Swarr.*

Abogado: *Mi cliente también dice que si no aceptan, alegará locura.*



01-37-41-03



01-37-42-18



01-37-44-03



01-37-45-18

Fiscal: *Que lo intente. Quisiera ver que lo intente.*

Abogado: *Saben que dada la naturaleza de los crímenes, saldría libre.*

Doe quiere obligar a los detectives a entrar en su juego. El tema del estado mental de Doe vuelve a ser importante, pero ahora en los aspectos legales: si se declara loco podría quedarse sin castigo por sus crímenes.



01-37-49-18



01-37-53-18



01-38-00-03

Fiscal: *No permitiré que se vaya sin una sentencia.*

Abogado: *Dice que si aceptan bajo sus condiciones específicas firmará su confesión como culpable ahora mismo.*

Capitán: *Es su caso. Decidan.*

El capitán se lava las manos. No hay una destinación potente para los detectives que se encuentran a merced del asesino.



01-38-03-18



01-38-08-03



01-38-12-18

Mills: *Confesión completa. Acepto.*

Abogado: *Tienen que ser los dos.*

Somerset: *Si se declarara loco, está conversación es admisible. Probaría que nos chantajea con su declaración.*

El carácter arrebatado de Mills lo hace aceptar sin analizar la situación. Somerset, de una forma sensata, pone contra las cuerdas al abogado, rehusándose a hacer lo que el asesino pide. El duelo de estrategias entre los dos Destinatores de la historia continúa, por eso Somerset es el único que cuestiona la veracidad de la tarea de Doe:



01-38-18-03



01-38-25-03



01-38-27-18

Abogado: *Mi cliente les recuerda que hay dos muertos más. A la prensa le encantaría saber que la policía no los buscó para enterrarlos debidamente.*

Somerset: *Si es que es verdad.*



01-38-30-03



01-38-31-18



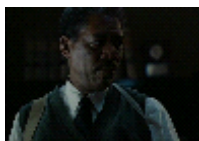
01-38-34-03



01-38-38-03

Fiscal: *El laboratorio revisó la ropa y las uñas de Doe. Había sangre de él por cortarse los dedos. Sangre de la mujer a quien le cortó la cara y sangre de una tercera persona aún desconocida. (PAUSA) Escollarían a un hombre desarmado.*

El fiscal anima a los detectives para que cumplan con la misión que Doe les ha propuesto



01-38-51-03



01-38-53-18

Mills: *Acabemos con esto.*

Y, como ha sido a lo largo del relato, Mills toma una decisión precipitada que Somerset respalda para no dejarlo solo.



01-39-05-08



01-39-28-23

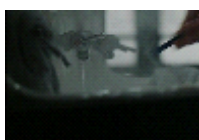
Somerset: *Si la cabeza de John Doe se abre y sale un OVNI quiero que estés preparado.*

Mills: *Bien (Pausa) Oye, si me corto una tetilla. ¿El seguro me lo pagaría?*

Somerset: *Uhhh. Eso creo. Si fueras tan hombre como para decirlo yo te lo pagaría de mi propio bolsillo.*

Mills: *Si sigo llegando tarde, mi esposa sospechará algo.*

Mientras que los detectives se rasuran el bello del pecho para colocarse micrófonos inalámbricos, el guión, de una forma sutil, vuelve a colocar a Tracy en la narración.



01-39-32-17



01-39-35-17



01-39-38-17

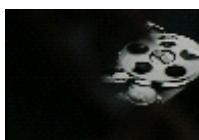


01-39-55-03

Mills: *¿Sabes?*

Somerset: *¿Sí? ¿Qué?*

Mills no puede hablar, se nota tocado, triste: parece que teme por su esposa, pero no se atreve ni siquiera a pensar que algo le puede pasar, ni mucho menos decirlo.



01-39-59-18



01-40-04-03



01-40-19-18



01-40-24-03

Ambos detectives se colocan los micrófonos y luego las corbatas, esos signos de la masculinidad que ya han sido ocupados en el relato. Mills tiene el nudo hecho y Somerset se lo hace en el momento. De esta forma las escenas del principio, cuando se mostró la vida íntima de los detectives, cobran otra vez

relevancia: ¿el acto que acontecerá llevará a Mills a madurar, a convertirse en un hombre capaz de hacerse los nudos de la corbata?



01-40-46-18



01-40-47-18



01-40-56-10

Los detectives prueban sus armas y los micrófonos. En tanto, la policía prepara un operativo -con helicóptero incluido- para seguir la acción desde las alturas:

Matar, la verdadera tarea



01-41-52-07



01-41-55-07

Somerset: *¿Quién eres, John? ¿Quién eres realmente?*

Doe: *¿Qué quiere decir?*

Somerset mira a Doe a través del espejo retrovisor. No hay contacto visual directo entre el detective y el asesino. La escena ha adquirido el punto de vista de Somerset en un plano contra plano mediado por el espejo del retrovisor. No podía ser de otra forma: las preguntas de Somerset parecen no interesarle al detective Mills, hasta ahora fuera de cuadro en la escena.

Es Somerset, el detective más experimentado a punto de retirarse y poseedor de una vasta cultura, quien se interesa en conocer al psicópata, cuya figura le desconcierta, pero también de cierta forma le seduce, pues hay un punto en común entre las ideas de Somerset y Doe –como podrá constatarse más adelante– sólo que ambos se encuentran posicionados en extremos opuestos: Somerset es representante de la ley y Doe la trasgrede. De ahí el porqué del diálogo a través del espejo retrovisor: Somerset mira en el espejo, pero no encuentra su figura reflejada, sino, la de Doe.



01-41-59-07



01-42-03-07

Somerset: *A estas alturas, no te afectará decirnos un poco de ti.*

Doe: *No importa quién sea yo. Eso no significa nada. Quédese del lado izquierdo.*

La curiosidad de Somerset por saber un poco sobre el psicópata adquiere tintes más evidentes de perplejidad, mientras que Doe, en una posición de mártir, se niega a hablar de sí mismo.



01-42-11-07

Los detectives son guiados por Doe en busca de los dos cadáveres que restan para completar la representación de los siete pecados capitales. Y esos supuestos cuerpos se encuentran afuera de la ciudad sin nombre en la que transcurre el relato, ¿por qué afuera? Una pregunta abierta que se contestará conforme avance la secuencia.



01-42-12-07



01-42-13-22

Mills: *¿A dónde vamos?*

Doe: *Ya verá.*

Mills: *No sólo vamos por dos cadáveres más, ¿verdad? No sería impactante Y hay que pensar en los periódicos.*

Mills, quien hasta ahora había sido excluido de la escena por el director, pone en evidencia el deseo de Doe de que sus actos tengan impacto, que se hable de ellos en los medios de comunicación abocados a difundir el espectáculo del horror. Reconocer ese deseo de trascendencia parece ser algo que incomoda a Doe, por eso hace una mueca de fastidio.



01-42-25-22



01-42-31-07



01-42-32-22

Doe: *Para que la gente escuche ya no puedes darles sólo una palmadita en el hombro, tienes que darles con un mazo.*

Y es que los crímenes de Doe son espectaculares formas de llamar la atención de la sociedad, pues quizá no exista algo más llamativo, en términos mediáticos, que la destrucción.

Mills mira de reojo a Somerset. La noche anterior quedó claro que el detective comparte algunas de las ideas de Doe sobre la apatía de la sociedad.



01-42-35-22



01-42-43-07

Doe: *Así sabrá que tiene toda su atención.*

Mills: *Perlo la pregunta es: ¿qué te hace tan especial para que te escuchen?*

El cuestionamiento de Mills va dirigido hacia el carácter de profeta de Doe. Un profeta moralista que, contradictoriamente, combate el pecado con crímenes.



01-42-44-07



01-42-45-0

Doe: *No soy especial. Nunca he sido excepcional. Pero lo que hago sí lo es. Mi trabajo.*

Y como profeta, Doe minimiza su figura para ensalzar su trabajo, su palabra entregada al horror y que invierte el simbolismo del cristianismo en algo satánico.



01-42-53-07



01-42-54-22



01-42-59-07

Somerset: *¿Tu trabajo, John?*

Doe: *Sí.*

Mills: *Yo no le veo nada de especial, John.*

Doe: *No es verdad. Sí lo es.*

Mills interrumpe nuevamente la conversación entre Destinadores para demeritar el "trabajo de Doe". Comienza, de esta forma, a generarse una mayor tensión entre el asesino y el joven detective.



01-43-08-22



01-43-11-07



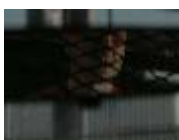
01-43-19-22

Mills: *Lo chistoso (divertido) es que en dos meses nadie recordará tu trabajo y a nadie le importará un bledo (mierda).*

Doe: *Todavía no puede ver el acto completo. Pero cuando esto acabe cuando termine Va a ser...*

Para alguien que aspira a dejar huella en la sociedad y que cree en Dios, o mejor dicho, que se siente como un Dios, la idea de lo efímero resulta dolorosa.

Doe le recuerda a Mills y, al espectador también, que el acto aún no ha terminado, por lo que nuevamente marca el rumbo del filme.



01-43-22-22



01-43-31-22

Doe: *La gente apenas podrá comprenderlo, pero no podrá negarlo.*

Mills: *¿Puede ser más ambiguo el loco?*

El psicópata no sólo es el Destinador de Somerset y Mills, sino que quiere convertirse en una especie de guía para la sociedad. Así, queda claro que Doe tiene el afán de trascender.



01-43-35-18

Somerset recrimina con la mirada a Mills; muchas veces le ha dicho que menosprecia a Doe llamándolo loco. También hay en la mirada de Somerset cierta preocupación, pues parece intuir que Mills, a quien siente cada vez más como un hijo, se encuentra en peligro.



01-43-42-03



01-43-44-03

Mills: *Hablando de planes maestros, John*

Doe: *No puedo esperar a que lo vean, será algo especial.*

Mills: *Pues estaré junto a ti. Cuando esto pase, avísame. No quiero perderme nada.*

Mills se acerca a la reja del vehículo y por la posición en donde se encuentra la cámara, se genera la impresión de que es él quien está detrás de la reja, como si Doe lo tuviera atrapado.



01-43-50-18



01-43-54-03



01-44-00-18

Doe: *Oh, no se preocupe, no lo hará. No se perderá nada.*

El vehículo se aleja cada vez más de la ciudad ante la vigilancia del helicóptero, pero dicha vigilancia sólo puede ser a la distancia.

Ese desplazamiento del coche es un procedimiento retórico destinado a aumentar la sorpresa cuando se muestre quién es la nueva víctima de Doe.



01-44-39-17



01-44-41-17



01-44-43-02

Mills: *He intentado descifrar algo. Tal vez puedas ayudarme. Cuando alguien está loco, como tú claramente lo estás ¿sabes que estás loco?*

El detective, pese a la prohibición de Somerset, vuelve a subestimar a Doe dando por hecho que está loco.



01-44-49-17



01-44-51-25



01-44-54-00

Mills: *Estás leyendo y masturbándote en tu excremento y te detienes y piensas: "¡Wow, pero qué jodidamente loco estoy!"*

Somerset vuelve a recriminar a Mill con la mirada.



01-44-59-15



01-45-05-15

Mills: *¿Ustedes hacen eso?*

Doe: *Es más cómodo para usted tacharme de loco.*

Mills: *Sí, muy cómodo.*

Doe: *No es algo que esperaba que aceptara. Pero yo no elegí, fui elegido.*

Doe justifica sus actos por una destinación divina y aunque no menciona el nombre de Dios, éste está implícito. La cuestión es: si Dios existe, cómo entender el mal humano encarnado en la figura de Doe¹¹⁸.



01-45-14-00



01-45-23-00



01-45-38-28



01-45-40-13

Mills: *Como sea.*

Somerset: *No dudo que lo creas, John, pero creo que olvidas una contradicción obvia.*

Doe: *¿Es decir?*

Somerset: *Qué bueno que preguntas... Si fuiste elegido, por un poder superior y si tu mano fue forzada me parece extraño que lo hayas gozado tanto. Gozaste torturando a esas personas. Eso no encaja con ser un mártir, ¿verdad?*

Y es que Doe disfrutó de un goce siniestro con la aniquilación del otro. Dicho goce, en palabras de Bataille, es una manifestación del mal radical. Por tanto, Doe no podría ser un mártir.



01-45-48-28



01-45-57-28



01-45-59-28



01-46-01-13

Mills: *¿John?*

Doe: *Dudo haberlo gozado tanto como el detective Mills gozaría estar a solas conmigo en un cuarto.*

Doe se toma su tiempo para contestar, no encuentra palabras para refutar el argumento de Somerset y por eso desplaza el debate hacia Mills, poniendo de manifiesto que la ira y los instintos de muerte afloran en el joven detective.



01-46-02-28



01-46-07-13

Doe: *¿No es verdad? ¿Le haría feliz lastimarme impunemente?*

Mills: *Eso me ofende.*

Mills: *Yo nunca...*

Doe: *Lo haría porque habría consecuencias. Pero está en sus ojos.*

¹¹⁸ Tal es el tema central de las Teodiceas

Si hay consecuencias es porque Mills se desenvuelve en un sistema social y censura sus instintos por miedo a la pérdida del amor¹¹⁹, por eso no actúa violentamente, mientras que Doe es un ser que escapa a las normas sociales.

El psicópata busca que Mills acepte la violencia que habita en él, situación que los equipararía. Hay que recordar que Mills ha usado su arma, que sabe lo que es matar a alguien. De esta manera, el criminal comienza a preparar al joven detective para que ceda a la violencia, lo va guiando.



01-46-19-28



01-46-20-28



01-46-30-03

Doe: *No es malo sentir placer por el trabajo. No negaré mi deseo personal de volver el pecado contra el pecador.*

Mills: *Un momento. Creí que sólo matabas a inocentes.*

Doe: *¿Inocentes? ¿Cree que es gracioso?*



01-46-35-17

Doe: *Un hombre obeso y...*

La cámara se centra en Somerset porque el detective comparte, en buena medida, los argumentos que Doe ofrece para justificar sus crímenes. Como lo hemos señalado, hay un punto de encuentro entre los dos Destinadores del relato que bien podrían representar el salto del cine clásico al postclásico¹²⁰.



01-46-38-02



01-46-56-03



01-46-58-18

Doe: *repugnante que apenas podía pararse. Si lo viera, lo señalaría para que sus amigos se burlaran de él. Si lo viera mientras come no podría terminar su comida. Después, el abogado. Ustedes debieron agradecermelo. Este hombre dedicó su vida a hacer dinero mintiendo cada vez que respiraba para dejar libres a asesinos y violadores.*



01-47-04-03



01-47-06-03



01-47-17-03

Mills: *¿Asesinos?*

Doe: *¡Una mujer!*

Mills: *Asesinos, ¿Como tú, John?*

Doe: *¡Una mujer! tan fea por dentro que no podía vivir si no era bella por fuera. Un traficante, es más, un traficante pederasta y no olvidemos a la ramera transmisora de enfermedades.*

¹¹⁹ Freud, S.: *El malestar en la cultura*, op., cit., p. 125.

¹²⁰ Somerset es caracterizado como un Destinador clásico derrotado, sin esperanza, mientras que Doe es, claramente, un Destinador típico del relato postclásico.



01-47-22-03

Somerset, el otro Destinator del relato, guarda silencio ante los argumentos de exterminación de Doe. Hace falta su palabra para ordenar el caos que el criminal convoca, sin embargo, la palabra ha sido tomada por el psicópata.



01-47-27-18



01-47-30-18

Doe: *Sólo en un mundo de mierda se les puede llamar gente inocente sin reírse.* (mantener la cara seria)

El asesino quiere que se reconozca su supuesta labor de limpieza en la sociedad. El beneficio que reporta su labor para la misma. En este sentido, se podría decir que tanto Doe como Mills tienen un mismo objeto de deseo en común: el reconocimiento.



01-47-32-18



01-47-46-28



01-47-51-28

Doe: *Pero de eso se trata. Vemos un pecado mortal en cada esquina, en cada casa, y lo toleramos. Lo toleramos porque es común. Es trivial. Lo toleramos mañana, tarde y noche. Pero ya no. Estoy poniendo el ejemplo. Lo que he hecho será cuestionado, estudiado e imitado para siempre.*

La intención de Doe es convertirse en un modelo, en un ejemplo para la sociedad a través de sus actos criminales. Es, pues, un Destinator siniestro para todo el mundo, un profeta del horror.



01-48-14-28

Mills: *Sí. Delirios de grandeza.*

El joven detective mira directamente a la cámara, increpa al espectador para que tome partido en el debate que trata sobre el proceso de descomposición de la sociedad.



01-48-16-22



01-48-18-07



01-48-20-22

Doe: *Debería agradecérmelo.*

Mills: *¿Por qué, John?*

Somerset se queda en silencio, es claro que comparte ideas con Doe: el psicópata representa la fuerza pulsional a la que el detective se resiste, a la que transforma en deseo o sublima a través de su trabajo. Un trabajo que, no obstante, lo ha cansado ya.



Doe: *Porque será recordado después de esto. Dese cuenta, detective. Realmente la única razón por la que estoy aquí es porque quería estarlo.*

Mills: *No. Te habríamos atrapado tarde o temprano.*

Sorprendentemente, Doe ofrece a Mills el reconocimiento que el detective está buscando (después de todo, es su Destinator), satisface su deseo al asegurarle la trascendencia.

Mills queda atrapado, encarcelado por la palabra de Doe, así lo indica la figura del detective que está detrás de las rejas.



Doe: *¿De veras? ¿Y qué estaba haciendo? ¿Tomándose su tiempo? ¿Jugando -(conmigo-) ¿Dejando que cinco "inocentes" murieran antes de decidirse a dejar caer la trampa?*

La planificación vuelve a incluir un plano medio de Somerset porque él ya había mencionado la situación que ahora Doe expone. El detective siempre se sintió rebasado por el criminal.



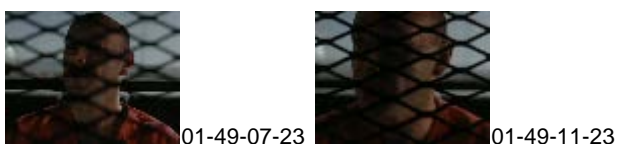
Doe: *¿Qué evidencia irrefutable iban a usar en mi contra antes de que yo fuera a ustedes y me rindiera?*



Mills: *Cálmate, John. Si mal no recuerdo, tocamos a tu puerta.*

Doe: *Oh, es cierto. Y si mal no recuerdo, yo le partí la cara.*

Mills no sabe qué contestar, Doe lo ha dejado sin palabras.



Doe: *Usted está vivo sólo porque yo no lo maté.*

Por eso, Doe se acerca a la reja del vehículo y su imagen crece imponente. El psicópata llena toda la pantalla justo cuando se asume como un ser capaz de determinar el destino de Mills, como si de un dios terrible se tratase:



01-49-12-23



01-49-14-08

Mills: *De acuerdo. Siéntate bien.*

Doe: *Lo dejé vivir. (I spared you)*

Mills: *Siéntate bien.*

Doe: *Recuérdelo cuando vea esa cara al espejo...*

Mills quiere imponer la ley que representa, pero es imposible: Doe se ha puesto por encima de él al recordarle que le dio la oportunidad de seguir con vida.



01-49-19-10



01-49-24-28



01-49-27-28



01-49-28-13

Doe: *por el resto de su vida ¿O debo decir: por el tiempo que yo...*

Mills: *Siéntate bien.*

Doe: *le permití vivir?*

Mills: *¡Siéntate bien, maldito jodido loco!: ¡Cállate, demonios! Cierra tu maldita boca.*

Y de una boca maldita sólo puede salir palabras malditas. Doe consigue hacer que Mills salga de sus casillas, que demuestre la ira que lleva dentro. Lo conduce hacia ese camino a través de una verdad dolorosa: con su perdón, le permitió vivir.



01-49-30-28



01-49-32-13



01-49-36-13

Mills: *No eres ningún mesías. Eres la película de la semana o una jodida camiseta, cuando mucho.*

Y por esta razón en la banda sonora comienza a escucharse de forma sutil una música que parece un lamento. Mills ha comenzado a caer en las redes de Doe.



01-49-38-13



01-49-40-28

La calma regresa al joven policía. Pero ya es demasiado tarde: ha explotado. Recibe nuevamente la mirada censora de Somerset, quien desde el inicio del relato le había impuesto la tarea de escuchar y ver. Parece que Mills no ha aprendido de Somerset, no sabe cómo mantener ocultas sus emociones, una exigencia propia de su trabajo.



01-49-42-13



01-49-47-13

Doe se muestra satisfecho: consiguió humillar a Mills y hacerle enojar.



01-49-48-28

Doe: *No me pida que sienta lástima por ellos. No los lloro más que a los muertos de Sodoma y Gomorra.*

Es decir, Doe piensa que la ciudad sin nombre en la que transcurre el relato es equiparable a las ciudades bíblicas que fueron destruidas por entregarse a la perversión. ¿Es Doe una especie de predicador como Lot?



01-50-00-28



01-50-07-13

Somerset: *Es decir, John ¿qué hiciste el trabajo de Dios?*

Doe: *El Señor actúa de manera misteriosa.*

El psicópata acepta una supuesta destinación de Dios y su vocación de ángel exterminador que castiga a los hombres en pecado. Pero, él también es un pecador, ¿cómo resolverá esta situación?



01-50-09-13

Doe: *¿Ve esas torres de alta tensión?*

Doe, literalmente, marca el camino a seguir, donde aguarda a los detectives un nuevo encuentro con la muerte.



01-50-13-22



01-50-22-07



01-50-28-07



01-50-38-05

Doe: *Hacia allá vamos.*

Policía en helicóptero: *Las veo. Sigue ese camino.*

Piloto: *Las torres me impiden bajar.*

Policía: *Aparecerán en dos minutos. Aquí no hay ninguna emboscada. No hay nada aquí. Es seguro como la mierda.*

Las torres impiden el descenso del helicóptero, de esta forma, la ley institucional queda borrada del operativo. También a esto se debe el hecho de que las escenas finales del relato transcurren afuera de la ciudad: lo que acontecerá será un duelo sin la mediación de las normas sociales.



01-50-46-28



01-50-55-13

El coche llega hasta un espacio donde hay muchas torres de electricidad. Crece, de esta manera, la imposibilidad de que los policías del helicóptero actúen.



01-51-09-29



01-51-15-14

Mills y Somerset bajan del vehículo, Doe permanece adentro con tranquilidad.



01-51-22-29



01-51-28-29



01-51-31-29



01-51-39-14

Los detectives exploran el lugar que luce desértico. Sólo se perciben las torres de alta tensión que se levantan del suelo como cruces. También hay coches abandonados.



01-51-42-02



01-51-42-17



01-51-58-12



01-51-59-12

Mills: *Lo bajaré... Sal. Despacio.*



01-52-03-08



01-52-05-08



01-52-09-08

Mills: *¿Qué hay?*

Somerset: *Un perro muerto.*

El cadáver del perro reactiva en la mente del espectador el referente de la muerte.



01-52-10-08



01-52-13-25



01-52-18-20

Doe: *Yo no hice eso.*

A lo lejos, los policías vigilan con binoculares. Pero repitémoslo: sólo pueden vigilar, no actuar.



01-52-20-20



01-52-22-20

Doe: *¿Qué hora es?*

Somerset: *¿Por qué?*

Doe: *Quisiera saber.*



01-52-24-05

La planificación cambia. Ahora, Doe es mostrado desde un plano semisubjetivo de Somerset con el cielo de fondo, un cielo limpio, prácticamente sin nubes, que contrasta con el cielo oscuro y lluvioso que se había presentado durante todo el relato. Es como si la presencia del asesino lo iluminara todo, de hecho, los planos de los detectives también siguen un patrón similar:



01-52-26-05



01-52-30-20



01-52-35-03

Somerset: *Las 7:01.*

Doe: *Ya pronto.*

Mills: *Vamos a ver.*

Doe se interesa por la hora porque su plan está calculado con precisión. Como lo veremos más adelante, el manejo exacto de los tiempos es algo que comparte con otra figura del mal: el Joker.



01-52-36-18



01-52-42-02



01-52-46-02



01-52-56-17

Doe: *Es por aquí.*

Desde las alturas, los policías contemplan el alejamiento de los personajes. En ausencia de Dios, desde el cielo, se ofrece una mirada impotente de la ley.



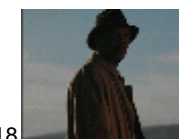
01-52-59-02



01-53-11-18



01-53-12-18



01-53-22-03

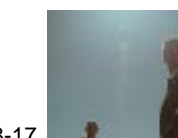
Y, de pronto, una camioneta aparece a lo lejos.



01-53-25-02



01-53-28-17



01-53-29-17



01-53-31-17

Somerset: *Mills.*

Mills: *¡Abajo, abajo, abajo!*



01-53-33-17



01-53-35-02

Somerset: *Vigíalo.*

Somerset corre hacia el vehículo.



01-53-35-17



01-53-39-18

Doe: *Allá va... Es bueno tener tiempo para hablar.*

Anulada la presencia de Somerset, Doe, por primera vez, tiene la oportunidad de hablar a solas con Mills, el principal destinatario de su palabra.



01-53-46-18



01-53-47-20

Policía: *No dejes de apuntarle al tipo de rojo.*



01-53-53-27



01-53-57-09



01-53-59-09



01-54-01-09

Somerset: *Se acerca una camioneta del norte.*



01-54-05-09



01-54-09-24



01-54-15-09

Somerset: *Estén preparados para lo que sea. Esperen mi señal.*

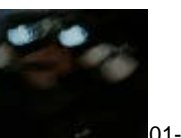
El detective dispara al aire para detener la camioneta. Nunca había disparado su arma en un caso, hasta ahora.



01-54-18-29



01-54-19-29



01-54-20-29



01-54-23-14

Somerset: *¡Salga! ¡Salga!*



01-54-24-14



01-54-30-23

Chofer: *¡Cielos, hombre. No me dispare!*

Somerset: *¡Apártese! Voltee. Manos a la cabeza.*



01-54-31-08



01-54-33-08



01-54-34-23



01-54-42-2

Policía: *¿Qué pasa?*

Somerset: *¿Quién eres? ¿Qué hace aquí?*

Chofer: *Entrego un paquete para un tal David. El detective David Mills.*

La situación da un giro inesperado: hay un paquete para Mills, por tanto, la acción girará en torno al joven detective. Él es el Destinatario de la palabra siniestra de Doe, como lo indica la presencia del paquete que llega a su nombre.



01-54-43-23

A lo lejos, Mills apunta su arma contra Doe, quien permanece hincado.



01-54-45-23



01-55-00-22



01-55-02-07

Somerset: *Tráigalo... lentamente.*



01-55-03-07



01-55-08-14



01-55-09-14



01-55-14-14

Chofer: *un tipo me pagó 500 dólares por traer esto aquí. Lo quería a las siete en punto.*

Policía: *Hay una caja.*

Somerset: *Bájelo.*

Policía 2: *¡Es una caja!*

Policía: *¡Llamen al escuadrón antibombas! ¡Es una caja!*



01-55-16-29



01-55-19-14



01-55-24-29

Somerset: *De frente a la camioneta. Manos arriba.*

Somerset toma la cartera del mensajero para asegurarse de su identidad.



01-55-28-05



01-55-30-14



01-55-34-17



01-55-35-17

Somerset: *Voltee. Muy bien, váyase. Envié al conductor a pie.*



01-55-47-15



01-55-49-02



01-55-50-02

El detective contempla la caja. Mientras que Doe, en primer plano, voltea a ver a un Mills ahora capturado de una forma desenfocada por la cámara, se anuncia así, una distorsión en el personaje por el contenido del paquete.



01-55-51-17



01-55-57-17

Somerset: *No sé. (Pausa) Voy a abrirla.*

Después de pensarlo, Somerset decide abrir la caja, superando sus nervios y tomando el lugar del Destinatario original.

Saca la navaja que lanza cuando no puede dormir.



01-56-05-05



01-56-07-14

Doe: *Cuando dije que lo admiraba, era en serio.*

A diferencia de otros momentos, ahora no hay burla en las palabras de Doe: admira a Mills, pero ¿por qué?



01-56-10-29



01-56-24-28

Somerset: *Es sangre.*

Lo siniestro comienza a manifestarse otra vez en el relato, y es claro que se relaciona con Mills, pues en los siguientes planos la atención se centra en él.



01-56-27-28



01-56-32-28

Doe: *Lleva una buena vida, detective.*

Mills: *uhmm.*

Doe: *Debería estar orgulloso.*

Mills: *Cállate, maldito. (pedazo de mierda)*



01-56-37-13



01-56-38-28

Somerset: *¡Ah!*

El contenido de la caja asusta a Somerset, pero no es mostrado al espectador, situación que genera suspenso y que rompe con la lógica de la planificación del relato que no había escatimado en mostrar todo tipo de signos siniestros.



01-56-40-23



01-56-41-27

Somerset retrocede inmediatamente. Observa bien el contenido, que no es una bomba, pero sí algo capaz de desatar destrucción.



01-56-49-02



01-56-49-17



01-56-50-02

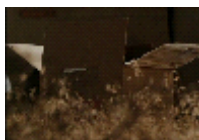


01-56-51-17

Un movimiento frenético e inestable de la cámara termina con la figura asustada de Somerset, el personaje voltea temeroso hacia Mills, quien continúa en la misma posición, pero la música ya advierte que algo pasará con él.



01-56-54-02



01-56-55-17



01-56-57-17

Somerset: *California, no te acerques. No te acerques.*

Incrédulo, Somerset vuelve a mirar la caja.



01-57-06-24



01-57-10-17



01-57-11-18

Somerset: *Sin importar qué oigas. John Doe tiene el control. ¡Mills!*

Es decir, la policía está limitada por la barrera física y por la petición de Somerset. Nada pueden hacer los policías del helicóptero.

Somerset no puede quitar la vista de la caja, su contenido le horroriza. Un contenido que le da el control a Doe de la situación, pues el veterano detective se siente, otra vez, en las manos del psicópata.



01-57-12-03

Doe: *Ahí viene.*

Por eso, es preciso el siguiente plano de Doe: un contrapicado que vuelve a denotar la “superioridad” del personaje en el relato.



01-57-14-00



01-57-14-23

Somerset: *¡Arroja tu arma!*

Mills: *¿Qué?*



01-57-15-23

Doe: *Quisiera haber vivido como usted.*

De tal manera que Doe envidia la vida de Mills, o mejor dicho: siente envidia de su posición masculina, puesto que Doe es un hombre traumatizado por su orientación sexual, como ha quedado claro desde los créditos de inicios y, al ser un moralista, cree que matando puede expiar sus culpas.



01-57-17-08



01-57-18-23



01-57-19-08

Mills: *Cállate. ¿Qué carajos dices?*

Doe: *¿Me oye, detective?*

Los dos Destinadores luchan por tener la atención de Mills: este es el duelo central del relato. Dos hombres, con una vasta cultura, buscan llevar al joven detective por caminos muy diferentes.



01-57-22-09



01-57-24-24



01-57-27-24



01-57-29-09

Doe: *Trato de decirle cuánto lo admiro a usted y a su linda esposa.*

Mills: *¿Qué?*

Doe: *Tracy.*

Mills: *¿Qué carajos dijiste?*

Doe: *Es increíble como un reportero obtiene información de la gente de su jefatura.*

Es decir: Doe se hizo pasar por reportero para investigar a Mills, después de que los detectives tocaran a su puerta.



01-57-38-19



01-57-40-01

Policía: *¿Qué diablos?*

Somerset: *¡Arroja tu arma!*



01-57-42-27



01-57-45-12

Doe: *Visité su casa esta mañana cuando usted se fue.*

Somerset: *¡Mills!*

Doe: *Intenté jugar al esposo, intenté probar la vida del hombre sencillo.*

La palabra de Doe vence a la palabra de Somerset, pues ésta última se escucha a la distancia, lejana, en segundo plano. El extraordinario poder del psicópata se impone y todo indica que nada puede detener la violencia fundamental del mundo que se encarna en el asesino.

Hay un importante detalle en las palabras de Doe: ¿de qué manera intentó jugar al esposo? ¿Acaso violó a Tracy?



01-57-54-17



01-57-55-02

Somerset: *¡Arrójala!*

Somerset se acerca corriendo.



01-57-55-17



01-58-00-28

Doe: *No funcionó. Así que..., me llevé un recuerdo.*

La figura de Doe es nuevamente capturada desde un plano contrapicado: el psicópata ha ganado el juego siniestro en el que metió a los detectives, situación que será confirmada a continuación:



01-58-01-28



01-58-03-28

Doe: *Su linda cabeza.*

Así que Doe decapitó a Tracy, cuya cabeza se encuentra en la caja. Con ello, esa cabeza linda de Tracy se convierte en algo siniestro, que bien podría representar la castración.

Doe impone su ley negra sobre Mills, a quien le perdonó la vida, pero también se la transformó por completo al destruir su relación con Tracy: el asesino tiene ahora el poder de aniquilar a Mills.



01-58-05-00



01-58-06-27

Somerset: *¡Mills!*



01-58-07-23



01-58-09-08

Somerset regresa agotado a la escena. Los dos Destinadores vuelven a compartir el mismo espacio y su conflicto final será por guiar a Mills:



01-58-09-23



01-58-12-02



01-58-13-02

Mills: *¿De qué habla?*

Somerset: *Dame tu arma.*

Mills: *¿Qué pasó allá?*



01-58-13-17

Somerset: *Arrójala.*

El veterano detective suelta su arma intentado que Mills haga lo mismo.



01-58-16-14



01-58-19-03



01-58-20-03

Mills: *¿Qué había en la caja?*

Doe: *Porque envidio su vida normal.*

Somerset: *Tírala, David*

Intentado convencer a Mills, el veterano detective le habla por su nombre de pila, como Tracy los presentó el día de la cena.



01-58-20-18



01-58-22-18

Doe: *la envidia es mi pecado.*

Mills: *¿Qué hay en la caja?*

Somerset: *Dame el arma.*

Por tanto, Doe también es un pecador y desde su perspectiva, merece morir. De modo que su conciencia de sí mismo es mayor que la del resto de los personajes.



01-58-24-22



01-58-26-07



01-58-30-13

Mills: *¿Qué hay en la maldita caja?*

Somerset: *Dámela.*

Doe: *Acabo de decírselo.*

Mills: *¡Mientes! ¡Eres un maldito mentiroso! ¡Cállate!*

La ira comienza a surgir en Mills: apunta con su arma a la cabeza de Doe.



01-58-31-28

Somerset: *Eso quiere. Quiere que le dispaes.*

Somerset entiende que la tarea por la que decidieron escoltar a Doe -para hallar dos cuerpos más- es falsa y que la verdadera tarea es otra de carácter negro.



01-58-34-28



01-58-39-13

Mills: *¡No! ¡No! Dime que no es verdad.*



01-58-40-18



01-58-42-14



01-58-43-29

Doe: *Conviértase en venganza.*

Mills: *Dime que ella está bien.*

Doe: *Conviértase... en ira.*

Esta es la verdadera tarea para el sujeto del relato, impuesta por el Destinator siniestro: que Mills se convierta en ira, que venga a su mujer cruelmente asesinada, que dé rienda suelta a la pulsión que habita en él.

Si el sorprendente plan de Doe se cumple, su macabra obra quedaría terminada: Mills representaría al pecado de la ira y el psicópata al de la envidia.

Doe está dispuesto a morir porque para él: *“Largo y duro es el camino que del infierno lleva a la luz”.*



01-58-47-14



01-58-47-29

Mills: *¡Dime que ella está bien!*

Somerset: *Si matas a un sospechoso...*

Somerset quiere imponer la ley sobre los instintos agresivos de Mills. Eros (el amor por Tracy) y Tánatos (el deseo de matar a Doe) coinciden al interior del detective.



01-58-49-29



01-58-51-29



01-58-53-14



01-58-53-29

Somerset: *lo arruinarás todo.*

Mills: *¡No!*

Somerset: *Él lo sabe.*

Mills: *¡No!*

Doe: *Ella suplicó por su vida.*



01-58-54-29



01-58-55-11



01-58-57-17

Somerset: *¡Cállate!*

Doe: *Suplicó por su vida.*

Somerset: *¡Cállate!*



01-58-58-12

Doe: *y por la vida del bebé dentro de ella.*

Habíamos dicho que la forma de operar de Doe consistía en obligar a sus víctimas a que cometieran actos siniestros, llevando sus pecados al extremo. Dicha forma de operar se mantiene hasta el final del relato porque el psicópata crea un momento de falibilidad para Mills: si el asesinato de Tracy no era motivo suficiente para que el joven detective se entregará a la ira, parece que el “crimen” de su hijo sí lo es.

El tema de la paternidad, que ya fue suscitado en el centro temporal del relato, estalla ahora y es el que detonará la decisión de Mills. De esta forma, el tema de la destrucción de la familia, recurrente en el cine postclásico, está presente en el desenlace de la obra.

Es aquí también donde cristaliza la posición perversa de la enunciación que habíamos señalado anteriormente, que se manifiesta simultáneamente en el desacredito del heroísmo y en la mirada fascinada hacia la figura del psicópata, cuya inestabilidad emocional, su impotencia hacia la vida, se metamorfosea en un poder absoluto, capaz de destruirlo todo.



01-58-59-27



01-59-00-12



01-59-00-27

Somerset golpea a Doe, mientras que Mills se queda completamente desconcertado ante la revelación.



01-59-07-03



01-59-08-03



01-59-10-03

Doe se muestra irónicamente tranquilo, su mirada fría se dirige hacia la cámara, en una clara apelación al espectador.

En lo sucesivo, la planificación buscará desatar paulatinamente la pulsión escópica del espectador para que coincida con el momento de mayor tensión de la narración: Mills debe de tomar una complicada decisión, los valores que ha defendido a lo largo de la historia están en juego.



01-59-11-03



01-59-12-03

En un plano medio, Mills también mira y apunta directamente al eje de la cámara, como lo hiciera Broncho Billy, aquella primigenia figura del mal del cine de Estados Unidos. El director quiere que el espectador comparta la ira del detective, que su pulsión alcance el paroxismo.



01-59-13-18



01-59-19-22

Doe: *Él no lo sabía.*

Doe se dirige a Somerset porque él sí sabía que Tracy estaba embarazada, pero ¿cómo es posible que el asesino supiera del encuentro entre Somerset y Tracy? Es evidente que el sujeto de la enunciación le transfiere su conocimiento al psicópata, con quien a lo largo del relato ha manifestado una progresiva complicidad.



01-59-20-22



01-59-23-07

Somerset mira al cielo, acusando la ausencia de un Dios al que poder implorar.



01-59-25-22



01-59-28-22



01-59-31-24

El rostro de Mills se descompone. No sabe qué hacer: si cumple la tarea siniestra de Doe, el psicópata triunfaría al completar su macabra obra, pero si no lo mata, Doe seguiría con vida y esa idea parece insoportable para el joven detective.



01-59-32-09

Somerset: *Dame el arma, David.*



01-59-36-27



01-59-38-12



01-59-40-18

Somerset: *David.*

Mills apunta nuevamente, ahora, su rostro refleja la ira que lo embarga.



01-59-42-18



01-59-45-18

Somerset: *si lo matas él ganará.*

Como un Destinator derrotado y destituido de su misión principal -guiar a Mills-, Somerset no tiene otra opción más que ser testigo de la victoria del psicópata.



01-59-48-18



01-59-51-22



02--0--0-22



02-00-00-23

Mills: *¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dios mío!*



02-00-03-09



02-00-05-19



02-00-07-02

Y entonces aparece el rostro de Tracy en la mente de Mills. El amor que siente hacia ella lo impulsa a matar a Doe: Eros y el instinto de muerte vuelven a coincidir.

Aquí, sería preciso abrir un paréntesis para destacar el hecho de que el joven detective fue incapaz de proteger a la mujer que amaba, situación que remarca su clara derrota. Este factor crea una conexión entre Mills y el héroe de la siguiente película que analizaremos: Batman.



02-00-07-02



02-00-08-02

Doe cierra los ojos lentamente, se le nota tranquilo: ha alcanzado la paz.

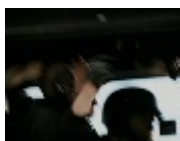


La toma se abre, la cámara pone una distancia tercera para mostrar el momento de falibilidad del sujeto del relato: Mills dispara, se entrega a la violencia, se convierte en violencia.

La figura del mal ha triunfado.



Doe cae muerto.



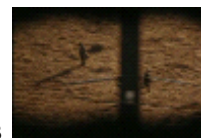
Policía: *Mierda ¡Le disparó!*



Mills descarga su arma, descarga, pues, su pulsión y con ello se pone en el lado opuesto de Somerset, como lo explicita el plano contrapicado en el que sobresale esa torre en forma de cruz que marca una separación entre los personajes.



Se escuchan más disparos. Somerset se muestra derrotado.



Policía: *¡Anda, bájanos!*

Entre los detectives se genera un claro distanciamiento, como sucedió al inicio de la historia.

Y una vez que el mal ha triunfado, la policía se dispone a intervenir.



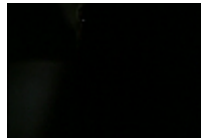
02-00-41-18

Policía: *Pidan ayuda ¡Llamen a alguien!*

¿A quién pueden recurrir los policías? A nadie. Mills parte con su pecado a cuestas. Es notable que entre todos los personajes que representaron pecados, sólo uno quedó vivo: Mills. La ira, de esta forma, queda sobre la faz de la tierra.



02-00-50-12



02-00-54-12



02-00-56-12



02-00-58-27

Mills aguarda en el vehículo que utilizaron para trasladar a Doe completamente fuera de sí mismo. El detective está en la parte trasera del coche, como el psicópata lo estuvo en su momento, es decir, está ahora ocupando su lugar, pues después de todo, ha cedido a la violencia, a la palabra maligna de Doe.



02-01-01-12

Capitán: *Bueno, nos encargaremos de él.*



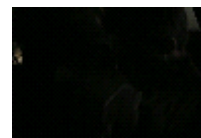
02-01-07-12



02-01-09-12



02-01-10-12



02-01-12-08

El joven detective es transportado en la patrulla, ¿hacia dónde? Probablemente a una prisión. Las leyes serán las encargadas de determinar el destino de Mills por haber violado el interdicto de no matar.



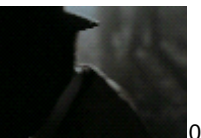
02-01-14-08



02-01-19-23



02-01-20-23



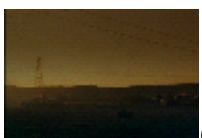
02-01-32-08

Somerset: *Denle lo que necesite.*

Capitán: *¿Dónde vas a estar?*

Somerset: *Por ahí. Estaré por ahí.*

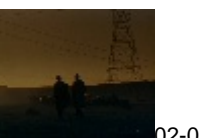
Finalmente, se concreta la renuncia de Somerset a su trabajo. Ha sido derrotado por la figura del mal.



02-01-32-23



02-01-39-08



02-01-41-08

4. The Dark Knight

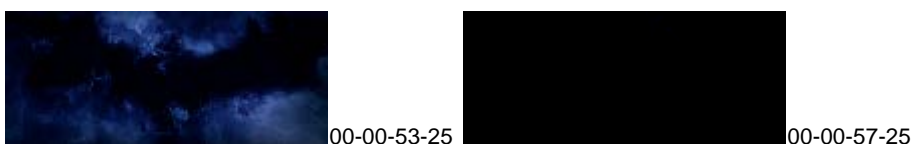
4.1 El héroe forjado en el fuego

La explosión



Antes de que la narración comience, la pantalla se queda por un breve instante en negro. Podría decirse que ese oscuro plano hace referencia a la nada. De manera que previo al relato, a la palabra, está el vacío.

De pronto, algo estalla: en la génesis del relato ocurre una gran explosión, como en el origen del universo sucedió el Big Bang, según un sector de la física. El fuego azul se expande amenazante por toda la pantalla, el caos reina durante el inicio del universo narrativo de *The Dark Knight*. Hace falta un sistema de signos y símbolos que ordene ese caos inicial.



Y es, precisamente, en el centro de ese caos donde nace la oscura y deforme silueta de un murciélago. El símbolo de Batman introduce un orden, un sentido visual, en el universo narrativo recién creado.

Pero muy pronto dicho orden se pierde: el símbolo de Batman crece de forma desmedida hasta saturar la pantalla nuevamente con un negro intenso. La nada, el vacío, regresan a la narración.

La metáfora visual con la que arranca el filme es una síntesis del trayecto que el héroe cumplirá cuando concluya la segunda entrega de la trilogía dirigida por Christopher Nolan: durante la primera parte se narró el origen de Batman en las entrañas mismas del caos provocado por el hampa de la corrupta Gotham. Guiado por la palabra de su padre muerto, el millonario Bruce Wayne se erigió como el guardián de esa metrópolis en la que busca restablecer el orden. Sin embargo, la función del héroe en la sociedad será ahora fuertemente cuestionada, a tal grado que el vacío simbólico de la narración se convertirá en una amenaza constante. Veremos por qué.

El payaso que roba a los criminales



El relato comienza. Desde las alturas, la cámara captura a varios edificios mediante una panorámica que contextualiza la acción en una urbe de grandes construcciones. Lentamente, la toma se va cerrando con un prolongado travelling y este movimiento conduce la mirada del espectador hacia un par de edificios gemelos de cristales negros. En esos cristales se refleja una ciudad que, por sus construcciones y espacios naturales, bien podría ser Nueva York.¹²¹

En la banda sonora se escucha el segundero de un reloj y un zumbido, cuya intensidad va creciendo conforme la cámara se desplaza hacia los edificios. Ocurre entonces una nueva explosión: uno de los cristales del edificio estalla y el estruendo ocasionado por la detonación coincide con el grado más alto del zumbido que comenzaba ya a tornarse molesto.

Así, durante el inicio del relato se registran dos explosiones que anuncian el enfrentamiento entre dos fuerzas antagónicas: la primera de ellas se ha asociado con el símbolo Batman y la segunda, por contigüidad, se relacionará con la figura del Joker, pues un par de hombres disfrazados de payasos fueron quienes hicieron estallar la ventana:



00-01-20-29

Los datos proporcionados en estos pocos planos -edificios gemelos, explosiones, e incluso el tema del disfraz- podrían activar en el espectador el referente de los atentados terroristas del 11 de septiembre en Estados Unidos. De hecho, es evidente que desde la primera entrega de esta trilogía se alude constantemente al estado de paranoia que vivió la sociedad norteamericana después del ataque a las Torres Gemelas. Como tendremos oportunidad de constatar, se trata de una atmósfera que estará presente durante todo el filme.

Después de este breve paréntesis, regresemos a la narración:



00-01-25-10



00-01-32-25



00-01-36-22

La acción se traslada a la calle. Ahí, un hombre ligeramente encorvado espera con una maleta colgada al hombro y una máscara de payaso en la mano izquierda. Con un *Dolly in*, la cámara se acerca lentamente al personaje, poniendo especial énfasis en esa máscara que, al no estar puesta, deja al descubierto la identidad de la persona. Interesante resulta el oxímoron propuesto por la imagen: la

¹²¹ En los datos de producción se señala que el filme fue rodado en Chicago, pero como tendremos oportunidad de constatar, hay elementos para pensar que la ciudad ficticia de Gotam apela a Nueva York.

máscara del payaso tiene una expresión triste, característica contraria a la diversión que normalmente se asocia a este tipo de personajes. Este pequeño dato, adelantémoslo, será importante en el clímax de la secuencia.

El hombre esconde su rostro detrás de la máscara cuando una camioneta llega a recogerlo y debido a esto la sospecha se cierne sobre él, pues es claro que algo oculta. Esa desconfianza se agudiza con el retorno del zumbido exasperante en la banda sonora. Es un ruido que remite a la locura, al caos.

A este personaje lo identificaremos momentáneamente como el ladrón 3 y seguiremos sus movimientos de cerca porque él es el núcleo de la secuencia.



00-01-42-2

Los primeros hombres disfrazados de payasos se trasladan a la azotea de otro edificio acompañados por una música frenética que realza la proeza de su viaje por las alturas. Y aunque el vacío -enfaticado por la cámara con una toma picada- se abre debajo de ellos, no hay ningún signo de temor o duda en esos personajes, como tampoco lo habrá en el Joker cuando hacia el final del relato sea lanzando al vacío, un espacio que no atemoriza a los villanos del relato, al contrario, parece que gozan de él...



00-01-51-22



00-01-55-22

De regreso en la camioneta, un par de hombres -también con máscara de payasos en sus rostros- repasan el número de personas que participarán en el atraco a un banco. Inicialmente, la cámara está emplazada en la parte trasera del vehículo, privilegiando el punto de vista del ladrón número 3, quien de forma sospechosa sólo es testigo de la conversación.

Y cuando el punto de vista cambia con una toma lateral, se hace evidente que es imposible distinguir algún tipo de emoción en los ladrones, incluso, debido a las rígidas máscaras, sus voces parecen no pertenecerles, como si de marionetas se trataran y, al menos en sentido metafórico, lo son...

A través del montaje paralelo, se siguen las conversaciones entre los diferentes grupos de ladrones, cuyos diálogos están encaminados a crear una atmósfera de misterio alrededor de un personaje: el Joker. Él fue quien convocó a los asaltantes y planeó el atraco, por tanto, él es el líder y Destinador siniestro de ese grupo de hombres anónimos, quienes podrían ser cualquier hombre, pues siguiendo la palabra del Joker utilizan disfraces para proteger su identidad y asustar.

De esta forma, existe en la diégesis una justificación para que los ladrones porten máscaras: su intención de no ser identificados por la policía. No obstante, el hecho de que dichas máscaras sean de payasos podría indicar que desde la enunciación se busca despertar en el espectador una vieja emoción: el miedo al payaso; ese ser que históricamente se le ha relacionado de forma ambivalente con los demonios y la diversión; ese personaje que ocupa la burla y el escarnio como su principal herramienta de trabajo; ese bufón capaz de remover traumas de la infancia, como lo demostró Stephen King en su novela *"It"*, uno de los referentes más conocidos del payaso diabólico en las últimas décadas.



00-02-15-22



00-02-18-14

Los payasos irrumpen disparando en el banco que pretenden robar. El asalto ha comenzado; el dinero, de esta manera, es el objeto de deseo detonante del primer conflicto narrativo. Sin embargo, como veremos más adelante, resultará de poca importancia para el villano principal del relato.

El robo causa temor entre el personal del banco y los clientes. Todos lucen alarmados, excepto el gerente del lugar. La cámara se detiene por un momento en él, anunciando la importancia que tendrá en la secuencia y, posteriormente, sigue los calculados movimientos de los ladrones mientras someten a los empleados.



00-02-41-07

Los payasos tienen diferentes funciones en el atraco: los de la azotea desactivan la alarma del banco y el resto se encarga de amedrentar del personal. Pero es el ladrón tres quien destaca entre sus compañeros, pues va colocando granadas en las manos de los clientes. Se revela con esta acción su personalidad sádica y bromista (ninguna granada es real) ya que no se contenta con someter a las personas, además goza haciéndolas sufrir.



00-02-42-22



00-02-50-03

Ladrón 2: *Qué raro, no marcó a la policía sino a un número privado.*

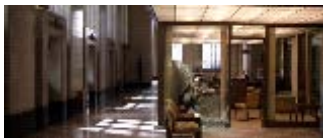
Ladrón 1: *¿Es un problema?*

Ladrón 2: *No, yo ya acabé.*

En la azotea el atraco se sale del curso "habitual", hay una traición dentro del grupo de asaltantes: el ladrón 1 asesina a su compañero con una fría tranquilidad, acentuada por la rigidez del gesto de la

máscara. Repitámoslo: el espectador no puede, ni podrá distinguir emoción alguna en los rostros de los criminales. Bajo esas máscaras, que protegen su verdadera identidad y les otorga otra, los ladrones pueden hacer prácticamente cualquier cosa, incluso matar a sus propios compañeros.

El ladrón 1 toma la maleta y corre hacia la bóveda del banco. Ahí, encuentra el primer obstáculo en el eje del deseo de los asaltantes: una enorme puerta de acero que recalca el carácter prohibido del dinero. Los villanos comienzan a violar la bóveda, pues no hay ni habrá puerta alguna que detenga la potencia destructora de los criminales de la narración.



00-03-27-14



00-03-29-07

Después, un oponente surge en el eje del deseo de los villanos: el gerente del lugar mata al ladrón 5 con un disparo de su escopeta.

Al escuchar el disparo, el ladrón 3 se arrastra para esconderse detrás de los anaqueles, con una actitud entre temerosa y ridícula. Se trata de una estrategia discursiva de distracción del relato, pues más adelante el espectador verá que esta forma de proceder no es propia del hombre que oculta su rostro detrás de la máscara.

El asalto se complica más para los payasos: el ladrón que violaba la bóveda recibe una fuerte descarga eléctrica. Todo indica que ese banco posee un sistema de seguridad poco habitual, situación que se confirmará de inmediato:



00-03-39-29

Gerente: ¿Saben a quiénes están asaltando? ¡Dense por muertos!

La alarma que llamó a un número privado, el alto voltaje que tiene la bóveda del banco como sistema de seguridad y ahora las palabras del gerente indican que ese sitio custodia el dinero de personas poderosas.

El gerente se queda sin balas e indefenso. El ladrón 3 sale de su escondite y le dispara, pero no lo mata, le perdona la vida, y luego lo contempla con cierta curiosidad, la cual puede deducirse por la posición de su cabeza. Es como si el ladrón se sintiera atraído por el sufrimiento del gerente:



00-04-03-14



00-04-08-25

Ladrón 1: *Le pusieron 5000 voltios a esta cosa. ¿Qué banco hace eso?*

Ladrón 4: *Los de la mafia. El Joker está tan loco como dicen.*

El robo organizado por el Joker es un golpe osado y arriesgado, pues como quedó claro en la primera parte de esta trilogía, la mafia en Gotham es muy poderosa. El payaso ha abierto un conflicto con los criminales, pero ¿cuál es su objetivo?



00-04-25-03



00-04-25-18

Ladrón 4: *¿Y el de la alarma?*

Ladrón 1: *El jefe me dijo que lo eliminara. Una parte menos, ¿no?*

Ladrón 4: *Divertido. A mí me dijo algo parecido.*

Ladrón 1: *No.*

El ladrón cuatro mata a su compañero. Hasta ahora, las muertes han sido capturadas desde el contraplano del hombre asesinado, estrategia discursiva utilizada con una finalidad: que el espectador se ponga en la plaza del ladrón muerto.

Por otro lado, con estos crímenes se acentúa más la naturaleza sádica del hombre que elaboró el plan: a medida que los ladrones van cumpliendo su función dentro del mismo, son asesinados por sus propios compañeros. La traición está presente desde el inicio del relato, el Destinator encomienda tareas falsas y siniestras a sus Destinatarios.

Ya con el dinero en las maletas, los ladrones se alistan para huir, pero entonces surge un conflicto entre el ladrón 4 y el 3, los únicos que quedan con vida:



00-04-46-10



00-04-49-10

Ladrón 4: *Es mucho dinero. Si es tan listo el Joker, ¿cómo no nos pidió traer un auto más grande? Seguro el Joker te dijo que me mataras después de cargar el dinero.*

Ladrón 3: *No, no. Yo mato al chofer del autobús.*

Ladrón 4: *¿Al chofer del autobús? ¿Qué chofer de autobús?*



00-04-58-29

Inesperadamente, un autobús entra por la puerta atropellando al ladrón 4, situación que demuestra que el plan del Joker está elaborado con suma precisión. De manera que el villano, además de sádico, es sumamente meticuloso. Todas estas características comienzan a perfilar su personalidad y su peligrosidad.



00-05-14-18



00-05-22-10

Después, ante la mirada del gerente malherido, el ladrón 3 asesina al conductor del autobús y se prepara para escapar.



00-05-25-07



00-05-30-07

Gerente: *¿Te crees muy listo, no? El tipo que los contrató les va a hacer lo mismo a ustedes. Ah, los criminales de esta ciudad antes creían en algo. En el honor... el respeto.*

El gerente del banco apela a códigos “morales”, a formas de operar de los criminales de antes que ahora han desaparecido. Nada queda del sistema de valores, Gotham es una ciudad en franca descomposición.

La sonrisa perpetua



00-05-36-14



00-05-39-29



00-05-43-14



00-05-44-14



00-05-45-29



00-05-46-29

Gerente: *Mírate. ¿Tú en qué crees? ¿En qué crees?*

Ladrón 3: *Yo creo que lo que no te mata simplemente te vuelve... más raro.*

Sucede entonces una especie de anagnórisis, una revelación: el ladrón 3 se despoja de su máscara y debajo de ella hay otra que resulta más aterradora que la anterior. La careta de payaso con expresión triste

ocultaba su opuesto: una enorme sonrisa perpetua¹²². Es decir: bajo el disfraz está una cara maquillada y deformada que remite inmediatamente a la locura, que provoca un intenso miedo, pues como podremos confirmar escenas más adelante, un hombre siempre sonriente no puede causar otra cosa más que extrañeza y pavor. La sonrisa, un gesto muy humano y familiar, se vuelve siniestra y extraña en el rostro Joker.

Así, frente a la falta de valores, de un orden simbólico aludido por el gerente del banco, emerge la figura siniestra del criminal que sólo cree en su condición de extraño.



00-05-48-07

El gerente se queda sorprendido y asustado, su rostro manifiesta el miedo producido por la cara del Joker ubicada en el contraplano.



00-05-48-22

La cámara vuelve a centrarse en el Joker, en su sonrisa perpetua, cuyo color rojo contrasta con el maquillaje blanco y con esos ojos negros que parecen cavidades de muerte.

El criminal polariza por completo la atención del espectador, a él le han sido dedicados los primeros *close up* del relato. No es arriesgado, entonces, suponer que será uno de los sujetos de la narración.



00-05-49-22



00-05-56-14



00-06-10-22

La espoleta de la granada cae, pero el artefacto no explota, sólo arroja humo. La situación de tensión se reduce a una broma macabra del Joker, es decir: el criminal también comienza a ser perfilado como un ser en el que se mezclan de forma extraña el sadismo y la burla. Después de todo, es un payaso.



00-06-15-2

¹²² La sonrisa perpetua ha estado presente en obras emblemáticas de la literatura como *El hombre que ríe*, de Víctor Hugo, y *La dalia negra*, escrita por James Elroy. Más adelante se profundizará en este tema.

El Joker escapa en el camión que sale del banco justo a tiempo para insertarse en una caravana de autobuses escolares.

De esta forma, el filme ha iniciado con el golpe criminal del Joker. No hay, al inicio del relato, lugar para un orden simbólico, sólo está presente la destrucción, el caos y lo siniestro encarnado por el inquietante personaje que ha sido presentado de una forma espectacular. Con esto, el relato empieza a crear cierta fascinación alrededor de esta figura del mal, cuyo papel será determinante en la película.

4.2. Los símbolos de la ley

El símbolo de Batman



00-06-32-10

La cámara regresa a las alturas como al inicio del relato, ahora es de noche. De nuevo se realiza un lento *travelling* que conduce la mirada del espectador a través de los edificios de Gotham, pero en esta ocasión no ocurre una explosión, si no que un potente rayo de luz emana de alguna azotea de la ciudad. Es el llamado a Batman.

Resulta destacable el hecho de que las presentaciones del Joker y Batman inician con elementos formales equivalentes y, sin embargo, las imágenes resultan semánticamente opuestas: al Joker le pertenece el día, a Batman la noche; al payaso le corresponde la explosión, al hombre murciélago, ahora, el haz de luz.



00-06-36-25

Fuera de campo, transcurre una entrevista al alcalde de la ciudad en la que se anuncia otro conflicto que estará presente durante todo el relato: la lucha de las autoridades contra el crimen. En dicha entrevista, el papel de Batman como vigilante de Gotham es cuestionado por un periodista: el problema consiste en que las actividades del súper héroe no están enmarcadas por un sistema judicial, nadie le ha otorgado el papel de vigilante y esta situación lo enfrenta con la justicia.

Sin embargo, es preciso aclarar lo siguiente: Batman es un héroe que está más allá de las leyes escritas por la sociedad, representa un orden mayor, al que, siguiendo la propuesta de González Requena, podríamos llamar simbólico. Por lo tanto, frente a la fuerza pulsional del Joker, mostrado como un Destinator siniestro al inicio del relato, se opone la fuerza de Batman, un héroe que a pesar de estar fuera de las normas sociales, lucha por el bien cultural, por la paz en Gotham.



00-06-51-10



00-06-54-25

Antes de que el héroe comparezca por primera vez, la narración se detiene en la presentación de dos policías que serán fundamentales en la trama: Ramírez y Wuertz, quienes son dibujados como burócratas hastiados y rebasados por su trabajo. Todo indica que la ley institucional es insuficiente para detener el crimen en Gotam, a pesar de los esfuerzos de un hombre que destaca por su profesionalismo y dedicación:



00-07-01-10

El teniente Gordon llama a Batman con una señal luminosa proyectada por una enorme lámpara que contiene un murciélago. Hay, por tanto, un doble discurso respecto a capturar a Batman: las autoridades mayores, como el alcalde, dicen que la policía lo atraparé, pero Gordon se encuentra aliado a él, incluso se nota cierto orgullo en la postura del policía mientras contempla el luminoso símbolo de Batman.

Decimos símbolo, y no signo, porque en él se cristaliza la donación que el héroe recibió de su padre en la primera entrega de la trilogía y el sacrificio que está realizando por llevar la paz a Gotam, sin estos elementos, la imagen correspondería al terreno del signo icónico.



00-07-06-25

La policía Ramírez llega a la azotea y sostiene un breve diálogo con Gordon, del que se desprende un dato fundamental: la mujer tiene hospitalizada a su madre. Su posición, por consiguiente, es vulnerable frente a los tentáculos de la mafia, cuyos integrantes sobornan y corrompen a los policías.

Los imitadores de Batman



00-07-35-29



00-07-41-29



00-08-03-03

El escenario cambia: ahora estamos en un edificio donde los miembros de la mafia, encabezados por Chechen y el Espantapájaros (villano de la primera parte), sostienen una reunión a pesar de que el símbolo de Batman brilla en el cielo, otorgándole cierta omnipresencia.



00-08-14-22



00-08-17-07



00-08-20-10

De pronto, de la oscuridad comienzan a emerger varios imitadores de Batman. De tal manera que la imagen del héroe se multiplica, al igual que la imagen del payaso se replicó al inicio del relato. Esta situación es un síntoma del equívoco que comienza a generarse alrededor de la figura de Batman. Como lo decíamos, en el héroe se encarna una ley simbólica, una palabra, un sentido que le fue donado, destinado, después de cumplir varias tareas y de vivir un proceso de maduración. Pero esto no es así con sus imitadores, por el contrario, en estas copias se pierde la densidad simbólica inherente al héroe.

Y por cierto que la máscara del héroe, su disfraz, también es susceptible de provocar miedo, remitiendo de esta forma al arquetipo de las figuras monstruosas encargadas de impartir justicia, como lo hacían las Erinias o Furias en la mitología griega.



00-09-18-22



00-09-20-14



00-09-21-18

La confusión se apodera de la mafia: los hombres vestidos de Batman disparan y golpean a los criminales hasta que el verdadero aparece, desplazándose como una sombra. Bajo su máscara, Batman adquiere las habilidades del murciélago, como si se tratase de un antiguo chamán que se conecta con las fuerzas telúricas al utilizar la careta de una animal.

Batman reduce a sus copias, pues hay un conflicto entre estos personajes, ya que los apócrifos héroes se reivindicán los logros del verdadero, con lo que se cumple la función propiiana del fingimiento.



00-09-22-03



00-09-23-03



00-09-24-03

El primer momento de descarga pulsional, de combate entre el héroe y la mafia, llega muy pronto: el hombre murciélago lucha contra los criminales y somete rápidamente a varios de ellos. Chechen consigue escapar.



00-10-20-22



00-10-22-14



00-10-26-25

Batman: *No quiero volver a verlos aquí.*

Falso Batman: *¡Queremos ayudarte!*

Batman: *¡No necesito ayuda!*

Espantapájaros: *¡Esa no es mi diagnosis!*

El matiz cómico del diálogo del Espantapájaros reduce la dimensión dramática de lo que sucede con Batman, un personaje de complicada personalidad, siempre al borde del abismo.



00-10-29-25



00-10-34-25



00-10-37-10

Falso Batman: *¿Qué te da el derecho? ¿Cuál es la diferencia entre tú y yo?*

Batman: *Yo no traigo protecciones de hockey.*

Además de presentar a Batman como un héroe imbatible, la larga secuencia de acción encuentra su justificación en los diálogos que la cierran: ¿quién le ha dado a Batman el derecho de ser el justiciero de Gotham? Se trata de un debate que permanecerá abierto a lo largo de todo el relato, pues como lo decíamos al inicio del análisis, el papel del héroe será severamente cuestionado. Y esto se relaciona de forma directa con un factor determinante: la ausencia del padre simbólico.

El límite del símbolo, ¿es otro símbolo?



00-11-52-29



00-12-03-07

Alfred, el mayordomo de Bruce Wayne, llega al terreno donde antes estaba la mansión Wayne, la cual fue consumida por el fuego en la primera entrega de la trilogía. Este último dato es importante porque la destrucción del hogar paterno resta importancia narrativa a la figura del Destinador simbólico en esta segunda entrega, aunque es preciso aclarar que su palabra sigue soportando al héroe.

Ahora, Wayne opera en un espacio diáfano, con una enorme profundidad, pero desprovisto de todo referente simbólico:



00-12-31-03

Ahí, el millonario cura las heridas que le produjo la batalla de la noche anterior.



00-13-02-22



00-13-13-03

Wayne: *Anoche hubo más copiones con armas.*

Alfred: *Contrátelos y tómeselo el fin de semana.*

Wayne: *Eso no era exactamente lo que tenía en mente cuando quise inspirar a la gente.*

Alfred: *Ya lo sé. Pero las cosas han mejorado. Mire al nuevo procurador del distrito.*

Existe un riesgo en la actividad de Batman: que los ciudadanos, emulándolo, comiencen a hacer justicia por su propia cuenta, lo que supondría el retorno a las condiciones de la comunidad primitiva, época en la que no existían el derecho ni las leyes que regulan las relaciones sociales. Se actualiza, de esta forma, el conflicto narrativo sobre el papel del héroe en la sociedad: ¿quiénes pueden estar por encima de las leyes de los hombres?



00-13-15-18

Wayne: *Lo estoy observando de cerca. Necesito saber si puedo confiar en él.*

Por primera vez aparece en cuadro el procurador Harvey Dent, un hombre que se encuentra dentro del sistema social y que, por ende, sería el remplazo ideal de Batman en su lucha contra el crimen.



00-13-19-29



00-13-20-18



00-13-22-18

Alfred: *¿Le interesa su carácter o su círculo social?*

Pero la situación no es tan simple: en los monitores aparece Rachel. La mujer es el objeto de deseo sexual de Wayne, pero sus obligaciones como Batman lo alejaron de ella en la primera entrega de la trilogía y ahora la chica sale con el procurador del distrito. Ambos hombres, Wayne y Dent, son defensores del orden social, pero pugnan por el amor de la misma mujer, situación que anuncia un conflicto entre estos dos personajes.



00-13-33-18



00-13-35-18



00-13-41-03

Wayne: *Si Rachel quiere estar con él, es cosa suya.*

Alfred: *Espero que nadie me siga en mi día libre.*

Wayne: *Quizá si tomaras un día libre.*

Alfred: *Conozca sus límites, señor Wayne.*

Wayne: *Batman no tiene límites.*

Alfred: *Usted sí, señor.*

Wayne: *No puede conocerlos.*

Alfred: *¿Qué pasará el día que los descubra?*

Wayne: *Sabemos que te gusta decir: "Se lo advertí".*

Alfred: *Ese día, señor Wayne, ni yo querré decírselo. Probablemente.*

Alfred, quien en la entrega anterior fungió como uno de los Destinatores de Wayne, ahora le lanza una nueva tarea: que el millonario conozca sus límites. Y esos límites parecen encontrarse donde comienza el trabajo de Dent, el procurador del distrito.

Por otro lado, si Batman no tiene límites, como dice Wayne mientras muestra sus heridas de guerra, entonces existe el riesgo anunciado al principio del relato:



00-00-53-25



00-00-57-25

Es decir, que el símbolo de Batman se convierta en algo vacío.

El azar



00-13-55-29



00-13-59-29

De forma cadenciosa, la presentación de los personajes principales se extiende hasta casi el primer cuarto de hora del filme. Ahora, toca el turno de Harvey Dent y Rachel, quienes luchan contra la mafia, al igual que Batman. Todos estos personajes tienen una misma tarea, pero hasta el momento combaten por separado, con estrategias distintas y a diferentes niveles: los primeros son representantes de la ley institucional y el segundo del orden simbólico.

La mujer espera el arribo de Dent en la corte, donde se enjuiciará a Salvatore Maroni, un líder de la mafia de Gotham. Se trata de un evento importante, sin embargo, el fiscal llega tarde a la cita, detalle que podría comenzar a trazar al personaje como poco confiable.



00-14-04-03



00-14-09-03

Dent: *Perdón por llegar tarde.*

Rachel: *¿Dónde andabas?*

Dent: *¿Temías tener que reemplazarme?*

Y, además, hay cierta arrogancia en las palabras de Dent.



00-14-15-07



00-14-28-10



00-14-32-07

Rachel: *Harvey, conozco el caso al derecho y al revés.*

Dent: *Hay que ser justos. Cara, es mío. Cruz, es todo tuyo.*

Rachel: *¿Así quieres decidir quién es el principal?*

Dent: *Es la moneda de suerte de mi papá. Gracias a ella empezamos a salir.*

Rachel: *Yo no le dejaría eso al azar.*

Dent: *No se lo dejo. Hago mi propia suerte.*

Si Dent construye su propio destino es porque su moneda -así será revelado más adelante- tiene dos caras. Por tanto, es posible preguntarse lo siguiente: ¿es Dent un hombre justo?

Y es que, en contraste con Batman y el Joker, Dent no utiliza una máscara durante su presentación, pero la impuntualidad, cierta arrogancia que hay en él y, sobre todo, la trampa de la moneda (aún no conocida por el espectador) son datos que provocan que su personalidad sea más difícil de determinar. Por el momento, Dent es mostrado, salvo por estos detalles, como un funcionario honorable y comprometido.



00-14-42-29



00-14-49-14



00-14-51-07

El juicio contra Marioni se lleva a cabo, sin embargo, el testigo clave traiciona a Dent e intenta matarlo de un disparo, pero el fiscal se defiende con un sólido puñetazo:



00-15-19-25



00-15-25-10



00-15-28-10

Dent: *Fibra de carbón, calibre 28, hecha en China. Si quiere matar a un servidor público, señor Marioni, le recomiendo que compre un arma americana.*



00-15-34-10



00-15-37-07

Juez: *¡Sáquenlo de aquí!*

Dent: *No he acabado.*

La presentación de Harvey Dent, aunque en menor escala, también resulta espectacular: se trata de un hombre valiente y con convicción para luchar contra el crimen. Su determinación es acusada por la cámara que lo captura a través de un ligero contrapicado con líneas verticales de fondo, mientras que Rachel, ruborizada y sorprendida por la pujanza de su pareja, inclina la cabeza.

El público de la corte aplaude, es evidente que el procurador -a diferencia de Batman- goza de la total simpatía de la sociedad.

El caballero blanco

Después del juicio, Dent recibe a Gordon en su oficina. El teniente está ahí para solicitar órdenes de cateo en contra de los bancos de la mafia, tal y como se lo propuso Batman en una escena anterior.



00-17-15-25



00-17-17-10

Dent: *Es un plan osado. ¿Me van a incluir?*

Gordon: *Entre menos gente sepa, más segura es la operación.*

Dent: *Gordon, no me gusta que tengas tu unidad especial. Ni que esté llena de policías que investigué.*

Gordon: *Si no tuviera policías que investigaste para crear tu reputación, trabajaría solo.*

Sin embargo, entre los personajes surge un conflicto narrativo derivado de la corrupción policiaca. Se trata de una subtrama que paulatinamente irá creciendo en importancia a lo largo del relato hasta convertirse en un factor determinante en el desenlace del filme.



00-17-23-25



00-17-26-25

Gordon: *Yo no gano popularidad siendo idealista. Me las arreglo con lo que tengo.*

Dent: *¿Quieres que autorice órdenes de registro en cinco bancos sin decirme qué buscas?*

Gordon: *Te puedo dar los nombres de los bancos.*

Dent: *Es un comienzo. Te daré las órdenes pero quiero tu confianza.*

Todo indica que Dent, más que la confianza de Gordon, busca la confianza de Batman.



00-17-50-07



00-17-54-14

Gordon: *No me tienes que convencer. Eres El caballero Blanco de Gotham.*

Dent: *He oído que me llaman otra cosa en tu división.*

Gordon: *Yo no sé nada de eso.*

Y es así como dos representantes de la ley institucional llegan a un acuerdo para colaborar por el bien de Gotham. No obstante, la trama no es tan sencilla: si Harvey Dent es el caballero blanco de Gotham, entonces, Batman es el caballero oscuro. El espectador empieza a sospechar que en algún momento de la cinta estos personajes simétricos, con la misma tarea y mismo objeto de deseo, se enfrentarán y esto sucederá cuando el otro apodo de Dent, que ahora sólo se insinúa, adquiera relevancia.

Los negocios



00-17-57-14

La cámara vuelve a las alturas y se acerca lentamente a la imponente y negra Torre Wayne, la cual representa el poderío económico del héroe que soporta sus actividades de vigilante nocturno. Un poderío que fue construido por su familia, en buena medida, gracias a la industria armamentística. ¿Será posible que el espectador asocie este factor con la polémica suscitada en los Estados Unidos acerca de la fabricación y venta de armas después del 11 de septiembre? Consideramos que sí, y más adelante el relato mismo profundizará en esto.

Regresando al filme, podemos decir que Wayne posee una gran fuerza bélica a su disposición, y por consiguiente, necesita de personas que le ayuden a llevar esa enorme responsabilidad. Uno de ellos es Lucius Fox, el encargado del departamento de tecnología de las empresas Wayne.

De esta forma, ante la ausencia del padre, el héroe cuenta con dos hombres maduros e inteligentes que soportan sus actividades: Alfred y Fox.



00-18-08-07



00-18-13-22



00-18-15-18

En la Torre Wayne se celebra una reunión de negocios que busca crear una compañía mancomunada entre empresas Wayne y la empresa de un poderoso empresario chino llamado Lau. Sin embargo, parece que a Wayne no le interesa este trato, ya que duerme durante la junta.

Esta situación despierta el descontento del envidioso abogado Reese, otro personaje secundario que tendrá cierta relevancia más adelante.

Dos caballeros, una mujer

Un lujoso restaurante es el espacio donde transcurre una cita romántica entre Rachel y Dent.



00-19-35-14



00-19-36-29



00-19-37-29

Sin embargo, la cena íntima de la pareja es interrumpida por la presencia de Wayne. El millonario aparece con una elegante chica y decide cenar con ellos. Así, el primer contacto entre los Sujetos del relato tiene como telón de fondo la disputa amorosa por Rachel.



00-20-06-13

Natascha: *¿Cómo pueden criar niños en una ciudad así?*

Wayne: *Bueno. A mí me criaron aquí. No salí tan mal.*

Dent: *¿La Mansión Wayne está en la ciudad?*

Wayne: *¿Las Palizadas? Claro. Como procurador, deberías saber dónde acaba tu jurisdicción.*

Natascha: *Hablo de una ciudad que idolatra a un vigilante enmascarado.*

Nuevamente se hace referencia al hogar paterno de Wayne, el cual fue quemado y por lo que en esta entrega ha perdido todo el peso. Lo importante, en términos narrativos, es que el héroe vive a las afueras de la ciudad, como normalmente lo hacían los héroes del relato clásico. De esta forma, Batman guarda una distancia justa con la metrópoli que vigila, conoce sus problemas, pero no lo contaminan.



00-20-31-28

Dent: *Aquí nos enorgullecemos de un ciudadano valiente.*

Natascha: *Necesitan funcionarios héroes como usted. No a un tipo "superior a la ley".*

Wayne: *Exacto. ¿Quién nombró a Batman?*

Dent: *Todos lo que dejamos que la escoria se adueñara de la ciudad.*

Natascha: *Pero esto es una democracia, Harvey.*

Dent: *Cuando había enemigos a sus puertas, los romanos suspendían la democracia y nombraban a un protector.*

Dent entiende y justifica las actividades de Batman, reconoce que el héroe se encuentra por encima de la ley institucional y que está cumpliendo con un servicio público para restablecer el orden en una ciudad asolada por el crimen. Por ello, el fiscal del distrito está en sintonía con los ideales de Batman, su discurso le otorga confiabilidad frente al millonario.

Pero también existe un sector de la sociedad que no comparte el punto de vista de Dent y que cuestiona el papel del héroe. Wayne se camufla momentáneamente bajo este punto de vista, acorde con el disfraz de millonario frívolo que ahora porta.



00-21-04-02



00-21-08-17

Dent: *No era un honor. Era un servicio público.*

Rachel: *Harvey, el último hombre nombrado para proteger a la república fue César y nunca cedió su poder.*

Dent: *Bueno, está bien. O mueres siendo un héroe o vives lo suficiente para volverte el villano. Sea quien sea Batman, no va a querer hacer esto toda su vida. Batman quiere que alguien tome su lugar.*

Natascha: *¿Alguien como usted, señor Dent?*

Tal es el deseo de Batman, que alguien ocupe su lugar como guardián. Si esto sucediera, el héroe podría, finalmente, cristalizar su amor con Rachel y dar por concluido el sacrificio que ambos están haciendo. En la primera parte de la trilogía, Rachel -quien intercambia sutilmente miradas con el millonario- le prometió a Wayne que cuando Gotham ya no necesitara a Batman estarían juntos.

Se trata de un notable cruce entre el eje de la carencia y el eje de la ley, justo como sucedía en el relato clásico: el héroe debe cumplir primero con su tarea para después tener acceso a su objeto de deseo.

Por otro lado, si alguien sustituye a Batman, el riesgo de que el héroe termine transformándose en un villano dictatorial, como lo señala Dent, se reduce considerablemente.

De esta forma, la metáfora visual con la que abrió el filme vuelve a reactivarse, queda claro que el papel del héroe en la sociedad es uno de los temas centrales del relato, pues se alude constantemente a él.



00-21-16-02

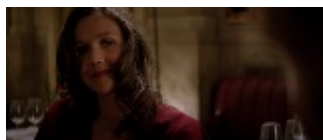
Dent: *Quizá. Si soy capaz.*

Natascha: *¿Qué tal si Harvey Dent es el Cruzado Encapotado?*

Si Dent tomara el papel de Batman, se daría un considerable giro en Gotham, pues la impartición de justicia volvería totalmente al poder institucional.



00-21-20-02



00-21-23-02



00-21-26-02

Dent: *Si me estuviera escapando cada noche, ya lo habrían notado.*

Dent toma la mano de Rachel, reconociéndola como su pareja, situación que provoca celos en Wayne.



00-21-26-17



00-21-31-17



00-21-41-02

Wayne: *Me convenciste, Dent. Voy a ayudarte a juntar fondos.*

Dent: *Gracias, Bruce, pero las elecciones son en tres años.*

Wayne: *No, no entiendes. Si hago una fiesta con mis amigos jamás necesitarás un centavo más.*

Pero Wayne se sobrepone a los celos y se muestra dispuesto a ayudar a Dent para que éste tome su lugar como símbolo de la lucha contra el crimen en Gotham. Sin saberlo, el fiscal ha ganado la confianza del héroe.

Y será justo después de esta especie de alianza entre los caballeros cuando el relato comience a dar un notable giro en la estructura que hasta el momento lo ha soportado:

4.3. El Destinador siniestro

El Joker se impone como Destinador



00-21-50-17

Los integrantes de la mafia, encabezados por Chechen y Marioni, se preparan para celebrar una reunión, equiparable con la junta de negocios de la empresa de Wayne. Estas dos “corporaciones” se encuentran en posiciones opuestas con respecto al sistema social en el que se desarrolla el relato: el negocio de Wayne consiste, mayoritariamente, en la creación de armas para el estado, mientras que la mafia se opone a ese mismo estado.



00-21-59-0

Una televisión es colocada en la cabecera de una larga mesa y la figura de Lau aparece en el monitor. El empresario chino es el único personaje que tiene presencia en las dos corporaciones del relato, situación que marca su evidente ambivalencia.



00-22-01-02



00-22-26-28



00-22-27-13

Lau preside la junta. La ubicación del monitor en la cabecera de la mesa y la atención que los mafiosos prestan a su palabra lo colocan como un hombre importante.

El chino pone al tanto a los miembros de la mafia sobre los problemas que tienen. El primero de ellos, al que le resta importancia, es que el Joker les robó 68 millones de dólares y el segundo, de mayor trascendencia, consiste en que la policía realizará operativos en los bancos que resguardan su dinero para apoderarse de sus fondos.

Por este motivo, Lau trasladó todo el dinero de la mafia a un lugar seguro que sólo él conoce, pues como ya se encuentra volando a China, es imposible que Dent lo atrape. Es evidente que el chino pretende levantarse como un guía para la mafia, pero su posición muy pronto será cuestionada:



00-23-11-05



00-23-13-05



00-23-20-05

Fuera de campo se escucha la risa burlona del Joker. Todos los mafiosos voltean a verle, todas las miradas, por lo tanto, se dirigen hacia él.



00-23-23-20

Joker: Y yo creía que mis chistes eran malos.

La irrupción del Joker es destacada en la banda sonora por el zumbido exasperante que se ha asociado a él desde el inicio del filme. Se trata un ruido que designa muy bien la locura del personaje: el psicópata no teme a la muerte; arriesga su vida al presentarse ante la mafia, así lo confirma el nudo dramático que surge entre él y Gambol:



00-23-24-20



00-23-27-20



00-23-32-05

Gambol: Dime por qué no debo cortarte la cabeza.

Joker: ¿Qué tal un truco mágico? Voy a hacer que este lápiz desaparezca.

El psicópata clava un lápiz en la mesa, mientras que un guardia de Gambol se levanta con la intención de atacarlo



00-23-35-20



00-23-36-05



00-23-41-20

Joker: Taraaaán. Ya no está.

Mostrado habilidad en el combate, el Joker se defiende del ataque y golpea al guardia contra el lápiz clavado en la mesa, el cual desaparece. Luego se sienta en la única silla que estaba vacía en esa enorme mesa, como apartada para él: la de la cabecera opuesta a Lau. Esta división de los espacios de la mesa, como veremos a continuación, no es gratuita:



00-23-42-24



00-23-45-05

Joker: Y a propósito, el traje no era barato, ustedes lo compraron.

El Joker mudó su traje gris, ahora lleva un estrafalario atuendo color púrpura que es un claro signo de su poderío: el criminal cambió su ropa luego de robar a la mafia, a quien desafía con sus palabras.



00-23-48-24



00-23-49-24

Chechen: *Quiero oír propuesta.*

Su poderío y capacidad persuasiva es tal que Chechen, uno de los líderes de la mafia, está dispuesto a escucharlo.



00-23-51-24



00-23-59-05



00-24-12-17

Joker: *Echemos los relojes para atrás un año. La policía y los abogados no se atrevían a meterse con ustedes. Digo, ¿qué pasó? ¿Se les cayeron sus pelotas, humm? Ven a un tipo como yo...*

Gambol: *¡Fenómeno!*

Joker: *Un tipo como yo. Escuchen. Yo sé por qué decidieron tener sus pequeñas sesiones de terapia en pleno día.*

La cámara captura constantemente al Joker en un plano medio, resaltando su figura. El personaje comienza a afianzarse como el Destinator siniestro del relato y por eso la mafia presta una notable atención a su discurso.



00-24-27-02



00-24-29-17



00-24-33-17

Joker: *Sé por qué tienen miedo de salir de noche. Por Batman. Batman le ha revelado a Gotam su verdadera naturaleza.*

Es decir: el Caballero de la noche le ha enseñado a los ciudadanos de Gotam que la mafia es vulnerable y cobarde, quizá por esta razón hay imitadores del héroe en la ciudad, pues los villanos lucen ahora menos peligrosos que antes de la irrupción del héroe. De hecho, los planos medios dedicados a Marioni y Chechen dibujan en sus rostros cierta vergüenza; el Joker los está juzgando y los mafiosos no saben cómo responderle.



00-24-38-02



00-24-46-17



00-24-48-17

Joker: *Dent es solo el principio. Y en cuanto al dichoso plan de la televisión. Batman no está limitado. Lo encontrará y lo hará hablar. Yo sé reconoce a los soplones. Y...*

Chechen: *¿Qué propone?*

Joker: *Muy fácil. Matemos a Batman.*

Atemorizada por las palabras del payaso, Lau apaga el televisor y deja que sea él quien “presida” la reunión de la mafia, después de todo, ocupa una de las cabeceras de la mesa.

El Joker se erige como el verdadero Destinador siniestro para los mafiosos: ha hecho una especie de prohibición al desacreditar el plan de Lau y ha formulado un mandato: matar a Batman.



00-25-03-13



00-25-04-28



00-25-05-28

Maroni: *Si es tan fácil ¿por qué no lo ha hecho?*

La mafia se ríe de los planes del Joker, sabe de la envergadura que representa la tarea siniestra que se abre ante ellos.



00-25-07-28



00-25-09-28

Joker: *Si eres bueno para algo, nunca lo hagas gratis.*

Chechen: *¿Cuánto quiere?*

Joker: *La mitad.*

Y lo más sorprendente del asunto es que el Joker está ahí, ha arriesgado su vida asistiendo a la reunión de la mafia, no sólo para erigirse como el Destinador siniestro de los criminales, sino también en el sujeto de acción: él será quien realice la tarea para la que los miembros de la mafia parecen no estar capacitados.

La creciente importancia del Joker en términos narrativos, encuentra correspondencia en la estructura visual de la escena con esos *close up* que la cámara le dedica de forma constante.



00-25-20-13



00-25-23-13

Maroni: *Está loco.*

Joker: *No, no lo estoy.*

Y es que el Joker, más que un loco, parece ser un hombre abocado al mal y con un conocimiento superior al mostrado por los miembros de la mafia. Por eso puede imponerse como su Destinador. De hecho, sólo Gambol busca contrarrestar la destinación del payaso, ofreciendo una recompensa para quien lo mate.

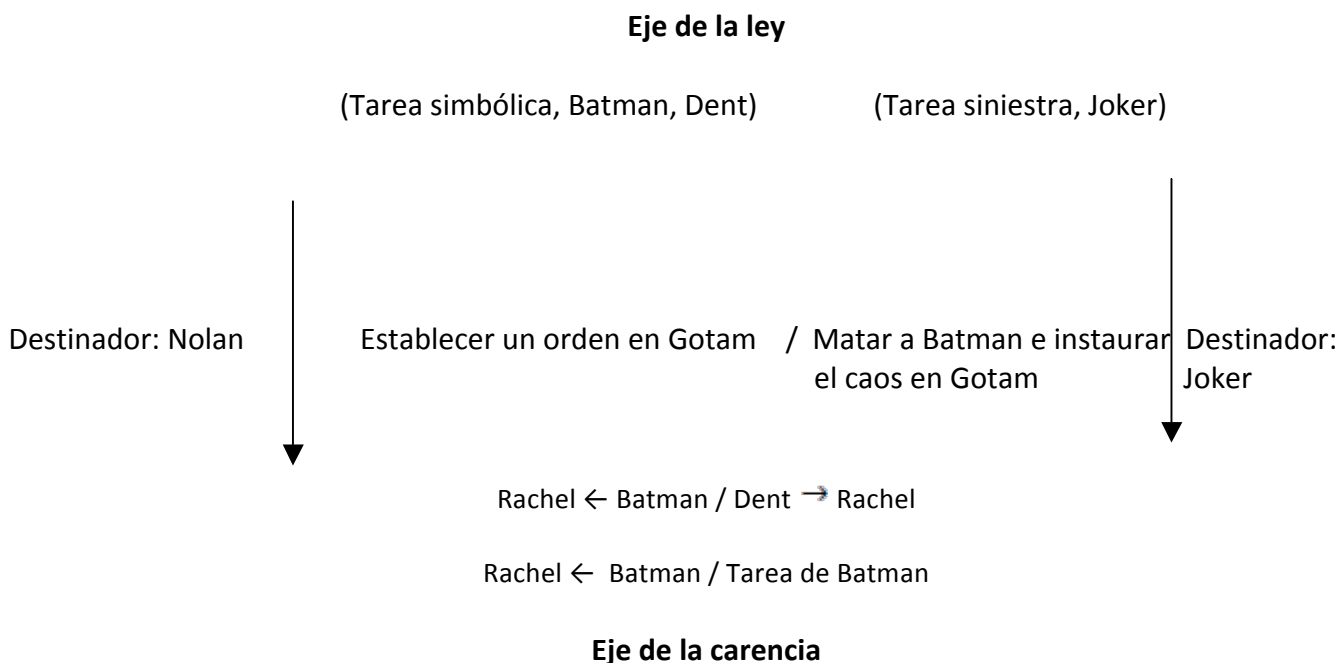


00-26-01-24

Joker: *¿Qué tal si me llaman cuando empiecen a tomar las cosas más en serio? Aquí está mi tarjeta.*

Así, el Joker esperará un llamado para cumplir la tarea que él mismo se ha impuesto, es decir, el psicópata se ha apoderado de varias funciones narrativas de diferentes actantes. Repitémoslo: es el Sujeto y el Destinador del relato.

Por tal motivo, un esquema general de la obra con los conflictos y tareas que se han abierto hasta el momento podría ser el siguiente:



Atrapara a Lau, tarea para Batman



00-26-21-21



00-26-26-06



00-27-03-06

Batman, Gordon y Dent sostienen un encuentro en la azotea de la jefatura de policía. Los tres caballeros que luchan contra el crimen y el mal en Gotam se reúnen en torno al emblema del héroe y, después de una fuerte discusión por el conflicto derivado de la corrupción policiaca, llegan a un acuerdo: Batman traerá a Lau de regreso a los Estados Unidos para que Dent lo juzgue, certificando de esta forma que el Joker tenía razón: no hay jurisdicción que limite las actividades del héroe.

La sonrisa del Joker



00-29-38-21

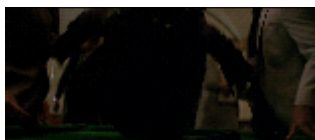


00-29-50-10



00-29-56-29

Un grupo de jóvenes comparece ante Gambol con el cadáver del Joker.



00-30-05-06



00-30-06-06



00-30-07-06

Sin embargo, la muerte del Joker es una farsa que el payaso ideó para someter a Gambol y sus secuaces. Ahora, el psicópata obligará al mafioso a que preste atención a una historia que le contará, mientras que la cámara lo captura detenidamente a través de planos cerrados de su rostro. Así, toda la atención se centra de nuevo en su palabra maligna:



00-30-11-21



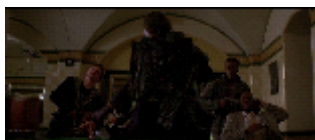
00-30-08-21

Joker: ¿Quieres saber cómo conseguí estas cicatrices? Mi padre era un borracho y un desgraciado. Una noche, se volvió más loco que de costumbre. Mami agarró un cuchillo de cocina para defenderse.



00-30-31-06

Joker: A él no le gustó eso en lo más mínimo. Así que mientras estoy viendo él le clava el cuchillo riéndose mientras lo hace. Se voltea a mirarme y dice: "¿Por qué estás tan serio?" Se me acerca con el cuchillo. "Por qué estás tan serio?" Me mete la hoja en la boca. "Quiero verte sonreír". Y... ¿Por qué estás tan serio?



00-31-14-14

Gambol cae muerto y así, con el asesinato del mafioso, se cierra el conflicto entre los personajes.

Durante esta escena, el Joker se convierte en un narrador al contar el origen de sus cicatrices, pero como se verá más adelante, dicho relato puede ser falso y debido a esto se incrementa la sensación de misterio alrededor del personaje. Retomaremos este tema cuando el relato ofrezca los elementos suficientes para profundizar en él.

Después de ser exhibida la habilidad del Joker, el relato regresa a la otra línea narrativa abierta: la tarea que Batman debe cumplir. Con la ayuda de Fox, el héroe asalta espectacularmente las oficinas de Lau en China y consigue llevar de regreso al empresario asiático a América, con lo que se demuestra que no hay fronteras para la ley simbólica que encarna el héroe:



00-37-45-03



00-37-48-03



00-38-04-06



00-38-11-25



00-38-51-10 9

De inmediato, Lau es interrogado por Rachel en las oficinas de la policía. Ahí, el empresario chino traiciona a los miembros de la mafia: la policía podrá juzgarlo por conspiración.



00-39-41-25



00-39-43-25



00-39-52-25



00-40-08-08



00-40-09-15



00-40-12-00

Antes de ser detenidos, los mafiosos deciden realizar el llamado que el Joker esperaba, pues el psicópata ha demostrado que tenía razón.



00-40-20-11



00-40-22-11

Jueza: 712 cargos de extorsión, 849 cargos de chantaje, 246 cargos de fraude, 87 cargos de complots para asesinar, 527 cargos de obstrucción de justicia. ¿Cómo se declaran?

El juicio contra los líderes de la mafia comienza, pero la jueza recibe una sutil amenaza: una carta de baraja con la figura del Joker. Todo indica que el plan de las autoridades será interrumpido por el psicópata.

El Joker pide que Batman se revele



00-40-41-15



00-40-45-08

Debido al juicio que se ha iniciado, Gordon, Dent y el comisionado Loeb comparecen ante su jefe, el alcalde, pero el encuentro es interrumpido intempestivamente:



00-41-44-26



00-41-46-26

El cadáver de un falso Batman aparece colgado frente a la ventana de la oficina del alcalde.



00-41-47-26



00-41-51-26

El cuerpo lleva el traje de Batman y está maquillado como el Joker, hay pues, una mezcla de símbolos en ese siniestro cadáver que, por la posición de la cámara, parece increpar a Dent, y al espectador.

Así, el relato comienza a virar hacia el espectáculo del horror, tan característico del cine postclásico.



00-41-52-26



00-41-54-26



00-41-56-26

De hecho, las personas reunidas afuera del edificio y los policías dirigen sus atentas miradas al cielo, como si esperaran una señal divina, pero lo que desciende lentamente es otra cosa aterradora: el cadáver del falso Batman.



00-42-05-04

La pulsión escópica del espectador se dispara, pues la cámara realiza un *close up* al cuerpo, en cuyo rostro se dibujó una sonrisa perpetua. En ese cadáver se juntan los signos más emblemáticos de los personajes principales del relato, y esta mezcla comienza a sugerir cierta contaminación entre las personalidades del héroe y del antagonista¹²³.



00-42-06-19

Nota: "El verdadero Batman, revélese por favor".

También hay otra imagen donde se combinan elementos: el plano detalle enfatiza en el dibujo de la carta de presentación del Joker, un demonio con sombrero de bufón. Esta situación nos remite a la temática

¹²³ La contaminación entre el héroe y el antagonista fue tratada en el marco teórico de esta investigación, siguiendo la propuesta de González Requena, J.: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, op. cit.

que habíamos abierto al principio del relato: la ambivalencia de los payasos. Más adelante volveremos a este tema.



00-42-14-11



00-42-27-00



00-42-28-00

Como el mensaje del Joker tiene un destinatario muy preciso, de inmediato la acción se traslada en un corte directo al *penthouse* de Wayne. Ahí, en la televisión, un medio que se ha caracterizado por difundir el espectáculo del terror, se anuncia la proyección de un video perturbador.

En la escena será destacable la manera en que la cámara se acercará paulatinamente en cada plano-contraplano a Wayne y a la televisión, preparando el terreno para un peculiar juego de miradas:



00-42-36-04



00-42-38-04

Joker: *Diles cómo te llamas.*

Brian: *Brian Douglas.*

Joker: *¿Eres el Batman de verdad?*

Brian: *No.*

El video es un nuevo mensaje del Joker. En un lugar que parece ser un rastro -con animales desollados- el psicópata interroga a un falso Batman y, por el contexto del lugar, se entiende que el hombre será sacrificado.



00-42-45-08



00-42-46-23



00-42-50-19

Joker: *¿No?*

Brian: *No.*

Joker: *¿Por qué te vistes como él?*

Brian: *Él simboliza que no tenemos que temer a la porquería como tú. Batman es un símbolo para las personas.*

Mientras ocurre el interrogatorio, el Joker ríe de forma desquiciada y las imágenes se vuelven inestables, lo que proporciona una estética “realista” a la escena en la que se reactiva el tema sobre el riesgo que implica el símbolo de Batman.



00-42-53-26



00-42-58-26

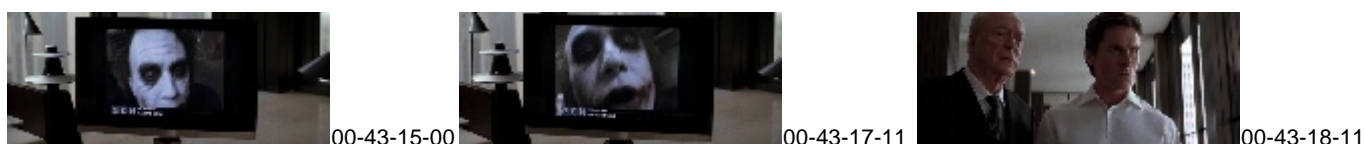
Joker: *Sí necesitas temernos, Brian, De verdad que sí... ¿Crees que Batman ha mejorado a Gotam?*

El Joker toma por la cabeza a Brian y lo acaricia burlonamente.



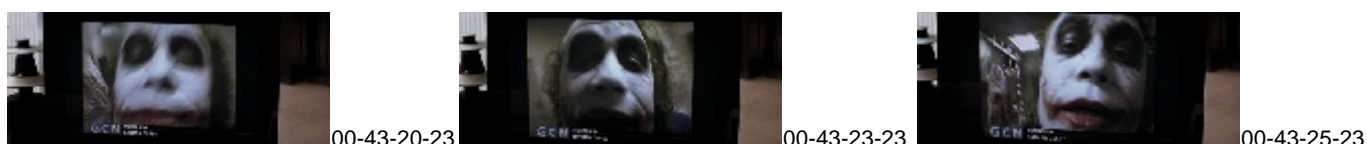
Joker: *Mírame. ¡Mírame!* (gritando)

Esa petición del Joker, primero solicitada de forma amable, se convierte en una exigencia cuando grita con una voz monstruosa. El psicópata reclama la atención total de todos los agentes del filme, pues en la escena se ha generado un notable juego de miradas, una especie de estructura en abismo: el espectador mira a Wayne ver el video del Joker, quien a su vez, les devuelve la mirada a ambos:



Joker: *Batman ha vuelto así de loca a Gotham. Si quieren orden en Gotham, Batman debe quitarse la máscara y entregarse.*

También es notable la inversión siniestra de los elementos del cine clásico que sucede en esta secuencia: generalmente es el héroe quien busca dar con la identidad del antagonista, pero en el universo de este filme, la situación es al revés, y no podía ser de otra manera: el Joker domina por completo el relato, es el verdadero protagonista de la historia.



Joker: *Y cada día que no lo haga, morirá gente. A partir de hoy. Yo cumplo mi palabra.*

El Joker se captura con su cámara en un plano cerrado. Su rostro siniestro prácticamente ocupa la totalidad de la pantalla, provocando que la atención del espectador -el cinematográfico y el intradiegetico televisivo- se centre por completo en su mensaje, en su palabra que convoca al caos: el psicópata intenta revertir el símbolo de Batman, el incipiente orden que éste representa en una ciudad gobernada por la locura. Y para conseguir su objetivo, convierte al héroe en una especie de chivo expiatorio frente a la numerosa audiencia de la televisión: sólo con la entrega de Batman se podrá parar la violencia¹²⁴ que se ha desatado. La muerte de Batman, su sacrificio, devolvería la estabilidad a la ciudad, justo como sucedía en las comunidades primitivas, según la propuesta del antropólogo francés Girard que revisamos en el marco teórico.

El héroe, por primera vez en la trilogía, carga sobre sus hombros el peso de la violencia, cuya potencia destructora llegará hasta su hogar:

¹²⁴ Girard, R.: *La violencia y lo sagrado* (1972) op. cit.

La fiesta



00-43-36-08



00-43-53-08



00-44-17-16

En el *penthouse* de Bruce Wayne se celebra una fiesta para recaudar fondos a favor de Dent. Metido por completo en su papel de millonario exhibicionista, el héroe llama la atención de todos sus invitados para brindarle reconocimiento al fiscal del distrito:



00-44-48-19



00-44-50-19

Wayne: *Cuando Rachel me dijo que salía con Harvey Dent, dije una cosa: "¿el de esos comerciales políticos horribles?"*

Por la disposición en el escenario de los personajes principales (Rachel, Dent y Wayne), se dibuja en la imagen un triángulo en cuyas puntas se encuentran cada uno de ellos, en una precisa alusión al triángulo amoroso en el que se encuentran metidos.



00-44-56-27



00-44-59-27

Wayne: *"Yo creo en Harvey Dent". Muy buen eslogan, Harvey. Pero le llamó la atención a Rachel. Y luego empecé a prestarle atención a Harvey y a todo lo que ha hecho como el nuevo procurador ¿y saben qué? Yo creo en Harvey Dent.*

La incomodidad se dibuja en el rostro de Rachel, pues la mujer se encuentra en una complicada situación: los dos hombres que pugnan por su amor están sellando una alianza.



00-45-13-12



00-45-16-27



00-45-20-12

Wayne: *Creo que durante su guardia, Gotam se puede sentir un poco más segura, un poco más optimista. Miren esta cara.*

Pero hay algo de desconfianza en esa alianza, denotada por las frías y distantes miradas que Rachel y Dent le dirigen a Wayne.



00-45-24-12



00-45-26-12



00-45-29-01q

Wayne: *Esta es la cara del futuro brillante de Gótica. Por Harvey Dent. Un aplauso.*

Y por cierto que debido a la posición de la cámara en estos últimos planos, la cara de Dent no es mostrada de frente al espectador, se oculta una mitad de ese rostro en el que Wayne pretende simbolizar la lucha contra el crimen. Esa mitad del rostro se constituirá más adelante como la parte maldita del fiscal del distrito.



00-45-32-16



00-45-40-16

Wayne sale a la terraza y tira su copa de champaña. Lo sigue Rachel, visiblemente molesta:



00-45-42-16



00-45-44-16

Rachel: *Quizá Harvey no sepa distinguir cuando te burlas de él. Pero yo sí.*

Wayne: *No, lo dije de todo corazón.*

Desde luego que lo dijo de todo corazón: Wayne anhela que Dent se convierta en el héroe de Gotam para que él pueda dar por concluida su lucha contra el crimen y estar con Rachel. Como lo señalábamos anteriormente, es notable el cruce entre el eje de la carencia y el eje de la ley:



00-45-57-01



00-46-07-01

Wayne: *¿Te acuerdas cuando me dijiste que un día Gotam ya no iba a necesitar a Batman? Ese día se acerca.*

Rachel: *No puedes pedirme que espere.*

Wayne: *Está sucediendo ahora. Harvey es ese héroe. Encerró a la mitad de los criminales sin necesidad de una máscara. Gotam necesita un héroe con cara.*

Desesperado por su situación, Wayne minimiza los logros que ha conseguido con el símbolo de Batman, pues su máscara no es un simple ocultamiento, por el contrario, es propiamente su identidad heroica. Tan es así que, incluso, el propio Dent se sacrificará por ese símbolo.

Además, aún parece muy temprano para certificar a Dent como ese héroe sin disfraz del que Wayne habla, pues el proceso de maduración del funcionario, el arco de transformación que está viviendo, es uno de los temas trascendentales del relato: ¿podrá Dent convertirse en el héroe de Gotam?



00-46-09-12



00-46-10-27



00-46-18-08

Dent: *Sabes hacer buenas fiestas, Wayne. Gracias de nuevo. ¿Puedo tomar prestada a Rachel?*

La charla entre Rachel y Wayne es interrumpida: el procurador reclama a su mujer y con esto la subtrama del triángulo amoroso crece en importancia.

El Joker cumple su palabra



00-46-26-01

En la jefatura de policía, Ramírez informa a Gordon que el Joker dejó pistas sobre sus siguientes víctimas: la jueza Surrillo, Dent y el comisionado Loeb.

Antes de matar a Batman, su tarea principal, el psicópata se autoimpone pruebas cualificantes que debe cumplir para asumirse como apto en la misión que le aguarda. El Joker, repitámoslo, ocupa las plazas del sujeto de acción y del Destinator siniestro. Desde ahora, sus actos detonarán las secuencias más importantes del relato.

De hecho, a través del montaje paralelo se mostrará el poderío del psicópata, su total omnipotencia, pues en tres frentes distintos, y al mismo tiempo, concreta su amenaza:



00-46-59-12



00-48-49-16

En el primer escenario, asesina a Loeb con un potente ácido que puso en la bebida del funcionario.



00-46-51-20



00-48-44-20



00-48-46-05

En el segundo, mata a la jueza Surrillo con una bomba que colocó en su coche. Y en el tercer escenario ocurre lo siguiente:



00-47-14-12



00-47-16-12



00-47-20-01

Dent: *No puedes dejarme solo con esta gente.*

Rachel: *¿Toda la mafia te persigue y te preocupa esta gente?*

Dent: *La mafia no me asusta en comparación.*

La cámara se va acercando a la pareja que se aísla de la fiesta hasta capturar sus cuerpos en la escala del plano medio corto. Comienza entonces una serie de planos contra planos que muestran el intercambio de miradas entre los personajes.



00-47-44-24



00-47-46-24

Dent: *Cuando te persiguen, ves las cosas claras.*

Rachel: *Sí, ya lo creo.*

Dent: *Te pones a pensar en las cosas, que no aguantarías perder. En con quién compartir tu vida.*

Rachel: *Es un compromiso grande.*

Dent: *Si la mafia gana, no.*



00-48-06-01



00-48-12-16



00-48-21-12

Rachel: *No hagas eso.*

Dent: *Está bien. Hablemos en serio.*

Rachel: *De acuerdo.*

Dent: *Dame tu respuesta.*

Rachel: *No tengo una respuesta.*

Hay, por ello, buenas razones para que la iluminación dibuje sombras en los rostros de la pareja: ella se debate entre dos amores y él parece incapaz de aceptar el rechazo, a tal grado que la iluminación ensombrece la mitad izquierda de su rostro, espacio donde comienza a dibujarse la oscuridad de la carencia, de la pérdida.



00-48-29-20



00-48-32-20



00-48-36-05

Dent: *Supongo que la respuesta entonces es "no".*

Rachel: *Harvey.*

Dent: *Hay alguien más, ¿no?*

Rachel: *Harvey.*

Dent: *Sólo dime que no es Wayne. El tipo es un verdadero...*

Y entonces ocurre una escena ambivalente: Wayne aparece difuminado en el fondo de la imagen, toma por el cuello al funcionario y lo estrangula dejándole inconsciente. Pareciera que el millonario ha perdido el juicio ante la declaración amorosa de Dent, pero en realidad lo está protegiendo:



00-48-38-05



00-48-39-05



00-49-05-05

Los payasos han llegado a la fiesta.



00-49-09-27

Joker: *Buenas noches, damas y caballeros.*

El Joker realiza otra aparición espectacular: irrumpe disparando en la fiesta, reclamando la atención de los invitados. De hecho, la música frenética de la banda sonora, que había acompañado a la secuencia, cesa para que la palabra del psicópata se escuche mejor. No hay ningún ruido que la interrumpa.



00-49-15-12



00-49-29-27



00-49-31-12



00-49-33-12



00-49-34-12



00-49-39-12

Joker: *Somos la diversión de esta noche. Sólo tengo una pregunta: ¿Dónde está Harvey Dent? ¿Sabes dónde está? ¿Sabes quién es?*

La cámara sigue el trayecto del Joker con rápidos movimientos que proporciona la sensación de inestabilidad. El psicópata está ahí, como los payasos en las fiestas infantiles, sólo que su presencia no es para divertir.



00-49-44-01

Mientras tanto, Wayne se dirige a su escondite en busca del disfraz con el que le hará frente al Joker. En el camino reduce a un payaso.



00-49-48-24



00-50-20-12



00-50-21-27

Joker: *¿Sabes dónde está Harvey? Necesito hablar con él. De algo pequeño. ¿No? Me conformo con sus seres queridos.*

Invitado adulto: *Los matones no nos intimidan.*

Joker: *¿Sabes qué? Me recuerdas a mi padre. ¡Yo odiaba a mi padre!*

Rachel: *Bueno, para.*

Como lo hiciera con Gambol, el Joker amaga a un hombre mayor y seguramente está a punto de contar la historia sobre el origen de sus cicatrices, pero Rachel lo interrumpe.



00-50-24-27



00-50-30-27

Valientemente, la mujer da un paso hacia delante de la multitud. El Joker se le acerca con falsa galantería.



00-50-35-12



00-50-41-27



00-50-54-12

Joker: Tú debes de ser la novia de Harvey. De verdad eres hermosa. Te ves nerviosa. ¿Son las cicatrices? ¿Sabes cómo las conseguí? Ven acá.

El Joker rodea el cuerpo de Rachel, la cámara lo sigue -otra vez- con un paneo circular que proporciona nuevamente la sensación de inestabilidad, al tiempo que el zumbido exasperante regresa a la banda sonora. La locura, pues, se afianza en la narración.



00-50-58-12



00-51-01-12

Joker: Hey, mírame. Yo tenía una esposa. Era hermosa, como tú.

Y entonces el Joker inicia un nuevo relato sobre el origen de sus cicatrices mientras pone la navaja -ese objeto punzante, penetrante- cerca del rostro de la mujer. La cámara sigue la escena con insistentes planos cerrados que enfatizan en el rostro macabro del psicópata y en la cara atemorizada de la mujer:



00-51-27-12



00-51-29-27



00-51-40-12



00-51-50-24



00-51-51-09



00-51-53-24

Joker: Me decía que me preocupaba demasiado. Me decía que debía sonreír más. Jugaba y se endeudó mucho con prestamistas. Un día le tallan la cara y no hay dinero para cirugías. Ella no lo aguanta. Yo sólo quiero verla sonreír. Quiero que sepa que las cicatrices no me importan. Así que me meto una navaja en la boca y me hago esto a mí mismo. ¿Sabes qué? ¡Ella no aguanta verme así! Me deja. Ahora le veo el lado cómico. Ahora siempre estoy sonriendo.

El psicópata ofrece una nueva versión sobre el origen de sus cicatrices, de esa sonrisa perpetua que tanto miedo provoca. Todo indica que el criminal tiene una serie de relatos en su repertorio de historias y elige cuál contar dependiendo del Destinatario de su macabra palabra, si es hombre, habla de su padre; si es mujer, de su esposa. Parece que estos relatos tienen un punto en común: se basan en experiencias

traumáticas, violentas y dolorosas para cualquier persona, menos para él, pues hablamos de un psicópata que no siente empatía por el dolor de los demás y en eso radica su fuerza destructora: el Joker es capaz de burlarse de cualquier situación dolorosa, él no siente dolor y por eso sus relatos se vuelven irónicos.

Como indica el psicoanálisis, la burla, el escarnio, se relaciona directamente con un sentimiento de superioridad¹²⁵ y este psicópata se siente superior a las personas que integran la sociedad de Gotham (así se comprobará más adelante). Debido a esto, la sonrisa perpetua en su rostro es un preciso signo de su locura y de su peligrosidad: alguien que siempre está sonriendo no puede menos que causar la sensación de extrañeza. De esta forma, un acto natural y familiar en el hombre, como es sonreír, se vuelve extraño en el rostro “tallado” del Joker, y esto provoca que la sensación de siniestro emerja constantemente.

Líneas más arriba habíamos señalado que la máscara de murciélago le otorgaba poderes a Batman, ahora tenemos los datos suficientes para decir que el disfraz del Joker -correlato de Batman- le confiere un poder excepcional, el poder de reírse de todo.

De manera que el Joker, hábil en el discurso e inteligente, sádico e inocente a la vez, con una increíble capacidad de subterfugio, resulta fascinante para el espectador por todas estas características y porque, como iremos comprobando en lo que resta del filme, representa la resistencia del individuo a someterse a las normas, es una gente del caos y su goce está enraizado en la destrucción.

El espectador, a su pesar, compartirá dicho goce en lo sucesivo porque a partir de este momento se acentuará cada vez más el hecho de que no es el sentido del relato, ni los espejismos de la imagen -como sucedía en el cine clásico y en el manierista respectivamente- lo que guía la narración, sino el espectáculo de la destrucción que el Joker dirige y protagoniza.



00-51-57-24

Joker: *Uhhh. Tienes espíritu combativo. Eso me gusta.*

Batman: *Me vas a adorar a mí.*

Justo cuando Rachel se defiende del psicópata con una patada en los testículos, aparece Batman. Y es así como el primer enfrentamiento entre las fuerzas más potentes del relato empieza:



00-52-01-16



00-52-02-01



00-52-03-16



00-52-18-24



00-52-19-09



00-52-20-24

¹²⁵ Para ahondar en este tema remitimos al lector al artículo Blanco, L: *El humor en el cine (2009)*, Revista Trama & Fondo, Madrid, 2009. Pág. 55

Pero dicho enfrentamiento, más que estar dotado de la espectacularidad de anteriores combates, se caracteriza por la forma ridícula de pelear del Joker: a veces jala a sus secuaces con cierto aire infantil para que golpeen a Batman, y en otras ocasiones muestra rudimentarias técnicas de combate, como una navaja escondida en el zapato. Lo dicho: en el Joker se mezcla lo inocente y lo perverso:



00-52-29-09



00-52-29-24



00-52-30-09

Batman: *Suelta el arma.*

El combate continúa hasta que el Joker toma a Rachel como rehén.



00-52-34-16



00-52-35-16

Joker: *Claro. Sólo quítate la máscara y enséñanos quién eres.*

Las cartas están puestas sobre la mesa: si Batman no quiere que el Joker mate a más personas, debe revelar su identidad.



00-52-38-01



00-52-40-12



00-52-41-12

El Joker dispara hacia un ventanal que se hace añicos, lleva hasta ahí a Rachel y amenaza con tirarla al vacío.



00-52-42-12



00-52-45-27



00-52-46-12

Batman: *Suéltala.*

Joker: *Qué mala selección de palabras.*

El Joker, hábil en el uso de las palabras -en el campo semántico, pero no en el ámbito simbólico-, suelta a Rachel. Y es que como tendremos ocasión de demostrar más adelante, la palabra y los actos siniestros del Joker sólo conducen a un lugar: el vacío.



00-52-47-09

Batman corre tras Rachel en una angustiante escena. Si la palabra del Joker conduce al vacío, los actos heroicos de Batman evitan que los personajes se estrellen contra él. De hecho, la mujer estira las manos angustiada, demandando que el héroe del relato la sujete:



Batman consigue alcanzar a Rachel, y con la ayuda de su capa que frena la velocidad del descenso, caen a salvo sobre el toldo de un taxi.



Batman: *¿Estás bien?*

Rachel: *No quiero volver a hacer eso. ¿Harvey está bien?*

Batman: *Está a salvo.*

Rachel: *Gracias.*

Por la posición cerrada de la cámara y los gestos de excitación de Rachel, se genera la sensación de que los personajes podrían estar en una cama, en un claro apunte humorístico del filme que contrarresta el drama de la caída.

4.4. ¿Cuál es el objetivo del Joker?

Dent sigue adelante



Después de los crímenes del Joker, en la jefatura de policía surge un nuevo conflicto: ¿quién se atreverá a continuar con los juicios a los miembros de la mafia? La situación es tan complicada que los policías especulan con una posible renuncia y huida de Dent.



00-53-36-24



00-53-39-24

Sin embargo, el fiscal aparece inesperadamente y decide seguir adelante, a pesar de la amenaza de muerte que recae sobre su persona. Para continuar, es necesario proteger a una pieza fundamental en el juicio contra los mafiosos: Lau.

El objetivo del psicótico



00-53-53-05



00-53-57-20

Wayne: *Atacándome no van a recuperar su dinero. Sabía que iban a pelear, pero esto es diferente. Se pasaron de la raya.*

Alfred: *Usted se pasó primero.*

Si los criminales rebasaron esa raya de la que Wayne habla es por una razón: el Joker no conoce límites, no hay nada que lo sujete -a diferencia de otros criminales como Marioni- y en eso consiste la peligrosidad del payaso convertido en un psicópata.



00-53-59-05

Alfred: *Los agobió y golpeó al punto de desesperación. Desesperados, ellos acudieron a un hombre que no entendían.*

Wayne: *Los criminales no son complicados, Alfred. Sólo necesitamos ver qué busca.*

Alfred: *Con respeto, quizá usted tampoco lo entiende completamente.*

Y es que el Joker parece no tener un objeto de deseo específico, o mejor dicho, el objeto de deseo del psicópata, su goce, está enraizado en la destrucción del otro¹²⁶. Por eso, Wayne lo subestima, así como Mills subestimó al asesino en Se7en: no entiende que se enfrenta a una encarnación del mal radical.



00-54-18-27



00-54-23-09



00-54-25-16

Alfred: *Hace mucho tiempo, yo estaba en Burma. Mis amigos y yo estábamos trabajando para el gobierno local. Quería comprar la lealtad de...*

¹²⁶Gozar con la destrucción del otro, como lo ha señalado Georges Bataille, constituye la característica más drástica del mal radical.

Alfred, como en la primera parte de la película, se erige ahora como un Destinator de Wayne, al contarle un relato que le podría ayudar a entender lo sucedido, que podría guiarlo.

El millonario observa el traje de Batman que se encuentra en una rejilla, como si estuviera encarcelado. La imagen es precisa: Batman se encuentra atrapado.



Alfred: líderes tribales sobornándolos con piedras preciosas. Pero un bandido estaba asaltando sus cavernas. Así que fuimos a buscar las piedras. Pero en seis meses, no conocimos a nadie que comerciara con él. Un día vi a un niño jugando con un rubí del tamaño de una mandarina. El bandido las había estado tirando.

Bruce: ¿Por qué se las robó?

Alfred: Porque les parecía entretenido. Algunos hombres no buscan cosas lógicas, como dinero. Uno no puede comprarlos, intimidarlos, razonar o negociar con ellos. Algunos hombres sólo quieren ver el mundo arder.

Repitémoslo: tal es la característica del psicópata, su deseo: querer detonar el sistema cultural, su goce está relacionado con la destrucción total del mundo, la aniquilación del otro es su beneplácito.



La cara del Joker nuevamente satura toda la pantalla y sobre ella aparecen marcas informes. Son las marcas de un ordenador que busca patrones, signos que ayuden a Wayne a entender la forma de operar del psicópata, pero como se verá, la tecnología de poco sirve para descifrar el carácter del psicópata.

El asesinato de los policías



La niebla envuelve a Gotham en una atmósfera desoladora, acorde con el cariz que ahora tiene el filme. Parado en la azotea de un edificio, Batman espía las conversaciones telefónicas de los ciudadanos, es decir: el héroe está violando la intimidad de las personas y esto tiene eco con los debates suscitados

después del 11 de septiembre sobre el espionaje y los límites de la lucha contra el terrorismo, tema tocado de forma explícita durante todo el relato.

El Joker informa a la policía de un nuevo crimen, con lo que nuevamente el personaje marca el camino que los policías deben seguir, después de todo, el villano es el principal Destinator de la narración.



00-55-49-27



00-55-55-27

Incapaz de asesinar a Dent, el Joker mató a dos policías, cuyos apellidos forman el nombre completo del fiscal del distrito. A los cadáveres les dibujó una sonrisa perpetua en el rostro, la cual se erige como su firma autoral. El psicópata ha buscado dos chivos expiatorios para descargar la violencia que lo habita.



00-56-34-12



00-56-40-27

Mientras que Batman analiza la escena del crimen, Gordon encuentra una nueva pista sembrada por el Joker: en el diario del día siguiente, en la sección de obituarios, aparece la fotografía del alcalde, en cuyo rostro destaca una sonrisa perpetua en forma de murciélago. Así, en la narración hay otra vez una cierta contaminación entre el héroe y el antagonista, o por lo menos, eso es lo que el Joker da a entender, como si ambos personajes fueran los responsables de la violencia en Gotam.

Recordemos que la contaminación, la ambivalencia, entre el héroe y el antagonista es un elemento que González Requena encontró analizando las funciones narrativas que Propp aisló, e indica la resistencia pulsional del individuo a someterse a las normas. A eso es a lo que apela la figura del Joker.

El atentado fallido



01-02-09-15



01-02-10-00



01-02-10-23

Después del hallazgo de los cuerpos y con la ayuda de la tecnología, Wayne pudo descifrar el plan del Joker, quien tiene el objetivo de asesinar al alcalde de Gotam durante el funeral de Loeb. Por esta razón, el psicópata se encuentra infiltrado entre los policías -junto con uno de sus secuaces- que disparan sus armas en honor del comisionado.

Resulta notable el hecho de que tanto el Joker como Batman en estos momentos se encuentran sin sus respectivos disfraces y por eso nadie puede identificarlos. De manera que el disfraz de los protagonistas es más potente que su apariencia verdadera.



01-02-11-15



01-02-11-15



01-02-11-15

El Joker se desvía del resto de los policías y dispara contra el alcalde. Gordon reacciona y se lanza heroicamente evitando que la bala llegue al funcionario.



01-02-12-00



01-02-15-12



01-02-31-00

El caos se desata en el funeral. Gordon yace en el suelo.



01-02-35-00



01-02-35-15



01-02-36-15

A pesar de su fallo, el Joker consigue desestabilizar al cuerpo policiaco y de esta forma el funeral, ese ritual simbólico casi siempre ausente en el cine postclásico, es interrumpido.



01-02-39-15



01-02-59-19



01-03-01-04

Dent se abre paso entre la multitud y camina hacia una ambulancia donde se encuentra detenido el cómplice del Joker. En la placa de identificación del hombre está escrito el nombre de Rachel. Se trata de una amenaza que desata la ira del fiscal del distrito, quien decide secuestrar al detenido, violando la ley que él mismo representa.

La falsa muerte de Gordon



01-03-22-12



01-03-26-12

Bárbara: *No.*

Policía: *Lo siento, Bárbara.*

Ramírez y otro policía informan a Bárbara que Gordon murió.



01-03-30-12



01-03-33-12

Bárbara: *Ve a jugar con tu hermana. Anda, corazón.*

Policía: *Si podemos hacer algo, si necesitas algo, aquí estamos.*

La cámara sigue el trayecto del hijo de Gordon, pues él representa un elemento importante: la parte “inocente” de la sociedad que aún cree en el héroe. Todo lo contrario a lo que en estos momentos representa su madre:



01-03-39-12



01-03-44-12



01-03-47-12

Bárbara: *¿Estás allá afuera? ¿Estás? ¡Tú causaste esta locura! ¡Fuiste tú! ¡Tú causaste esta locura! ¡Fuiste tú! ¡Tú hiciste que nos pasara esto!*

El héroe se convierte en un chivo expiatorio al recibir toda la ira de la mujer y de la sociedad que ha dejado de creer en su papel.

El plano oscuro de Batman bajando la cabeza con vergüenza y resignado, traduce expresivamente la tristeza que lo embarga ante la pérdida de su cómplice, cuya muerte podría agotar la posibilidad de más bajas en el bando de los buenos del relato.



01-03-51-12

Además, la ausencia de Gordon deja a los cuerpos policíacos en un estado de poca confiabilidad, de ahí que el héroe no acuda al llamado que los policías le realizan.

Los héroes actúan como villanos



01-04-06-01



01-04-13-12



01-04-36-05

Marioni se encuentra en una discoteca acompañado por una chica. De pronto, Batman irrumpe en el lugar y pelea hábilmente contra los guardaespaldas del mafioso a los que reduce con facilidad.



01-05-05-05

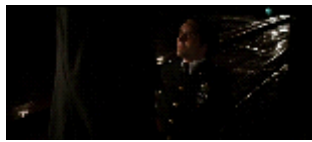


01-05-20-01

Mientras tanto, Dent advierte por teléfono a Rachel de la amenaza del Joker. La mujer decide ocultarse en la casa de Wayne, ya que la sospecha se cierne sobre todo el cuerpo policiaco.



01-05-33-16

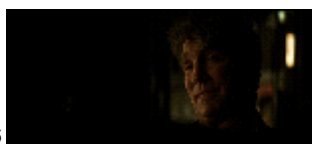


01-05-35-01

Invadidos por la ira y la impotencia, en su afán de encontrar al Joker, los héroes del relato utilizan estrategias propias de la mafia para intentar obtener información sobre el psicópata. Dichas estrategias también les ayudan a descargar la pulsión, el instinto de muerte que los habita: en una oscura calle, Dent mantiene en cautiverio al cómplice de Joker.



01-05-36-16



01-05-38-01



01-05-50-01

Y Batman tortura a Marioni dejándolo caer al vacío.



01-05-56-01



01-05-56-16

Batman: *¿Dónde está?*

Maroni: *No sé. Él nos encontró a nosotros.*

Batman: *Debe de tener amigos.*

Maroni: *¿Amigos? ¿Conoces al tipo?*

Batman: *¡Alguien sabe dónde está!*

Maroni: *Nadie te va a decir nada. Ya saben cómo eres. Tú tienes reglas. El Joker no tiene reglas. Nadie lo va a traicionar por ti. Si lo quieres, tienes una manera.*

Tal es la diferencia entre el héroe y el antagonista. El Joker es un agente de caos y los criminales quieren vivir en ese estado.



01-06-20-01



01-06-21-16



01-06-22-16

Maroni: *Ya sabes cuál es: quítate la máscara y deja que él te encuentre. O deja que muera más gente mientras decides.*

Batman se encuentra en un dilema: debe seguir el mandato siniestro, la palabra del Joker, para evitar más muertes. Su única alternativa es atrapar pronto al psicópata, pero esta situación parece lejana.

Incluso, lo que parece estar más cerca es que los héroes del relato pierdan el control y se entreguen a la locura:



01-06-35-16



01-06-36-16



01-06-38-01

Pues Dent amenaza con matar al detenido, en un claro indicio de que la ley ha sido rebasada por completo. Pero como el fiscal se siente incapaz de asesinar al hombre, deja su decisión al juego de la moneda, ese que ocupa en las situaciones importantes de su vida.

El fiscal lanza la moneda una vez, la vida del hombre depende de un volado.



01-07-27-16



01-07-28-16

Dent: *Otra vez.*

El procurador vuelve a lanzar la moneda, pero esta vez es Batman quien la atrapa.



01-07-30-16



01-07-31-01



01-07-48-16

Batman: *¿Le dejarías una vida al azar?*

Dent: *No precisamente.*

Batman: *Se llama Thomas Schiff. Es un paranoico esquizofrénico, ex paciente en Arkham. El tipo de mente que atrae al Joker. ¿Qué esperas que te diga?*

Dent: *El Joker mató a Gordon y va a matar a Rachel.*

Batman: *Tú eres el símbolo de esperanza que yo no puedo ser. Tu lucha contra el crimen organizado es el primer rayo de luz en Gótica en décadas. Si alguien viera esto, todo se desbarataría. Todos los criminales serían liberados y Jim Gordon habría muerto por nada.*

De esta forma, Batman se convierte en un Destinador para Dent. El héroe quiere establecer un orden para Gotam donde Dent, el Caballero blanco, se convierta en el símbolo de la esperanza.



01-08-07-16



01-08-12-16



01-08-15-16

Batman: *Mañana vas a convocar una rueda de prensa.*

Dent: *¿Por qué?*

Batman: *Nadie más morirá por mí.*

Batman: *Gotam queda en tus manos.*

Dent: *No puedes.*

Y por eso le entrega la responsabilidad de velar por la ciudad, el héroe está dispuesto a sacrificarse por Gotam.



01-08-16-16



01-08-19-01

Dent: *No puedes ceder. ¡No puedes ceder!*

El sacrificio de Batman representaría el triunfo del Joker, de ahí la ira que embarga a Dent, cuyo rostro es parcialmente ensombrecido, al igual que en anteriores escenas. Así, el espectador comienza a darse una idea de la ambivalencia del personaje.

4.5. El sacrificio por un símbolo

Batman decide entregarse



01-08-27-01

Rachel mira por la ventana del *penthouse* de Bruce. El millonario se acerca a la mujer.



01-08-42-01



01-08-42-16

Rachel: *Llamó Harvey. Dijo que Batman se va a entregar.*

Wayne: *No tengo más remedio.*

Rachel: *¿Crees que eso evitará que el Joker mate gente?*

Wayne: *Quizá no. Pero tengo mucha sangre en mis manos. He visto lo que tendría que ser para parar a un hombre como él.*

Batman no quiere convertirse en un criminal para detener al Joker. Lo sabe porque seguramente fue la enseñanza que obtuvo cuando torturó a Marioni. El héroe ha recobrado momentáneamente el control de sí mismo.



01-08-59-01



01-09-11-01

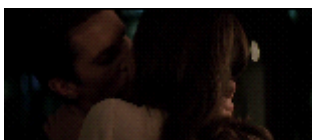
Wayne: *Tú me dijiste que si algún día dejara a Batman, que estaríamos juntos.*

Rachel: *No me vuelvas tu esperanza de una vida normal.*

Wayne: *¿Lo dijiste en serio?*

Rachel: *Sí.*

Bruce acaricia a Rachel y finalmente tiene lugar el beso entre los personajes:



01-09-16-16



01-09-35-01



01-09-35-01

Rachel: *Bruce, si te entregas, no nos van a dejar estar juntos.*

Wayne se sacrificará, pero esto no garantiza la felicidad de la pareja. De hecho, como este conflicto apela a la forma clásica del relato, es posible adelantar que el hombre no podrá estar con Rachel hasta que cumpla con su misión: atrapar al Joker y establecer la paz en Gotham.

El sacrificio de Dent



01-10-58-06



01-11-01-09



01-11-06-13

Dent: *Gracias por venir. Convoqué esta rueda por dos motivos. Primero, para asegurar a los ciudadanos que estamos tratando de parar los asesinatos. Segundo, porque Batman ofreció entregarse. Pero antes, consideremos la situación.*

En la conferencia de prensa, los periodistas esperan a que se revele la identidad de Batman y protestan ante las palabras de Dent. Rachel sigue la conferencia desde la televisión.



01-11-08-13



01-11-12-02

Dent: *¿Debemos ceder ante este terrorista? ¿Creemos que va...*

Periodista: *¿Prefiere proteger a un vigilante que a sus ciudadanos?*

El público que asiste a la rueda de prensa quiere que Batman se entregue; la ira contra el héroe, el cuestionamiento hacia su papel, es fuerte, como nunca había sucedido antes en el filme y esto está acorde con una sociedad que ya no cree en los héroes. Se trata de un síntoma que el cine postclásico ha capturado con sus relatos¹²⁷.



01-11-14-28



01-11-21-21



01-11-25-28

Dent: *Batman actúa fuera de la ley. Pero no queremos que se entregue por eso. Lo hacemos porque tenemos miedo. Con gusto dejamos que limpiara nuestras calles.*

Hombre: *¡Las cosas están peor que nunca!*

¿Batman actúa fuera de la ley? El análisis realizado hasta ahora nos proporciona los elementos necesarios para corroborar que Batman no está fuera de la ley, sino que encarna una ley más densa que la ley de los hombres. Ésta última resulta insuficiente ante la potencia de un criminal como el Joker y por eso es necesaria otra ley: la ley simbólica que representa Batman.

¹²⁷ Tal es la propuesta de Jesús González Requena en J., Requena, Clásico, manierista y postclásico, *op. cit.*



01-11-40-02



01-11-53-06



01-11-58-24

Dent: *Es cierto. Pero siempre oscurece antes del amanecer. Yo les prometo que viene el amanecer. Un día Batman responderá por las leyes que violó. Pero a nosotros, no a este loco.*

Policía: *¡No más policías muertos!*

Hombre 2: *¡Debería entregarse!*

Hombre 2: *¡Denos a Batman!*

Los policías gritan iracundos. Dent y Wayne se quedan estupefactos ante las reacciones de las personas. El Joker ha conseguido transformar por completo el símbolo de Batman.



01-12-02-06



01-12-08-06



01-12-09-13

Dent: *Como quieran. Lleven a Batman a prisión.*

Público: *¿Está aquí?*

Dent: *Yo soy Batman.*

Wayne estaba listo para entregarse, pero Dent se adelanta y se sacrifica por la figura de Batman. A falta de un Destinador que encause al héroe, el acto valiente y heroico del procurador del distrito permite que Batman siga con su labor. Es destacable que Dent (El caballero blanco) y Batman (El caballero oscuro) están dispuestos al sacrificio por Gotham, de ahí su dimensión heroica.



01-12-11-13



01-12-16-28

La confusión reina en la sala y Wayne se queda sorprendido mientras que Dent es esposado. El millonario ha entendido el mensaje: debe seguir en su lucha.



01-12-26-02



01-12-28-02



01-12-30-02

Rachel: *Alfred. ¿Por qué dejó que Harvey hiciera eso?*

Alfred: *Fue a la conferencia de prensa.*

Rachel: *Ya lo sé. Y no dijo nada.*

Alfred: *Quizá tanto Bruce como el señor Dent creen que Batman representa algo más importante que los caprichos de un terrorista.*

Alfred: *Aunque todos lo odien por ello. Ese es el sacrificio que está haciendo. No está siendo un héroe. Está siendo algo más.*

Rachel: *Tienes toda la razón. Dejar que Harvey vaya a la cárcel no es heroico.*

Y es que -repitémoslo- tanto Wayne como Dent están dispuestos a sacrificarse por un orden simbólico, encarnado en la figura de Batman. Dicho orden es la llave maestra para contener el caos desatado por la violencia del Joker.



01-12-54-21



01-13-04-02



01-13-11-02

Rachel: *Tú lo conoces mejor que nadie.*

Alfred: *Así es.*

Rachel: *¿Le das esto de mi parte, cuando sea el momento?*

Alfred: *¿Cómo voy a saber?*

Rachel: *No está sellada. Adiós, Alfred.*

Alfred: *Adiós, Rachel.*

La carta anuncia que Rachel se ha decantado por Dent, puesto que va en su búsqueda y abandona la mansión de Wayne, aún sabiendo que su vida ha sido amenazada. Quizá por esto es que se despide de Alfred como si fuera consciente de que no lo volverá a ver...

Dent construye su suerte



01-13-25-02

Del luminoso hogar de Wayne somos trasladados a la grisácea y fría prisión. Rachel llega acompañada de Ramírez a la celda donde Dent se encuentra. El fiscal le comunica su plan: será trasladado a las celdas centrales y, durante el trayecto, el Joker intentará asesinarlo. Dent espera que Batman aproveche la oportunidad para detener al psicópata.



01-14-01-28

Entonces, hay en el relato un nuevo beso que reafirma la simetría entre El caballero blanco y El caballero oscuro: ambos deben de vencer al Joker para poder estar con la mujer que aman.



01-14-09-0



01-14-12-21



01-14-16-29

Rachel: *Harvey, díles a todos la verdad.*

Dent: *Cara, sigo con el plan.*

Rachel: *Es tu vida. No puedes dejar algo así al azar.*

Dent: *No lo dejo al azar.*

Rachel: *Uno hace su propia suerte.*

Dent le entrega su moneda de la suerte a Rachel y la mujer descubre que ésta tiene dos caras. Es decir, las decisiones importantes que el fiscal de Gotham ha tomado no dependieron del azar, él ha construido su propia suerte.

El dato revelado sobre la moneda será importante cuando la narración de un giro. Por el momento, baste decir que Dent expone su vida y que Batman va a su rescate en una secuencia de acción donde el héroe pierde su vehículo después de una larga persecución entre coches y estallidos de misiles. La lucha continúa:

El Joker es atrapado



01-20-58-11



01-21-00-18



01-21-02-18

Joker: Ese sí es Batman. ¡Quieres jugar! ¡Ven! ¡Ven!

Una nueva prueba siniestra se alza frente a Batman: el Joker quiere que el héroe impacte su potente y veloz motocicleta contra el tráiler en el que él se encuentra. La escena contiene notables elementos metafóricos: el tráiler del Joker, en total reposo, representa una fuerza inamovible, la fuerza de lo real, y la motocicleta de Batman es signo de una fuerza dinámica y en constante movimiento, la fuerza simbólica. ¿Qué sucede cuando estas dos fuerzas colisionan?



01-21-13-11



01-21-13-26



01-21-18-03

No lo descubriremos en esta escena: el héroe evita el impacto contra el tráiler, pero lo engancha de tal manera que consigue voltearlo y, de esta forma, la camioneta blindada en la que Dent viaja podría continuar con su trayectoria, sin embargo, se detiene.



01-21-23-29



01-21-34-11



01-21-45-26

Y es así como todo queda listo para un nuevo enfrentamiento directo entre los principales actantes del relato. El Joker sale del tráiler rengueando por el impacto que sufrió el tráiler y Batman se acerca a toda velocidad con su moto:



01-21-53-03



01-21-54-03



01-21-55-18

Joker: Vamos, vamos. Quiero que lo hagas. Yo quiero. ¡Vamos!

Ahora, el deseo del Joker es que Batman lo impacte, pues con ello provocaría que el héroe se convierta en un asesino como él.



01-22-02-18



01-22-06-03



01-22-07-03

Joker: Vamos. Quiero que lo hagas. ¡Vamos, pégame! ¡Vamos, pégame!

Como sucediera en *Seven*, la prueba siniestra que se le impone al héroe de la narración es que participe de la pulsión de muerte que lo habita.



01-22-13-18



01-22-14-03



01-22-14-18

Joker: ¡Pégame!

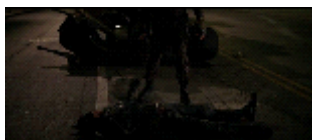


01-22-17-03

Pero Batman es un héroe con la capacidad de controlar su pulsión, por eso, desvía la moto y evita el choque contra esa fuerza inamovible que encarna el Joker.



01-22-25-11

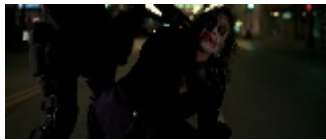


01-22-29-26

Batman queda inconsciente en el suelo después de derrapar con su moto. El Joker está muy cerca de descubrir la identidad de su enemigo.

Sin embargo, el relato retrasa el suceso y genera suspenso con una escena que resulta cómica para el Joker: un payaso intenta quitarle la máscara a Batman y ésta lanza una potente descarga eléctrica que fulmina al bufón. Queda claro que el héroe se preocupa por mantener oculta su identidad, después de todo, el anonimato es una de sus principales fortalezas como héroe.

Llama la atención el hecho de que en la narrativa clásica generalmente es el héroe quien busca desenmascarar al villano y en este relato sucede todo lo contrario, situación que reafirma la inversión, la deconstrucción de las estructuras narrativas.



01-22-44-03



01-22-46-03



01-22-50-03

Joker: *Vamos, vamos. ¿Me das un minuto?*

Gordon: *Te agarramos, hijo de puta.*

Justo en el momento en que el Joker se prepara para desenmascarar al héroe, sorpresivamente aparece Gordon y somete al psicópata. De modo que el relato da un notable giro con la falsa muerte del policía, pues la posibilidad de que haya una baja en el bando de los “buenos” vuelve a reactivarse.



01-22-52-03



01-22-53-14

Dent: *Gor... Sí te gusta la discreción.*

Gordon: *Lo agarramos, Harvey.*



01-23-00-18



01-23-03-03



01-23-26-07

El fiscal comparece ante la prensa y después del show mediático, es transportado por el policía Wuertz. La cámara se centra en Ramírez por un instante, haciendo énfasis en la mujer, cuyo papel adquirirá mayor relevancia después de esta escena.

El Joker entra a la prisión



01-23-29-07

En un corte directo, vamos de la imagen de Ramírez a la prisión. En ella, alguien que lleva puesto el saco del Joker comienza a colocar sobre una mesa las pertenencias del psicópata, las cuales se reducen a una colección de navajas de diferentes tipos. Esos objetos punzantes son las pertenencias más valiosas del criminal, pues con ellas puede gozar de todas las pequeñas sensaciones que le produce asesinar. Así lo dirá el propio Joker más adelante.

Pero quizá lo más importante de esta escena radica en un detalle: ¿quién es la persona que lleva puesto el saco del criminal? Si se tratase de un policía, ¿sería posible hablar de una complicidad entre esa persona y el criminal, quien al fondo de la imagen y difuminado sigue la acción?



01-23-39-14

De hecho, posteriormente la cámara se abre paso entre el personal policiaco hasta llegar a la celda en donde se encuentra el Joker, probablemente vigilando lo que ocurre en la prisión. Parece que el payaso está ahí porque así lo quiere. Incluso, la composición visual -con el psicópata al centro de la imagen, en equilibrio- sugiere que él tiene el control de la situación.

Gordon y el alcalde llegan la celda del Joker



01-23-54-29



01-24-00-14



01-24-01-29



01-24-03-14



01-24-05-14



01-24-11-14

Alcalde: *¿Qué tenemos?*

Gordon: *Nada. Sus huellas, su ADN, sus dientes no corresponden a nada. Su ropa está hecha a la medida. En sus bolsillos sólo había cuchillos. No tiene nombre. Ningún otro alias.*

Alcalde: *Vete a casa.*

Al igual que Doe, el asesino de *Se7en*, el Joker no tiene nada que lo ligue con la sociedad. Su origen es completamente desconocido y esta situación incrementa el misterio de inequidad generado alrededor del psicópata, al que Gordon mira con cierta fascinación. Una fascinación, por otro lado, que el espectador puede detectar también en el sujeto de la enunciación, pues la cámara recorre detenidamente el cuerpo de esa figura del mal.



01-24-28-29

Alcalde: *El payaso puede esperar. Descansa. Lo necesitas. Mañana ocupas el puesto alto. No puedes oponerte. ¡Comisionado Gordon!*

Los policías aplauden y felicitan a Gordon, quien ha sido reconocido por su labor.



01-24-34-26

El Joker también aplaude de forma burlona, como Destinator siniestro, sanciona la aparente victoria de Gordon. Decimos aparente porque resulta obvio para el espectador que el filme no ha concluido con la captura del criminal.

Y es en este punto, entonces, cuando el espectador debe reformular sus expectativas acerca del devenir del relato, pues es evidente que la narración le propone un juego lógico para que genere hipótesis al respecto: primero, con la falsa muerte de Gordon, se reactiva la posibilidad de que alguien cercano al héroe perezca, pues es un tema ya abierto con las amenazas del Joker hacia Dent y Rachel.

Segundo: si el suspenso del relato ha sido sostenido, en buena medida, gracias a la lucha entre Batman y el Joker, ¿qué pasará ahora con la captura del criminal? ¿Acaso el héroe está cercano a cumplir con su tarea o la narración dará un nuevo giro?



01-24-43-11

De inmediato, la narración empieza a despejar estas incógnitas, siguiendo los pasos de Gordon. El policía llega a su hogar y es recibido por su enfurecida esposa.

A través del montaje paralelo, se muestran las acciones que transcurren en la casa del nuevo comisionado y en la cárcel:



01-24-47-26



01-24-58-29

Un hombre, con fuerte dolores en el estómago, es introducido en la celda del Joker, quien sospechosamente se desentiende de la situación.



01-25-04-14



01-25-07-29

Hijo de Gordon: *¿Te salvo Batman, papi?*

Gordon: *La verdad, esta vez yo lo salvé a él.*

Con ternura, Gordon acaricia y despierta a su hijo para contarle su logro. La imagen evidencia el cariño que el policía siente por el pequeño, un dato que, adelantémoslo será importante hacia el final de la narración.

De pronto, el buscador de Gordon suena. Y es así como el espectador empieza a sospechar que el Joker tiene un as bajo la manga.



01-25-32-14



01-25-34-29



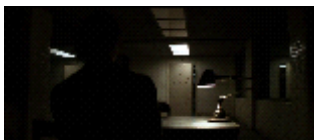
01-25-36-18

Gordon: *¿Ya dijo algo?*

El comisionado regresa de forma inmediata a las instalaciones de la policía. Ahí se encuentra con Ramírez, quien es capturada en primer término, pues la mujer es una pieza clave en lo que está sucediendo: Dent ha desaparecido y ella, junto con Wuertz, fue la responsable del traslado del fiscal en la secuencia anterior.

Gordon corre a la sala de interrogatorios.

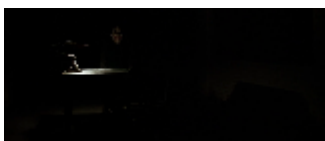
La decisión de Batman



01-25-38-03

Joker: *Buenas noches, comisionado.*

Y ahí lo espera el Joker, sentado tranquilamente frente a un escritorio. Por el punto de vista semi subjetivo del criminal que adquiere la cámara, debido a la disposición del mobiliario -hay una silla reservada para Gordon que lo obliga a sentarse y a mirar de frente al Joker- se genera la sensación de que en realidad es el nuevo comisionado quien está compareciendo ante el psicópata para ser sancionado. Las palabras de bienvenida del payaso, en tono de burla, así lo confirman.



01-25-43-18

Desde el punto de vista de Gordon, la imagen resulta inquietante: en la oscuridad de la sala de interrogatorios, sólo se alcanza a distinguir el tétrico y blanco rostro del Joker.



01-25-54-03



01-26-02-22



01-26-05-22

Gordon: *Harvey Dent nunca llegó a casa.*

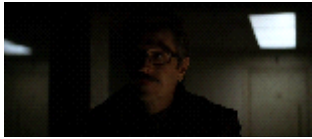
Joker: *Claro que no.*

Gordon: *¿Qué le hiciste?*

Joker: *¿Yo? Yo estaba aquí. ¿Con quién lo dejó usted? ¿Con su gente? Suponiendo que siga siendo su gente y no de Maroni.*

Más que ser interrogado, el Joker cuestiona la labor de la policía y comienza a sentar las bases de un discurso que desarrollará a lo largo de esta escena, y cuyo tema central será el siguiente: el sistema no funciona ante la potencia del mal.

Se trata de un tópico tan oscuro como el fondo negro detrás del rostro del Joker, quien parece ser un busto parlante en medio de la oscuridad.



01-26-19-26



01-26-24-11

Joker: *¿Lo deprime, comisionado saber lo solo que realmente está? ¿Lo hace sentir responsable del predicamento de Harvey Dent?*

Gordon: *¿Dónde está?*

La dureza en el gesto de Gordon -en contraste con las expresiones brutalmente burlonas del Joker- indica que el psicópata ha deducido a la perfección el sentimiento de culpabilidad que embarga al policía, mismo que lo acompañará hasta el final de relato.



01-26-37-07



01-26-39-07

Joker: *¿Qué hora es?*

Gordon: *¿Qué importa?*

Al igual que Doe, el asesino de *Se7en*, el Joker es un tipo meticuloso, controlador de los tiempos y de las situaciones a la perfección. Su habilidad es tal, que puede dominar a la policía, aún estando preso.



01-26-45-22



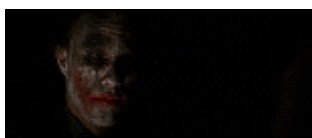
01-26-47-22

Joker: *Dependiendo de la hora, puede estar en un lugar o en varios.*

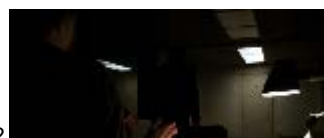
Incluso, puede darse el pequeño placer de humillar a Gordon hablándole con cierto sarcasmo. Es claro, pues, que la inteligencia del psicópata y su habilidad lo sitúan en un nivel superior.



01-26-55-07



01-26-56-22



01-27-01-22

Gordon: *Si vamos a jugar juegos... Voy a necesitar un café.*

Gordon le quita las esposas al Joker.



01-27-02-22



01-27-05-11

Joker: *¿La rutina del policía bueno, policía malo?*

Gordon: *No precisamente.*

Pues es incapaz de continuar con el interrogatorio. Alguien más lo debe de llevar.



01-27-09-03



01-27-11-26



01-27-15-03

Joker: *¡Ahh!*

De pronto, la luz se prende y en ese espacio que anteriormente estaba completamente negro, aparece Batman y golpea al Joker. Hay una relación entre la oscuridad y Batman constante en todo el filme: él es el Caballero oscuro, por tanto, su espacio es el de la oscuridad, el de la sombra.

Pero también los espacios negros le pertenecen al Joker. Veremos a continuación que existen varios puntos en común entre estos dos personajes, o por lo menos, eso es lo que el criminal piensa:



01-27-16-03



01-27-17-18

Joker: *Nunca empieces con la cabeza. La víctima se confunde. Ya no siente.*

El irónico consejo del Joker comienza a develar su objetivo: quiere instruir a Batman.



01-27-26-11

Batman: *Tú querías verme. Aquí estoy.*

De manera que el héroe acude al llamado y comparece ante su Destinador siniestro, ¿para qué? Para recibir una tarea... y una lección.



01-27-28-26

Joker: *Quería ver qué harías.*

Los policías presencian el encuentro de las dos fuerzas antagónicas del relato, como también lo hace el espectador a través de una serie de planos contra planos, de intercambio de miradas entre esos dos hombres tan opuestos, pero que podrían tener cosas en común.



01-27-42-29

Joker: *Y no me decepcionaste. Dejaste que cinco personas murieran. Luego dejaste que Dent tomara tu lugar. Hasta para mí, eso es cruel.*

Y ese encuentro comienza con una especie de sanción del Destinador.



01-27-44-14



01-27-55-26

Batman: *¿Dónde está Dent?*

Joker: *La mafia quiere eliminarte para que todo vuelva a ser como antes. Yo sé la verdad. No podemos volver. Tú cambiaste las cosas para siempre.*

Es decir: el Joker, como Destinador del relato, sabe el curso que Gotam seguirá después de la irrupción del héroe.



01-27-56-11



01-27-58-11



01-28-11-11

Batman: *¿Por qué me quieres matar?*

Joker: *Yo no te quiero matar. ¿Qué haría sin ti? ¿Volver a estafar a los mafiosos? No. No, tú me completas.*

Y es que los actos de Batman, enmarcados en el eje de la donación, se encuentran en el polo opuesto de los actos desimbolizados y propiamente pulsionales del Joker. El psicópata necesita del héroe para reafirmar su lugar -criminal- en el mundo; Batman lo complementa porque no hay mal sin bien.



01-28-12-26



01-28-18-11

Batman: *Eres basura que mata por dinero.*

Joker: *No hables como ellos. Eres distinto. Por más que quieras ser como ellos. Para ellos, eres un fenómeno como yo. Te necesitan ahora. Cuando no te necesiten te van a descartar como a un leproso.*

Como decíamos líneas arriba, hay un punto en común entre los protagonistas del relato, ambos participan de la pulsión; pero insistamos en ello: la radical diferencia entre ambos estriba en que los actos de Batman se encuentran tutelados por un orden simbólico y los del Joker no.

Pero lo más importante de este pasaje consiste en el afianzamiento de la figura del mal como protagonista de la historia: por la manera en que está constituida la escena -con Gordon y Batman compareciendo ante el Joker, quien los tiene a su merced- resulta ya evidente para el espectador que el

Joker es el personaje que gobierna el relato, el que detona los conflictos decisivos que determinan el desarrollo de la historia.

Y no sólo eso: por la habilidad del Joker para el discurso y sus diferentes atributos -como su inteligencia superior- también surge en el espectador del filme la inquietud, el temor, de que el psicópata pueda tener razón y que el mundo sea tal y como lo describe. Después de todo, el héroe está siendo perseguido y cuestionado por la sociedad.



01-28-29-26



01-28-32-11

Joker: Verás, su código moral. Su ética no significa nada. Los dejan cuando hay problemas. Sólo son tan buenos como el mundo se lo permite. Te voy a enseñar. Cuando las cosas estén mal, tu gente civilizada se va a comer unos a otros. No soy un monstruo. Solo estoy más adelantado.

De tal manera que el objetivo del Joker, como Destinator siniestro, es ofrecerle una lección a Batman sobre la pérdida de valores en la corrupta Gotham. Su intención es conducir a la sociedad a un momento de falibilidad en el que los ciudadanos puedan ser seducidos por el mal, en el que puedan abandonar las normas de la sociedad. El Joker es un personaje de una sorprendente fuerza bruta, la cual busca ser reducida por la fuerza de la comunidad.



01-29-02-03



01-29-07-14

Batman: ¿Dónde está Dent?

Joker: Crean que sus reglas los van a salvar.

Y como tal, la fuerza del Joker busca detonar el sistema cultural, las normas que regulan las relaciones sociales. El objetivo del psicópata, su goce, radica en la aniquilación del otro, como lo señalan diversos autores.¹²⁸



01-29-08-14



01-29-09-29

Gordon: Él tiene el control.

Batman, en un momento de descarga pulsional, estrella al Joker contra la pared, ante la mirada de los policías que presencian cómo el héroe comienza a perder el control.

¹²⁸ Entre ellos G. Bataille, J. González Requena y J. Kriesteva.



01-29-13-29



01-29-17-14

Batman: *Yo tengo una regla.*

Joker: *Oh, es la regla que tendrás que romper para saber la verdad.*

Batman: *¿Que es...?*

Joker: *Solo se puede vivir sin reglas. Y esta noche romperás tu única regla.*

El Joker es un agente del caos, un anarquista total que busca romper cualquier regla. Representa la roca dura, el sinsentido de lo real que se levanta como un obstáculo en el trayecto del héroe, quien debe vencer al agresor para introducir un orden simbólico.

Sin embargo, esta cuestión parece cada vez más lejana: el relato hace un marcado énfasis en el peligro creciente de que Batman pierda el control y termine convirtiéndose en una marioneta del Joker, tal es la sorprendente astucia del psicópata.



01-29-37-26



01-29-41-03

Batman: *Lo estoy considerando.*

Joker: *Quedan unos minutos. Tendrás que jugar mi jueguito si quieres salvar a uno de ellos.*

Batman: *¿Ellos?*

Joker: *Por un momento pensé que realmente eras Dent, por cómo te le echaste encima a ella.*

El Joker, como siempre, tiene un as bajo la manga: Rachel, la mujer que aman sus principales oponentes.

El zumbido exasperante regresa a la banda sonora, pues la locura se afianza otra vez en la narración: Batman está perdiendo el control.



01-29-45-07



01-29-46-22

Joker: *¡Mira tu reacción!*

Batman coge la silla y asegura la puerta, impidiendo que los policías entren. Parece que, como lo hiciera John Doe en *Se7en* con el detective Mills, el payaso quiere que Batman reconozca la violencia que lo habita y rompa su única regla: no matar.



01-29-50-18



01-29-56-18



01-29-59-07

Joker: *¿Harvey sabe algo de ti y su conejita?*

Batman: *¿Dónde están?*

Joker: *Matar es tomar una decisión.*

Batman: *¿Dónde están?*

Joker: *Escoger una vida por encima de otra.*

Tal es la tarea siniestra que el Joker impone a Batman: “matar” a alguien. Elegir entre la vida de la mujer que ama y la del símbolo de justicia de Gotham. Así, la articulación entre el eje de la carencia y el eje de la donación corre el riesgo de romperse.

Es notable un dato reiterado en el cine postclásico de Hollywood: los personajes son obligados a cumplir tareas siniestras, como matar. Aunque Batman no cometerá un asesinato directamente, en sus manos está la vida de Rachel y la de Dent. El héroe debe tomar una complicada decisión y romper su única regla.



01-30-03-26



01-30-04-26



01-30-10-11

Joker: *Tu amigo, el procurador, o su encantadora futura esposa. No tienes nada con qué amenazarme.*

Y es que no hay nada que ate al Joker, que lo sujete al orden cultural. Nada puede perder porque nada tiene, excepto su deseo de ver al mundo arder. Por eso, aunque el psicópata se encuentre en el suelo y mire a un imponente Batman hacia arriba, en un contrapicado, el espectador sabe que el criminal tiene el control total de la situación, a pesar de que la construcción del espacio cinematográfico indique lo contrario.



01-30-18-07

Joker: *Nada que hacer con toda tu fuerza.*

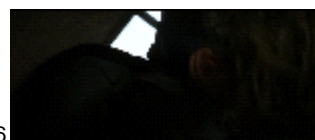
De esta forma, el psicópata somete al héroe: le ha ganado la partida momentáneamente.



01-30-21-26



01-30-23-26



01-30-35-18

Joker: *No te preocupes, te diré dónde están. Los dos. Y esa es la cuestión. Tendrás que escoger.: Él está en el 250 de la calle 52. (dos veces siete) Y ella está en la avenida X y Cicero.*



01-30-38-03

Gordon: *¿Por cuál vas a ir?*

Batman: *¡Por Rachel!*

Batman elige salvar a la mujer. Por primera vez en el relato, el héroe coloca a su objeto de deseo por encima de su tarea. El Joker le ha hecho renunciar a la ley, y de ahí que la historia de un giro total.

La muerte de Rachel



01-30-55-18



01-30-58-03

Rachel: *¿Hola? ¿Me oye alguien? ¿Hola?*

Dent se encuentra inconsciente y amarrado a una silla. En el lugar hay botes de combustible y una bomba que estallará en menos de cinco minutos, el tiempo que Batman y la policía tienen para rescatar a los personajes.



01-31-01-03



01-31-10-03



01-31-14-18

Dent: *¿Rachel?*

Rachel: *¡Harvey! Oh, Harvey, gracias a Dios estás bien.*

Dent: *Estoy bien. Estoy en un depósito. Me tienen conectado a barriles de petróleo.*

Rachel: *A mí también, Harvey.*

La pareja, en distintos escenarios, se comunica a través de un teléfono que fue colocado ahí por los secuaces del Joker con una clara y perversa intención: que cada uno escuchará el sufrimiento del otro.

Un padecimiento que la cámara detalla acercándose lenta y paulatinamente a los rostros de los personajes, ambos en similares condiciones, pero en espacios muy diferentes: Dent se encuentra en un lugar cerrado y bien iluminado; en contraste, Rachel está en una oscura azotea desde la que no es posible ver el horizonte. Esa oscuridad que se cierne sobre la mujer, bien podría anunciar su destino en el relato.



01-31-19-03

Batman y la policía van al rescate a toda velocidad, pero descuidan la custodia del Joker, quien comienza a manipular las emociones del hombre que lo vigila:



01-31-32-07



01-31-44-14

Joker: *Quiero mi llamada. La quiero. Quiero mi llamada.*

Policía: *Qué bien.*

Joker: *¿A cuántos amigos tuyos he matado?*

Policía: *Llevo 20 años en la fuerza y sé la diferencia entre tipos que necesitan una lección y los locos como tú que la disfrutarían. Mataste a seis amigos míos.*

Joker: *¿Seis?*



01-32-13-14

En tanto, un hombre se desmaya en la jefatura de policía. Los guardias llaman a un doctor.



01-32-20-18



01-32-25-07

Rachel: *No tenemos mucho tiempo. Me dijeron que solo uno se iba a salvar y que iban a dejar que nuestros amigos escogieran.*

Dent: *Bueno, Rachel. Todo va salir bien. Van a ir por ti.*

Rachel: *Escúchame. Yo te ayudo. Dime qué está pasando contigo.*

Así, se reafirma la completa perversidad y sadismo del Joker, pues sólo uno de estos dos personajes sobrevivirá, pero lo hará con el doloroso recuerdo de escuchar la forma en que fue asesinada la persona a la que ama.



01-32-41-03



01-32-43-03

Rachel: *¿Puedes encontrar algo filoso?*

Dent: *Estoy tratando.*

Rachel: *¿Qué es...?*

Dent: *Mierda.*

Rachel: *¿Harvey?*



01-32-49-18



01-32-50-18

En su intento por escapar, Dent pierde el equilibrio y cae al suelo.



01-32-51-18



01-32-52-18



01-32-56-18

Rachel: *Harvey, ¿qué está pasando?*

La gasolina escapa del barril y pasa por la mitad del rostro de Dent, cuya postura horizontal en el piso es un signo de la derrota que sufrirá.



01-33-09-07



01-33-10-22

Joker: *¿Quieres saber por qué uso un cuchillo? Las pistolas son muy rápidas. No puedes saborear todas las pequeñas emociones. Verás, en sus últimos momentos la gente te demuestra quién es realmente. En cierto sentido, yo conocí a tus amigos mejor que tú. PAUSA ¿Quieres saber cuáles eran cobardes?*

El policía se quita el saco lentamente, se prepara para desquitar su ira contra el criminal, pero el espectador puede ya intuir que todo es parte del plan del Joker: su impresionante habilidad para el discurso, la manera en que manipula las emociones de sus oponentes a través de la palabra, le brindarán la oportunidad de escapar.



01-33-51-14

Los policías y el médico revisan al detenido y encuentran una herida en su estómago. Por la contigüidad de las escenas, se hace evidente que el malestar de ese preso está relacionado directamente con el Joker.



01-33-55-26



01-33-58-1

Policía: *Sé que vas a disfrutar esto. Yo voy a tratar de disfrutarlo todavía más.*



01-34-06-03

Batman va a toda velocidad.



01-34-08-26



01-34-09-26



01-34-21-14

En la jefatura, el Joker ha sometido a la policía y pide que le dejen hacer una llamada, en apariencia, una inocente petición. Sin embargo, ya ha quedado claro que, cuando se trata del Joker, la destrucción se esconde debajo de la inocencia.



01-34-27-14



01-34-32-14

Rachel: *¿Qué está pasando? Háblame un segundo.*

Harvey escupe la gasolina. El tiempo se agota, quedan 42 segundos para la explosión. La tensión se incrementa.



01-34-34-14



01-34-35-29



01-34-46-07

Policía: *Está bien.*

El Joker realiza su llamada, el móvil que la recibe se encuentra en el estómago del preso enfermo.



01-34-54-03



01-35-01-14

De pronto, una bomba estalla en la jefatura de policía. El Joker se muestra satisfecho. Sabe que ha conseguido su objetivo.



01-35-02-14



01-35-10-14

Gordon: *¡Sube a la acera!*

Batman arriba al lugar donde aparentemente se encuentra Rachel y, como todavía hay tiempo en el segundo de la bomba, la probabilidad de que consiga rescatar a la mujer crece.

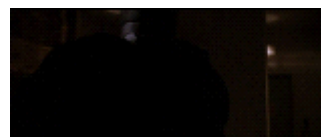


01-35-17-29

Rachel: *Harvey, por si acaso, quiero decirte una cosa.*

Dent: *No pienses así. Ya van por ti.*

Rachel: *Ya lo sé, pero no quiero que vengan.*



01-35-20-29



01-35-22-14

Batman rompe las cadenas y abre la puerta. La policía también ha llegado al sitio donde se encuentra Dent. De manera que el relato juega con la posibilidad de que el complicado nudo dramático se disuelva de forma positiva para el bando del bien. Y, sin embargo, no debemos olvidar que la falsa muerte de Gordon hace factible que suceda todo lo contrario.



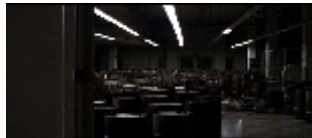
01-35-29-29

Rachel: *No quiero vivir sin ti y te quiero dar una respuesta. Mi respuesta es sí.*

Antes de conocer el desenlace de la escena, el espectador y Dent son testigos de una revelación; a la que jamás tendrá acceso el héroe de la historia: Rachel ha decidido casarse con el fiscal del distrito. Veremos escenas más adelante cómo este suceso será determinante para la constitución del héroe.



01-35-30-29



01-35-31-14



01-35-33-29

Dent: *¡No!*

Batman derriba la puerta del lugar donde debería de estar Rachel, pero ahí se encuentra Dent. La acción adquiere momentáneamente el punto de vista del héroe, es decir, el espectador comparte su mirada y el descubrimiento del perverso engaño que acaba de sufrir. Todos hemos sido engañados y para acentuar la terrible sorpresa del Joker, la música frenética de la banda sonora, que había acompañado a la secuencia, cesa por completo, generando un vacío sonoro que sólo se rompe con los lamentos de Dent.

Merece la pena detenerse en la tarea falsa y siniestra que el Joker dictó: hizo que Batman renunciara a la ley para salvar a Rachel, pero en realidad, le había condenado también a la pérdida de la mujer. De esta forma, los dos ejes que estructuran al héroe -el de la carencia y el de la ley- quedan, sorprendentemente, desarticulados.



01-35-33-29



01-35-34-29



01-35-37-14

Dent: *¡No! ¡Yo no! ¿Por qué vienes por mí? ¡No!*

Rachel sabe que morirá. Entiende que no la eligieron a ella, aunque esto no haya sido así. Cuán doloroso debe ser para la mujer enfrentar la muerte sabiendo que fue sacrificada y, sobre todo, escuchando los lamentos de su pareja.



01-35-42-22



01-35-43-07



01-35-46-22

Dent: *¡Rachel!*

Rachel: *Harvey. Está bien.*

Dent: *¡Rachel! ¡No!*



01-35-48-22



01-35-49-22



01-35-55-07

Rachel: *Harvey, está bien. Está bien, escucha. De alguna...*

Una bomba explota y el estallido ilumina el rostro antes oscurecido de Rachel, lo arrasa por completo. Se cumple así con una novedad del todo inusual en el cine de súper héroes: que la mujer perezca víctima del malvado, sin que el héroe pueda salvarla. Como este dato no se encuentra en el comic -el personaje de Rachel apareció por primera vez en los filmes- es evidente que desde la enunciación se le otorga un poderío inusitado a la figura del mal.



01-35-55-22



01-35-57-07



01-36-01-07

La presencia del Gordon en el lugar, destruido por el fuego, certifica que su falsa muerte fue una estrategia de guion, un distractor, para realzar ahora el dramatismo por el fallecimiento de Rachel. De esta forma, se hace evidente que estamos ante un relato donde los buenos no son del todo imbatibles:



01-36-04-22



01-36-10-29



01-36-11-29

Policías: *¡No, comisionado!*

Dent: *¡Rachel! ¡No!*

Ocurre entonces un tercer estallido. Las llamas alcanzan a Dent y como la mitad de su rostro estaba empapado de gasolina, empieza a arder, provocándole un intenso sufrimiento.

La cámara registra la escena nuevamente desde el punto de vista de Batman, con un plano subjetivo. El espectador comparte la mirada del héroe, una mirada de impotencia ante el momento terrible, lo que es designado con precisión por un plano oscuro que adelanta metafóricamente la transformación que Dent sufrirá.

Quemar el bosque



01-36-20-26



01-36-21-26

Y ese mismo plano oscuro sirve de puente entre dos escenarios: la acción regresa a la prisión, donde el Joker va por Lau para hacerse del dinero de la mafia.



01-36-38-11

Policía: *En Crímenes Mayores, el Joker desapareció.*

Gordon: *¿Con Lau? El Joker planeó que lo agarraran. Quería que lo encerráramos ahí.*

La devastación de la zona, el humo que todavía emana del lugar, certifica el poderío del Joker y la parcial derrota de la justicia.



01-36-47-22

A bordo de una patrulla, el Joker usurpa el lugar de la ley y celebra su triunfo sacando la cabeza al aire de forma pueril.



01-36-50-14

Los bomberos apagan el fuego producido por la bomba.



01-36-58-07



01-37-06-18



01-37-10-03

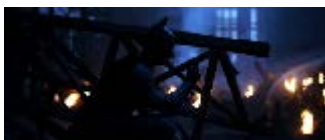
Rachel: *Querido Bruce: Necesito ser franca y hablar claramente. Me voy a casar con Harvey Dent. Lo amo...*

Se abren entonces varios escenarios que se intercalan en un nuevo montaje paralelo. En todos ellos se escucha la palabra de Rachel, su decisión.

En el primero de ellos, Alfred lee la carta de la mujer.

En el segundo, Batman está en los escombros de la explosión, un espacio que designa muy bien la situación emocional del héroe: está devastado.

Mientras que en el tercero Dent es atendido por las quemaduras sufridas en la mitad de su rostro.



01-37-18-11



01-37-20-26

Rachel: *y quiero pasar el resto de mi vida con él. Dije que si Gotham ya no necesitaba a Batman, podíamos casarnos. Lo dije en serio. Pero no llegará el día en que tú ya no necesitas a Batman.*

Batman encuentra la moneda de Dent entre los escombros. Una mitad de la moneda está quemada y la otra intacta, justo como ahora se encuentra el rostro de su dueño.

Convergen en un mismo tiempo el hallazgo del héroe de esa moneda falsa con la promesa rota de Rachel. ¿Era, por tanto, el amor de Rachel hacia Batman algo falso? Sea cual fuere la respuesta, lo importante es que la decisión de la mujer podría desencadenar algo que se ha anunciado ya en el relato: que el héroe pierda el control por completo, pues desde la primera entrega de la trilogía el amor de Rachel, la promesa de que algún día estarían juntos, había sido uno de sus principales soportes.



01-37-34-29



01-37-36-14

Rachel: *Ojalá si llegue. Y si llega, ahí estaré. Pero como tu amiga.*

Batman: *Lo lamento, Harvey.*

Batman va al hospital y deja la moneda de Dent en la mesilla de noche, con el lado sin quemar hacia arriba.



01-37-39-18

Rachel: *Lamento decepcionarte. Si pierdes tu fe en mí, por favor mantén tu fe en la gente. Con amor, ahora y siempre, Rachel.*

El héroe jamás tendrá acceso a la petición de Rachel, sin embargo, esa fe en la gente que la mujer le pide que mantenga será fundamental en el desenlace de la historia.



01-37-43-07



01-37-54-18



01-38-01-03

Alfred: *Preparé un pequeño desayuno.*

El mayordomo pone la carta en la charola del desayuno de Wayne, quien inconsolable mira por los ventanales de su *penthouse*.



01-38-07-07



01-38-18-11



01-38-22-18

Alfred: *Muy bien.*

Wayne: *Alfred.*

Alfred: *¿Sí, señor Wayne?*

Wayne: *¿Yo provoqué esto? Yo debía inspirar el bien, no la locura, no la muerte.*

Alfred: *Inspiró el bien, pero le escupió en la cara a los criminales. ¿No pensó que podría haber bajas?*

Ahora, Wayne debe afrontar la pérdida de Rachel y alcanzar la madurez. Un dato importante en los filmes de Hollywood de los últimos años es que aquellos sujetos del relato que no consiguen superar

alguna pérdida terminan convirtiéndose en villanos (así sucede con “Magneto” en X-Men, “Harry Osborn” en Spiderman, incluso, en películas infantiles como Toy Story 3 con el personaje de Lotso).

De tal manera que la muerte de Rachel se percibe como una nueva prueba para los caballeros de la historia. Su reacción ante este hecho determinará su postura frente al mal.



01-38-25-26



01-38-28-14



01-38-36-11

Alfred: *Las cosas siempre van a empeorar antes de mejorar.*

Wayne: *Pero Rachel, Alfred.*

Alfred: *Rachel creía en lo que usted representaba. En lo que nosotros representamos. Gotham lo necesita.*

Wayne: *Gotham necesita a su verdadero héroe. Y yo dejé que ese asesino psicópata lo volara al quinto infierno.*

Impulsándolo a seguir adelante, Alfred recoge la máscara de Batman que estaba en el suelo y se la entrega a Wayne, quien la contempla desolado. El mayordomo, en ausencia del padre y ahora de Rachel, se convierte en el sostén del héroe, y por eso le corresponde negarle el acceso a algo que podría trastocarlo:



01-38-57-03



01-39-00-29



01-39-01-29

Alfred: *Por lo cual tendrán que conformarse con usted.*

Wayne: *Ella me iba a esperar, Alfred. Dent no lo sabe. No puede enterarse jamás.*

Alfred recoge la carta de Rachel para que Wayne no la lea, pero sería un error calificar esta acción del mayordomo como un simple ocultamiento con la finalidad de proteger al millonario; por el contrario, como veremos hacia el final de la historia, el hecho participa en la construcción de una verdad que dotará de sentido al relato.



01-39-03-14



01-39-12-22

Wayne: *¿Qué es eso?*

Alfred: *Puede esperar.*

Wayne: *Ese bandido, en el bosque de Burma. ¿Lo atrapaste?*

Alfred: *Sí.*

Wayne: *¿Cómo?*

Alfred: *Quemamos el bosque.*

Podríamos formular la situación de la siguiente manera: cuando todo ha fallado, es necesario tomar medidas extremas y participar de la destrucción para restablecer el orden. Tal es el camino que Batman debe seguir si quiere atrapar al Joker.

Y ¿acaso no es ésta también una de las justificaciones de las guerras en contra del terrorismo de los Estados Unidos y sus aliados? Estamos, pues, ante uno de los momentos más complejos, polémicos y oscuros del relato.

4.6. La locura es como la gravedad

Dos caras



01-39-17-22



01-39-29-11

Dent despierta agitado y se toca la parte vendada de su cara. De pronto, mira algo en la mesilla: es su moneda de la suerte que destaca en primer término, pues en ella se sintetizará metafóricamente la nueva personalidad del fiscal, quien está al fondo de la imagen difuminado.



01-39-35-26



01-39-38-03



01-39-40-18

Dent contempla la parte sin quemar de la moneda, la que representa el lado bueno de su vida, la que le recuerda a Rachel. Digámoslo así: la que representa al instinto erótico.



01-39-43-26



01-39-45-26

Al girar la moneda, Dent se da cuenta de que la otra parte está quemada, justo como él.

Un dato importante es el siguiente: por primera vez esa moneda tiene dos partes diferentes, pues era, y sigue siendo, falsa: siempre le ha hecho falta la parte del escudo -o monumento- que suelen tener las monedas estadounidenses.

Como el padre de Dent fue quien le dio la moneda, no es descabellado pensar que la palabra que guió al fiscal era dudosa y eso se relaciona directamente con algo que se cuestionó al principio del filme: la confiabilidad de Dent.



01-39-55-19

Dent sufre, se encuentra lleno de ira. La venda que protege la mitad de su rostro herido cae. La pulsión de muerte, representada a partir de ahora por la parte negra de la moneda y por la mitad de su rostro quemado, comienza a manifestarse.



01-40-03-11



01-40-04-26

Periodista: *Es un abogado fiable de una firma prestigiosa. Dice que esperó a que Batman hiciera lo correcto. Y ahora él se va a hacer cargo. Volveremos a las 5:00 con la identidad de Batman.*

En la televisión, medio por antonomasia dedicado a difundir el espectáculo del horror, anuncia una nueva amenaza para el héroe: su identidad puede ser develada.



01-40-14-11

Mientras tanto, Gordon visita a Dent. El fiscal procura mantener oculta la parte de su rostro quemado, pues no mira de frente al comisionado y, por tal motivo, tampoco el espectador puede ver, en su totalidad, el aspecto de Dent.



01-40-22-22



01-40-26-15

Gordon: *Lamento lo de Rachel... El doctor dice que estás sufriendo y que te niegas a tomar medicina. Que te niegas a aceptar trasplante de piel.*

Cuando la escena adquiere el punto de vista de Gordon, vamos pasando lenta y progresivamente de un plano por encima del hombro del personaje a uno totalmente subjetivo, pues tanto la mirada del comisionado, como la del espectador, reclaman que les sea mostrado el rostro de Dent por completo.



01-40-38-15



01-40-52-15

Dent: *¿Te acuerdas del apodo que todos ustedes me pusieron cuando estaba en Asuntos Internos? ¿Cuál era, Gordon?*

Gordon: *Harvey, yo...*

Dent: *Dilo.*



01-40-56-15



01-41-02-15



01-41-08-15

Dent: *¡Dilo!*

Gordon: *Dos caras. Harvey Dos Caras.*

Dent voltea sutilmente dejando ver una pequeña parte de su rostro quemado. El procurador de distrito tiene ahora “dos caras”; una de ellas es con la que se convirtió en el Caballero blanco de Gotham y la otra resulta monstruosa. Podemos adelantar que hay en Dent un lado bueno y otro malo. De esta manera, todo indica que la eterna lucha entre eros y los instintos de muerte tendrá una edición más al interior de este personaje.



01-41-15-15



01-41-17-15



Dent: *¿Por qué habría de ocultar quién soy?*

Gordon: *Sé que trataste de advertírmelo. Lo lamento. Wuertz te recogió. ¿Trabajaba para ellos?*

Pero volvamos a la puesta en escena: por una decisión de montaje, se niega momentáneamente al espectador el acceso a la mirada de Gordon, quien ya ha visto por completo el rostro de Dent y su reacción ha sido de total desconcierto. Esta situación, este retraso, provoca que el espectador quiera ver más, que desee que no haya límites para su mirada, y como nos encontramos bajo la lógica del cine postclásico, así sucederá:



01-41-22-26



01-41-24-11



01-41-39-1

Gordon: *¿Sabes quién recogió a Rachel? Necesito saber en cuál de mis hombres puedo confiar.*

Dent: *¿Por qué habrías de hacerme caso ahora?*

Gordon: *Lo lamento, Harvey.*

Dent: *No. No lo lamentas. Todavía no.*

Finalmente, Dent gira por completo su cara y el lado quemado de su rostro se ve claramente por primera vez. La pulsión escópica del espectador se ha desatado con la impactante imagen.

El fiscal de distrito se ha transformado por completo y ha lanzado una amenaza contra Gordon. El conflicto por la corrupción de los cuerpos policíacos sigue abierto.



01-41-56-19



01-42-02-19

Maroni: *Esta locura es demasiado.*

Gordon: *Haberlo pensado antes de sacar al payaso de la caja.*

Maroni: *¿Lo quieres? Te puedo decir dónde estará esta tarde.*

La amenazante figura del Joker ha puesto a todo mundo alerta, incluso a Marioni. Con toda probabilidad el jefe de la mafia sabe lo que el psicópata planea: apoderarse de la ciudad.



01-42-06-27

Varios coches llegan a un puerto, lugar en donde se encuentra el Joker.

Todo arde



01-42-12-27

Chechen: *No estás tan loco como pareces.*

En el astillero, el Joker presume su triunfo parcial sobre Batman y la justicia: tiene una enorme montaña de dinero, en cuya cúspide se encuentra él levantando los brazos y Lau amordazado, listo para ser sacrificado.

Chechen llega al sitio para cerrar el trato con el payaso.



01-42-14-12



01-42-18-27



01-42-20-27

Joker: *Te dije que yo cumplo mi palabra. ¿Dónde está el italiano?*

Marioni no ha llegado a lo que parece ser una nueva junta de la mafia por una razón: ha decidido traicionar al Joker, revelando su ubicación.



01-42-25-27

Gordon: *Todas las unidades convergerán en 20 minutos. Quiero que unidades auxiliares cubran las rutas de escape.*

Y, precisamente, Gordon organiza a los policías para detener al psicópata.



01-42-51-15



01-42-53-08



01-42-54-23

Chechen: *Por favor, Joker, ¿qué hiciste con todo tu dinero?*

Joker: *Yo soy un hombre de gustos sencillos. Yo disfruto de la dinamita y la pólvora y la gasolina.*

Chechen: *¿Qué...?*

Joker: *Ahaha. ¿Y sabes qué tienen en común esas cosas? Son baratas.*



01-42-56-08



01-43-05-12

Periodista: *¿Cuánto le pagarán por decir quién es Batman?*

Gordon: *Ahora es cuándo.*

El relato salta nuevamente de un escenario a otro. En todos ellos hay conflictos narrativos abiertos: en la televisión el abogado Reese se dispone a revelar la identidad de Batman, situación que afectará directamente al operativo de Gordon y a los planes del Joker.



01-43-07-00



01-43-09-15



01-43-12-15

Periodista: *¿Usted es más listo que él?*

Abogado: *Creo que si habláramos hoy con Dent, diría otra cosa.*

Periodista: *Le deseamos una pronta recuperación porque lo necesitamos mucho.*

Un escenario más se suma al montaje: Wayne sigue la transmisión televisiva en su *penthouse*.



01-43-17-19



01-43-21-19



01-43-26-15

Chechen: *Dijiste que tú cumplías lo que prometías.*

Joker: *Es cierto. Solo voy a quemar mi mitad. Solo te importa el dinero*

El Joker le quita el puro a Chechen de la boca y lo lanza hacia el dinero que empieza a arder. Queda claro que el psicópata es capaz de desprenderse de cualquier cosa, incluso de ese dinero que tanto trabajo le costó conseguir. O mejor dicho: el dinero no representa nada para él, no es su objeto de deseo, pues el criminal desea algo muy distinto:



01-43-36-23

Joker: *Esta ciudad merece un criminal de más categoría. Yo se lo voy a dar. Dile a tus hombres que trabajas para mí.*

De tal manera que el Joker quiere controlar la ciudad, quiere ser el amo criminal de Gotham, ese es uno de sus objetivos. Y para conseguirlo debe deshacerse de Chechen:



01-43-47-15



01-43-48-00

Joker: *Esta es mi ciudad.*

Chechen: *No van a trabajar para un fenómeno.*

Joker: *"Fenómeno". ¿Por qué no te descuartizamos y te damos de comer a los perros?*

El fondo en llamas de la escena es una precisa alusión al caos que el Joker representa y convoca constantemente.



01-43-54-15

Joker: *Entonces veremos qué tan leal es un perro hambriento.*

Desde luego que el Joker habla de perros hambrientos, pero quizá es un subtexto que indica lo que el psicópata piensa de las personas.



01-44-02-15

Joker: *No es cuestión de dinero. Se trata de mandar un mensaje. Todo arde.*

Como lo señalábamos, el dinero pasa a segundo término en los intereses del Joker, lo que le importa al psicópata es algo muy diferente: ver al mundo arder.

Un mundo sin Batman



01-44-10-27



01-44-14-04



01-44-25-19

Periodista: *¿Quién habla?*

Joker: *Yo tuve una visión de un mundo sin Batman. La mafia sacaba una pequeña utilidad y la policía trataba de eliminarla calle por calle. Y era muy aburrido. Cambié de opinión. No quiero que el señor Reese eche todo a perder. Pero no quiero acaparar la diversión. Dejemos que otro se divierta. Si Coleman Reese no muere en 60 minutos entonces volaré un hospital.*

La atención de todos los escenarios que el montaje paralelo había abierto se centra ahora en un solo: el espacio televisivo, donde se escucha la potente palabra del Joker. El psicópata lanza una nueva destinación siniestra para proteger la identidad de su némesis, Batman, y esta situación movilizará a los actantes en los diferentes escenarios, es decir, es el Joker quien desencadena la acción del relato, él es, por lo tanto, el principal protagonista hacia el final de la narración.



01-44-54-19



01-45-18-20

Gordon ordena la evacuación de todos los hospitales y va en busca del abogado Reese. Mientras que Wayne, a bordo de su lujoso coche, busca identificar a los policías que participan en el operativo para saber si alguno de ellos tiene familiares internados.



01-45-28-12



01-45-32-27

El hospital donde se encuentra Dent es desalojado. El fiscal duerme atado, sujeto, pero llegará alguien que lo desatará, en todos los sentidos.



01-45-47-12

De pronto, afuera de la cadena televisiva, un hombre dispara contra Reese. Queda claro que el Joker ha impuesto su palabra siniestra y por eso el abogado debe huir con la ayuda de las autoridades incapaces de controlar el caos.



01-47-07-27



01-47-09-01

El custodio que vigilaba a Dent llega a la habitación del funcionario, pero ahí ya se encuentra el Joker enfundado en un nuevo disfraz: el de una enfermera. Y desde su nueva y falsa postura femenina intentará seducir a Dent después de matar al policía.

La destinación siniestra



01-47-29-12



01-47-34-23



01-47-36-08

El Joker levanta la cama de Dent y se quita el cubre bocas para dejar ver su sonrisa perpetua. El fiscal intenta zafarse con furia de los seguros que lo atan a la cama.



01-47-45-08



01-47-47-27



01-47-56-16

Joker: *Hola. ¿Sabes qué? No quiero que guardes rencor, Harvey. Cuando tú y...*

Dent: *¡Rachel!*

Joker: *Rachel...*

La posición en la que Dent es capturado por la cámara deja ver las dos partes que ahora constituyen su rostro: la parte quemada y la parte sin heridas. Es decir, el lado bueno y el lado malo del personaje son convocados en la escena, ¿cuál dominará?



01-48-00-20



01-48-08-05

Joker: *estaban siendo secuestrados yo estaba en la jaula de Gordon. Yo no puse esos explosivos.*

Dent: *Fueron tus hombres, tu plan.*

Joker: *¿Parezco un hombre que planea? Yo soy como un perro que persigue coches.*



01-48-25-20



01-48-32-20

Joker: *No sabría qué hacer con uno si lo alcanzara. Yo solo hago cosas. La mafia tiene planes, la policía tiene planes. Gordon tiene planes. Ellos son maniobreros. Maniobreros tratando de controlar sus pequeños mundos. Yo no soy un maniobrero.*

Las falsas palabras del Joker comienza a persuadir a Dent; como se ha visto desde el inicio del relato, el psicópata es un criminal que planea sus golpes con suma precisión.



01-48-38-08



01-48-40-08

Joker: *Yo trato de mostrar a los maniobreros lo patéticos que son sus esfuerzos de controlar las cosas. Así que cuando digo... acércate... que lo de tú y tu novia no fue una cosa personal... sabes que estoy diciendo la verdad.*

No obstante, y a pesar de la falsedad de su disfraz de enfermera, es posible que el espectador, y el propio Dent, comience a descubrir -no sin temor- cierta “validez” en el discurso del Joker: pues en lo real no existe un orden preestablecido que permita controlar las cosas de la vida, siempre únicas e irrepetibles. No hay, pues, un sentido en tanto no sea construido por los hombres.



01-48-57-08



01-49-00-20

Gordon: *Necesito tu arma.*

Berg: *¿Qué? ¿Porque mi esposa está en el hospital?*

Gordon: *Sí, por eso.*

Mientras que el Joker habla con Dent, en el coche donde es trasladado el abogado Reese surge un conflicto: Gordon le pide al policía Berg que le entregue su arma, pues gracias a un mensaje de Batman, se ha enterado de que el joven tiene a un familiar hospitalizado, y por lo tanto, su posición es peligrosa: podría ceder a la palabra del Joker.



01-49-10-05



01-49-17-20



01-49-20-23

Joker: *Los maniobreros te pusieron en esta situación. Tú eras un maniobrero, tú tenías planes y mira dónde acabaste.*

Otra posible verdad dentro de ese discurso tan persuasivo del Joker es el hecho de que Dent, el Caballero blanco de Gotham, tenga un carácter ambicioso y “maniobrero”, quizá sea por eso que decidió tomar el lugar de Batman, por su fanática lucha contra el crimen que lo encumbraría como el héroe de Gotham, por encima del Caballero de la noche.

Si esto es así, el Joker estaría mostrando su verdadera personalidad tanto al propio Dent como al espectador. Tal vez por eso el psicópata comienza a quitarle los broches que lo atan a la cama, pues lo está desatando, en el sentido literal y metafórico.



01-49-29-05



01-49-33-01

Wayne conduce cerca de la camioneta donde van Gordon, Reese y Berg. La cámara se centra en un hombre a bordo de un vehículo.



01-49-39-08



01-49-49-05



01-49-52-20

Joker: *Sólo hice lo que sé hacer. Tomé tu planecito y lo usé contra ustedes mismos. Mira lo que hice con unos tanques de gasolina y un par de balas. ¿Sabes qué noté? Nadie se espanta cuando todo sale según lo planeado. Aunque el plan sea horripilante.*



01-49-57-05



01-50-11-20



01-50-16-12

Joker: *Si mañana le digo a la prensa que van a matar a un pandillero o un camión de soldados va a volar en pedazos no cunde el pánico porque todo es parte del plan. Pero cuando digo que un pequeño alcalde se va a morir todos pierden la cabeza.*

Y es que lo inesperado ocasiona miedo en la sociedad. Lo que no tiene orden, lo real, asusta.



01-50-18-27



01-50-21-12

Dent se queda sin palabras, ha sido persuadido. El Joker saca un arma.



01-50-22-27



01-50-27-08



01-50-38-08

Joker: Introduce un poco de anarquía. Trastorna el orden establecido y todo se vuelve un caos. Soy un agente del caos. ¿Sabes lo interesante del caos?

El Joker se ha colocado del lado del rostro quemado de Dent, está explotando esa herida, esa quemadura que representa la pérdida del objeto de deseo del Caballero blanco de Gotham. Busca persuadirlo para que se sume a su lucha en contra del orden, a su batalla que pretende instaurar el caos.



01-50-40-01



01-50-42-12



01-50-44-12

Joker: Es justo.

Y no está lejos de conseguirlo: como lo hemos visto a lo largo del relato, Dent siente cierta atracción por los juegos de azar, los cuales constituyen una cara del caos al que el Joker convoca. Por eso, Dent saca su moneda, ahora sí, con dos lados opuestos. Todo queda en manos del azar.



01-50-53-16



01-50-56-05



01-50-57-27

Dent: Vives. Mueres.

Joker: Así me gusta.

La parte negra de la moneda significa muerte y la blanca vida. De ahora en adelante, Dent ocupará al azar para elegir el destino de sus víctimas.

Como su Destinator siniestro, el Joker ha encarrilado a Dent sobre los rieles del mal con esta especie de rito iniciático. Del Caballero blanco de Gotham no queda nada, ahora, Dent es un villano de dos caras. Su siniestra transformación, insistimos, se debe a que no pudo superar la pérdida de su objeto de deseo,¹²⁹ no tiene, pues, la fortalece para convertirse en un héroe.

¹²⁹ Apelamos al origen de la psicosis tal como lo ha descrito González Requena en varias ocasiones. Cuando en el Edipo el infante no supera la pérdida de su objeto de deseo encarnado en su madre, se imposibilita la creación del inconsciente, situación que deriva en la psicosis.



01-51-09-13



01-51-10-28



01-51-11-13

En tanto, Berg está a punto de disparar, pero Gordon se interpone. La potencia de la destinación siniestra causa estragos en todos los niveles de la sociedad, incluso en los representantes de la ley, la cual se desquebraja ante la ofensiva del mal.



01-51-12-13



01-51-13-28



01-51-21-16

Y esto es todavía más evidente en los integrantes de la sociedad, como este hombre que busca matar a Reese. Wayne se da cuenta de la situación, arranca su coche y se interpone entre las camionetas, evitando de esta manera la colisión de vehículos. Son notables los esfuerzos que Wayne realiza para evitar que las órdenes del Joker se cumplan. Y es así como se vuelve más evidente que la lucha entre Batman y Joker es por la moral de los ciudadanos de Gotam.



01-51-26-01

El Joker se desinfecta las manos y camina con alegría, sus gestos son como los de una jovencita entusiasmada que ha conseguido su objetivo. Esa extraña combinación entre sadismo e ingenuidad vuelve a aparecer, pero en esta ocasión matizada con una clara referencia homosexual: ¿será por esta cuestión que el Joker manifiesta una evidente fascinación por Batman, como se confirmará al final del relato?



01-51-42-16



01-51-45-05



01-51-46-05

Reese baja de la camioneta y se percató que el millonario lo salvó. Así, se cierra el conflicto entre estos dos personajes.



01-51-50-09



01-51-54-09



01-52-36-28

Joker: Pummm.

El Joker cumple con su amenaza y hace explotar el hospital. Además, secuestra un autobús en el que viaja un grupo de doctores.

Dent vive lo suficiente para convertirse en villano



01-53-31-13



01-53-31-28

La gente en un bar está a la expectativa del noticiero, donde se anuncia la proyección de un nuevo video.



01-53-34-28



01-53-37-13

Engel: *Yo soy Mike Engel de "Gotam Esta Noche". "¿Qué necesitamos hacer para que ustedes participen? No mataron al abogado.*

El periodista transmite un comunicado que el Joker le obliga a leer, por lo que otra vez existe una excepcional atención a la palabra del Joker. Se reafirma que el psicópata sabe utilizar a los medios de comunicación y crear pánico en la audiencia.



01-53-42-24



01-53-46-20

Engel: *Necesitan levantarse de la banca y entrar en el juego. : Esta noche la ciudad será mía. Y todos los que se queden seguirán mis reglas.*



01-53-48-05

Secretaria: *¿Señor Fox? Se metieron en el departamento de investigación.*



01-53-57-16



01-54-02-01

Engel: *Si no quieren jugar váyanse ahora mismo. En los puentes y túneles habrá una sorpresa. Ja ja, ja ja.*

Las asustadas personas se movilizan en el bar, pero después desisten ante las palabras finales del Joker.



01-54-11-20

El Joker muestra nuevamente su sonrisa perpetua ante la cámara, la cual se erige como un signo de su triunfo: ha conseguido sembrar el pánico en la sociedad.



01-54-29-16



01-54-38-05

Fox entra a un cuarto lleno de pantallas. Mientras que la policía monta un operativo en Gotham.



01-54-48-13



01-55-05-28

Aunque Gotham se encuentra sumergida en el caos, Wuertz disfruta de su día libre bebiendo en un bar, pero inesperadamente Dent irrumpe en el bar para comenzar con su venganza:



01-55-12-13



01-55-14-28



01-55-20-13

Wuertz: *Creía que estabas muerto.*

Dent: *Medio muerto. ¿Quién recogió a Rachel?*

Wuertz: *Debió ser gente de Maroni.*

Dent: *¡Cállate! ¿Vas a proteger al otro traidor en la unidad de Gordon?*

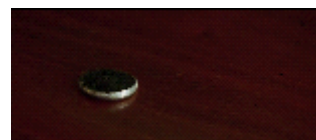
Wuertz: *No sé ¡Él nunca me dijo!*



01-55-28-28



01-55-33-13



01-55-40-20

Wuertz: *Te juro que no sabía lo que te iban a hacer.*

Dent: *No. Qué chistoso. Yo no sé qué te va a pasar a ti.*

Dent saca su moneda y la arroja sobre la barra del bar ante la mirada expectante de Wuertz y mientras que en la banda sonora se escucha una explosión de forma sutil, algo, pues, ha estallado.

La vida del policía depende de un volado, del azar, elemento erigido como la cara opuesta del ordenamiento simbólico que había guiado al ex fiscal del distrito a lo largo de todo el relato, hasta que el Joker lo transformó. De esta forma, ahora la extraordinaria resonancia del discurso del Joker se manifiesta en los actos del ex fiscal.



01-55-41-20

Dent apunta su arma contra Wuertz. Como lo adelantábamos, uno de los héroes del relato, el Caballero blanco de Gotham, ha sido transformado en un asesino sediento de venganza conocido como Dos caras.



01-55-42-05

El ruido del disparo se escucha con potencia en el siguiente escenario, donde aparece la oscura figura de Batman detrás de un panel compuesto por varios monitores luminosos. Esa conexión en la banda sonora nos indica que el héroe, al igual que Dos caras, está rebasando los límites. Sólo que estos personajes se encuentran, ahora, posicionados en extremos opuestos:



01-55-47-05



01-55-57-01

Batman: *Es hermoso, ¿no?*

Fox: *¿Hermoso? Poco ético. Peligroso. Convirtió todos los celulares de Gótica en micrófonos.*

Batman: *Y en generadores/receptores de alta frecuencia.*

Fox: *Tomó mi concepto del sonar y lo aplicó a todos los teléfonos de la ciudad.*

Así, el héroe puede escuchar y ver prácticamente todo, como si de un Dios se tratase. La máquina, que es capturada por la cámara detenidamente y acusando la sorpresa de Fox, le otorga un extraordinario poder.



01-56-03-16



01-56-49-20



01-56-52-05

Fox: *Con media ciudad mandándole señales, puede ver toda Gótica. Esto está mal.*

Batman: *Tengo que encontrar a ese hombre, Lucius.*

Fox: *¿A qué costo?*

Batman: *La base de datos está protegida. Solo una persona tiene acceso.*

Fox: *Es demasiado poder para una persona.*

Batman: *Por eso te lo di a ti. Solo tú la puedes usar.*

Fox: *Espiar a 30 millones de personas no es mi trabajo.*

Batman: *Es una muestra de audio. Si habla cerca de cualquier teléfono puedes triangula su posición.*

Fox: *Le ayudaré esta vez. Pero considere esto mi renuncia. Si esta máquina está en Empresas Wayne, yo no.*

Batman: *Cuando acabes, escribe tu nombre.*

Batman, siguiendo la palabra de Alfred, ha decidido quemar el bosque, es decir, hacer algo arriesgado y poco ético con tal de atrapar al Joker. Esta situación nuevamente hace eco con el debate que se vivió en Estados Unidos por el espionaje que se produjo después de los atentados terroristas del 11 de septiembre. Los límites de la vigilancia, tema expuesto desde el inicio, es incorporado otra vez al tejido dramático del filme para acentuar el poder del mal que encarna el Joker: ¿hasta dónde tiene que llegar Batman para detener al villano?

Matar: la verdadera tarea



01-57-05-13



01-57-11-05



01-57-11-05

El caos provocado por las amenazas del Joker gobierna en Gotham y la policía poco puede hacer para detenerlo.

Gordon planea utilizar un transbordador para evacuar a los reos encerrados por Dent.

Mientras tanto, el ex fiscal continúa con su venganza y, amenazando a Marioni, descubre que fue Ramírez quien traicionó y entregó a Rachel.



01-59-20-20

Los reos de la prisión son trasladados al transbordador ante las protestas de los civiles.



01-59-37-09

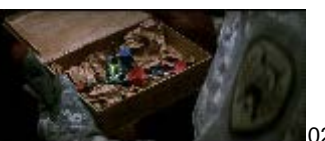
Dos transbordadores¹³⁰ zarpan al mismo tiempo. Uno de ellos lleva civiles y el otro a los presos de Dent. La energía eléctrica falla en los barcos y cuando los miembros de la tripulación bajan al cuarto de máquinas para intentar solucionar el problema, descubren que en los barcos hay barriles llenos de combustible y un detonador envuelto como regalo.



02-00-50-00



02-00-53-00



02-00-55-15

Capitán: *Dios mío.*

¹³⁰ Los transbordadores se llaman Libertad y Espíritu. Este dato es interesante porque parece que el Joker quiere romper la libertad y el espíritu de los tripulantes.

Marino: *Parece una especie de detonador.*

Capitán: *¿Nos dieron el detonador de nuestra propia bomba?*



02-00-56-15



02-00-57-15



02-01-00-00

Joker: *Hoy, todos serán parte de un experimento social.*

Y es entonces cuando se acciona un altavoz en el que se escucha la voz del Joker. La atención se centra, otra vez, en la palabra del psicópata. Una nueva destinación siniestra tendrá lugar:



02-01-05-15

Joker: *Con la magia del combustible diesel y el nitrato de amoníaco...*



02-01-09-15



02-01-16-15



02-01-18-00

Joker: *estoy listo para hacerlos volar hasta el cielo.*

Capitán: *Libertad, respondan, cambio. No sirve.*

Joker: *Si alguien trata de bajarse de un barco, todos mueren.*



02-01-23-11



02-01-26-11

Fox: *Estoy localizándolo.*

Joker: *Cada barco tiene un control remoto para volar al otro.*



02-01-29-04



02-01-36-23



02-01-39-23

Fox: *Su voz está en el transbordador, pero no es la fuente. ¡Al oeste!*

Fox consigue dar con la ubicación del Joker, Batman va por él.



02-01-45-00



02-01-49-15

Gordon: *Gordon.*

Batman: *Ya ubiqué al Joker. Edificio Prewitt. Júntese en el edificio de enfrente.*



02-01-52-00



02-01-55-11



02-02-03-26

Joker: A medianoche, los volaré a todos, pero si uno aprieta el botón, ese barco sobrevivirá. Entonces, ¿Quién va a ser? ¿La colección de escoria de Harvey Dent o los civiles inocentes? Ustedes escojan. Y sería bueno que decidieran rápido porque la gente del otro barco quizá no sea tan noble.

En una nueva destinaación siniestra, el Joker pone contra las cuerdas a los pasajeros de los transbordadores: si éstos quieren seguir con vida, deben matar a los tripulantes del otro barco.

Si alguno de los barcos estalla, el Joker le demostraría a Batman que tenía razón y que la ética, la moral y los valores sólo sirven en determinados momentos (cuando el orden establecido funciona) El Joker ha construido un momento de falibilidad para que los integrantes de la sociedad se entreguen al mal, para que le den rienda suelta a sus instinto de muerte.



02-02-20-00



02-02-23-23

La comunicación termina y los pasajeros de ambos barcos se muestran nerviosos.



02-02-26-08



02-02-27-08

Militar: *No se acerquen.*

Civil 2: *¿Quién es usted para decidir? Al menos deberíamos hablarlo.*



02-02-30-15



02-02-32-15



02-02-37-23



02-02-40-00



02-02-41-15



02-02-43-00

Civil mujer: *No tenemos que morir todos. Esos hombres tuvieron su oportunidad.*

Militar: *No vamos a hablar de esto.*

Civil 2: *¿Por qué no?*

Civil 3: *En el otro barco están hablando de lo mismo.*

Civil 1: *Hay que votar.*

Gente: *¡Sí!*

Y, de entrada, el Joker provoca que los civiles tengan, por lo menos, la idea de matar a los tripulantes del otro barco. Su palabra maligna comienza a movilizar a las masas.



02-02-44-15

En el otro trasbordador, un policía dispara para mantener el orden en el trasbordador de los reos. El escenario cambia rápidamente:



02-02-47-23



02-02-51-26



02-03-08-00

Bárbara, la esposa de Gordon, recibe una llamada de Ramírez, quien, amenazada por Dos caras, engaña a la mujer para que vaya con sus hijos al lugar donde murió Rachel.

Posteriormente, el ex fiscal lanza su moneda que cae del lado sin quemar. La policía seguirá con vida, pero recibe un fuerte golpe que la deja inconsciente.

Todos los conflictos e intrigas que se habían abierto durante el relato comienzan a cerrarse: el final se acerca.

El combate final



02-03-35-00

Un grupo de SWATS, encabezados por Gordon, se dispone a asaltar el edificio en donde se encuentra el Joker; la operación, aparentemente, es fácil de realizar.



02-04-00-00



02-04-04-00

Batman: *No es tan sencillo. Con el Joker nunca lo es.*

Gordon: *Lo sencillo es que la gente de los barcos cada vez se acerca más a volarlos.*

Batman: *No va a suceder.*

Gordon: *¡Entonces los volará a los dos!*

Finalmente, el héroe ha comprendido que no es posible subestimar a un personaje de la inteligencia del Joker; es evidente que el psicópata debe tener un as bajo la manga.

Por otro lado, Batman no ha perdido su fe en la sociedad, justo como se lo pidió Rachel en la carta. De tal manera que sus ideas se encuentran en el polo opuesto de las teorías del Joker.



02-04-20-19



02-04-29-19

En el transbordador de los civiles se realiza la votación, mientras que en el barco de los reos la situación está a punto de salirse de control.



02-04-34-23



02-04-43-08



02-04-39-08

Batman: *Necesito 5 minutos a solas.*

Gordon: *¡No! ¡No hay tiempo! ¡Los tenemos en la mira! ¡Dent está con ellos! ¡Lo tenemos que salvar! ¡Tengo que salvar a Dent! ¡Prepárense!*

Quizá sintiéndose responsable por la situación, Gordon se obsesiona con la idea de salvar a Dent.



02-04-55-23



02-04-57-26



02-04-58-26

Gordon: *Dos minutos y entramos.*

Batman: *Fox, necesito imagen.*

Batman vuela hacia el edificio, entra en él y derriba a un payaso que no opone resistencia.



02-05-01-26

Gordon: *¿Hola?*

Bárbara: *¡Jim, estamos en apuros!!*

El móvil de Gordon suena. Su esposa reclama desesperadamente su presencia.



02-05-05-15



02-05-06-26



02-05-16-15

Fox: *Bien, tiene punto de vista en alfa, omnidireccional en beta. Hay payasos y rehenes en dos pisos. Un equipo en las escaleras.*

Con la ayuda de la tecnología, Fox le proporciona una sorprendente visión a Batman: el héroe puede ver, ahora, a través de los muros. No hay nada que detenga su visión, puede mirar cosas que nadie más ve y de esta manera se justifica todo el alarde de avances tecnológicos que se han mostrado a lo largo del filme.



02-05-34-26

Gordon: *Bárbara, cálmate.*

Bárbara: *¡Tiene a los niños!*

Dent: *Hola, Jim.*

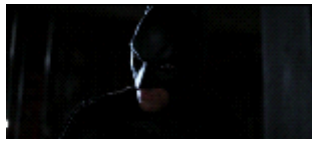
Gordon: *¿Harvey? ¿Dónde está mi familia?*

Dent: *Donde murió la mía.*

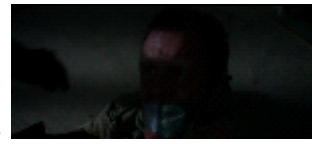
Así, Dent, un villano ávido de venganza, busca destruir a la familia de Gordon. La destrucción del otro se convierte en su objeto, en su goce. Por tanto, Dent se ha vuelto un representante del mal radical¹³¹.



02-05-43-26



02-05-53-26



02-06-01-11

Mientras que los policías se preparan para entrar al edificio, Batman se da cuenta de algo: los doctores secuestrados fueron amordazados y disfrazado como payasos.



02-06-03-19



02-06-06-11

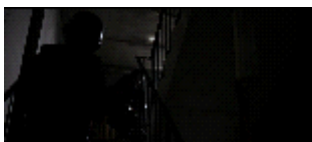


02-06-09-11

Batman: *Fox, se equivocaron. Los payasos son los rehenes.*

SWAT: *¡Equipo rojo, entre! ¡Vamos!*

Pero el descubrimiento de Batman parece llegar tarde: Gordon, presionado por la situación de su familia, ordena el asalto del edificio.



02-06-15-11



02-06-16-11



02-06-17-04

Y entonces, antes de enfrentar al Joker, Batman se enfoca en rescatar a los rehenes de los disparos de los policías.



02-06-51-04



02-06-57-00



02-06-58-00

Posteriormente, elimina a los falsos doctores y gracias a su sorprendente visión consigue dar con el paradero el Joker.



02-07-32-00



02-07-33-15



02-07-35-00

Marino: *El conteo final es: 140 en contra, 396 a favor.*

¹³¹ Siguiendo las ideas de Bataille, ya hemos señalado que la destrucción del otro es la forma más extrema del mal.

La acción regresa al transbordador de los civiles, quienes parecen satisfechos con el resultado democrático, pero, de cierta forma, criminal de su votación. Todo indica que el Joker tiene razón: la moral, los valores de la sociedad, desaparecen en momentos extremos y entonces emergen los instintos de muerte. No matar, ese fuerte y fundamental interdicto social, es plausible de ser violado cuando la mayoría está de acuerdo y en circunstancias muy específicas, como lo decía Bataille.



02-07-41-23



02-07-43-08



02-07-48-08

Civil afro: *Adelante. ¡Hágalo!*

Marino: *Todavía estamos aquí. O sea que ellos tampoco nos han matado.*

De manera que si los civiles deciden no matar a los reos no será por una cuestión moral, sino simplemente porque se han dado cuenta que los otros no les han hecho daño. Y si esto es así es porque los prisioneros se encuentran vigilados.



02-09-08-19



02-09-10-0



02-09-14-04

Joker: *Llegaste. Qué emoción.*

Batman: *¿Dónde está el detonador?*

Joker: *¡Échensele encima!*

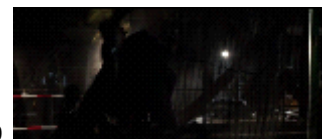
Después de combatir con los SWAT, pues el conflicto entre la ley institucional y la simbólica se mantiene hasta el final, el héroe vuelve a comparecer ante su oponente para la batalla final.



02-09-15-19



02-09-24-19



02-09-47-11

Los perros se lanzan contra Batman, como al inicio del relato, pero ahora el traje del héroe tiene menos protección; la proeza de su batalla con los animales, por consiguiente, es más grande. El Joker aprovecha la situación para tomar ventaja en su lucha contra el héroe.



02-10-04-08



02-10-06-08



02-10-15-23

Prisionero: *Usted no quiere morir, pero no sabe cómo quitar una vida. Démelo. Estos hombres lo matarán y se lo quitarán.*

La media noche se acerca. En los transbordadores, un par de pasajeros toman la iniciativa ante la mirada del resto de tripulantes.



02-10-33-08



02-10-37-04



02-10-39-04

Civil: Nadie quiere ensuciarse las manos. Está bien. Yo lo hago. Los hombres del otro barco tomaron sus decisiones. Decidieron asesinar y robar. No tiene sentido que muramos nosotros.



02-10-42-15



02-10-43-08



02-10-43-23

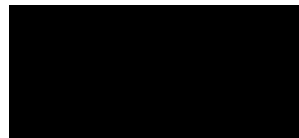
Joker: Todos los viejos lugares familiares.



02-10-49-11



02-10-50-08



02-10-51-11

La batalla continúa. Batman logra levantarse y busca al Joker con su nueva visión, pero ésta se oscurece. Justo en el momento más decisivo del combate, la tecnología falla.



02-10-54-04



02-10-55-23



02-10-57-08



02-10-57-23



02-11-00-23



02-11-01-23

Después de recibir un fuerte golpe, el héroe queda maltrecho cerca de la cornisa, espacio que convoca al vacío.



02-11-07-26



02-11-12-11



02-11-23-19

Prisionero: Démelo. Dígales que se lo quité a la fuerza. Démelo y haré lo que usted debería haber hecho hace 10 minutos.

La decisión moral es fuerte, sin embargo, el encargado del transbordador entrega el detonador al reo. De esta forma, todo apunta a que el primer clímax de la historia se resolverá de manera negativa para el bando que representa el bien.



02-11-25-19



02-11-27-04



02-11-27-19



02-11-29-04



02-11-31-26



02-11-34-00

Sin embargo, la historia da un giro: el reo -capturado en un contrapicado que lo reviste de dignidad- inesperadamente tira el detonador por la ventana, ante el asombro de todos. Así, el prisionero ofrece una lección moral a sus compañeros, se convierte en un hombre en franca redención, en una especie de héroe capaz de sacrificar su vida por la de los demás, ¿ha fallado la teoría del Joker?



02-11-45-04



02-11-46-04



02-11-51-04

Joker: Si seguimos peleando, nos perderemos los fuegos artificiales.

Batman: No va a haber fuegos artificiales.

Joker: Y allá vamos.

La medianoche llega, el desenlace se acerca y en él se conocerá el estado de la sociedad en Gotham. Aún existe la posibilidad de que un barco estalle:



02-11-53-04



02-11-58-15



02-12-11-23

El civil está a punto de detonar la bomba, pero finalmente desiste. La cámara no captura a este personaje con un contrapicado, como lo hizo con el prisionero negro, porque su acto carece de heroísmo: simplemente no se atrevió a detonar la bomba.



02-12-12-23



02-12-23-08

Todos los pasajeros se resignan y esperan la muerte; en esta ocasión, la palabra siniestra del Joker no surtió el efecto esperado por el psicópata. Tanto civiles como reos lograron superar el momento de falibilidad que se construyó a su alrededor, gracias al sacrificio del reo negro. De manera que para combatir la palabra siniestra del Joker hace falta el heroísmo.



02-12-24-08



02-12-27-23

El rostro del Joker queda desencajado. Es la primera vez en el relato que sufre una derrota importante. Se nota cierta tristeza en su expresión que contrasta con la sonrisa perpetua de su cara. Así, el oxímoron del payaso triste vuelve a ser convocado.

Presenciamos dicha derrota desde el punto de vista del héroe, compartimos su triunfo parcial sobre el psicópata.



02-12-30-08

El reloj marca las 12.



02-12-32-08



02-12-35-00



02-12-35-15

Batman: *¿Qué querías demostrar? ¿Que en el fondo todos son tan feos como tú? Estás solo.*



02-12-38-11



02-12-39-26

En el barco de los prisioneros, el reloj ha superado las 12 de la media noche.



02-12-44-00



02-12-52-00



02-12-57-15

Joker: *Ya no se puede confiar en nadie. Uno tiene que hacerlo todo solo. Vivimos en un mundo raro. ¿Sabes cómo conseguí estas cicatrices?*

El Joker, decepcionado por su plan fallido, intenta narrar una nueva versión sobre el origen de sus cicatrices.



02-13-00-08



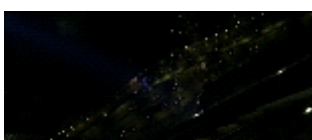
02-13-00-23



02-13-02-00

Batman: *No. ¡Pero sé cómo conseguiste estas!*

Pero Batman lo interrumpe y dispara navajas de su traje que van a dar a la cara del psicópata. El héroe corta el relato del Joker, su palabra, y posteriormente lo arroja al vacío.



02-13-05-00

El Joker cae y no resulta extraña ni fuera de lugar la carcajada que suelta mientras se precipita al vacío que se abre ante él -y ante el espectador que sigue la caída desde la mirada de Batman-. El psicópata, pues, goza, está fascinado con la sensación que le produce el vértigo.



02-13-06-15



02-13-09-00

Y nuevamente Batman interrumpe el goce del psicópata -que es el goce por el abismo- al atraparlo con una cuerda que evita su caída.



02-13-11-15



02-13-16-00



02-13-21-15

Joker: *Ay, tú. No pudiste soltarme, ¿verdad? Esto es lo que pasa cuando una fuerza imparable choca con un objeto inamovible. De verdad eres incorruptible, ¿verdad?*

El Joker comienza a subir lentamente en una escena que constituye una precisa metáfora visual:



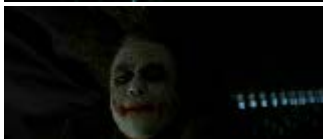
02-13-32-00



02-13-34-00



02-13-36-00



02-13-41-00



02-13-42-00



02-13-46-15



02-13-50-15



02-13-59-15



02-14-02-00

Joker: *No me vas a matar por un sentido equivocado de rectitud moral. Y yo no te mataré porque eres demasiado divertido. Creo que tú y yo estamos destinados a hacer esto para siempre.*

El psicópata se encuentra suspendido en el aire y, por la posición de la cámara que ha invisibilizado la soga de Batman, se genera la sensación de que nada lo sujeta, que el payaso no está sujeto y que en cualquier momento el vacío lo jalará con su poderosa fuerza de atracción. Sin embargo, la cuestión no es así: la cuerda, que representa todos los valores del héroe, sujeta al psicópata¹³², en cuyo rostro se centra toda la atención del espectador, por eso, constantemente la luz de los proyectores lo ilumina: el Joker ha sido la “luminaria” del relato y este es su acto final:

¹³² Es necesario pensar en las diferentes acepciones de la palabra sujeto, ya que debido a la metáfora visual de la secuencia, podemos decir que un sujeto es aquel que está agarrado por algo, en este caso, el Joker está sujeto por la moral que Batman representa.



02-14-02-15



02-14-09-15



02-14-11-00

Batman: *Tú estarás en un manicomio para siempre.*

Joker: *Podríamos compartir un cuarto. Se está duplicando el ritmo al que los ciudadanos están enloqueciendo.*

Batman: *Esta ciudad te acaba de mostrar que está llena de gente dispuesta a creer en el bien.*

Y por eso, Batman atiende con extrema atención su discurso, pues todavía resta una perversa enseñanza:



02-14-18-15



02-14-21-04



02-14-23-04



02-14-26-04



02-14-34-04



02-14-35-04



02-14-37-19



02-14-47-15



02-14-48-00

Joker: *Hasta que su espíritu se quiebre completamente. Hasta que vean bien al verdadero Harvey Dent y todas las cosas heroicas que ha hecho. ¿Creías que iba a jugarme el destino del alma de la ciudad en una pelea contigo? No. Necesitas un as en la manga. El mío es Harvey.*

Batman: *¿Qué hiciste?*



02-14-54-15



02-14-56-00



02-14-57-00



02-15-05-00



02-15-06-15



02-15-07-00

Joker: *Tomé al caballero andante de Gotam y lo bajé a nuestro nivel. No fue difícil. La locura, como tú sabes, es como la gravedad. Solo necesitas un empujoncito.*

De tal manera que el plan del Joker era convertir al símbolo de la esperanza de Gotam en una figura del mal y para conseguirlo construyó un momento de falibilidad alrededor del Caballero blanco, así, sólo necesitó de “un empujoncito” para encaminarlo.

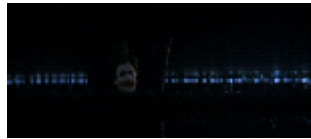
Si la locura es como la gravedad, el Joker goza sintiendo su fuerza de atracción, como lo demuestran las imágenes siguientes en las que el psicópata ríe de forma siniestra:



02-15-07-15



02-15-13-15



02-15-14-00



02-15-15-15



02-15-16-20



02-15-18-00

El sacrificio del héroe



02-15-19-15



02-15-25-00

La acción regresa al lugar donde murió Rachel.



02-15-34-00



02-15-40-15



02-15-42-00

Gordon explora el sitio y encuentra a su familia amarrada. Cuando intenta liberarla, Dent lo golpea en la cabeza.



02-15-45-00



02-15-48-00

Dent: *La trajeron aquí después de que tus hombres la entregaron.*

Repitémoslo: al no soportar la carencia, Dent se convirtió en un villano que busca vengar la muerte de Rachel. Su trayectoria como personaje, que había corrido en paralelo a la de Batman, se desvía radicalmente y con una dirección muy específica: hacia el mal. Todo lo contrario de lo que está sucediendo con el Caballero oscuro.



02-15-56-15



02-15-58-15



02-16-14-15

Dent: *Aquí es donde murió.*

Gordon: *Ya lo sé. Yo estuve aquí tratando de salvarla.*

Dent: *Pero no la salvaste.*

Gordon: *No pude.*

Dent: *Si hubieras podido, de haberme escuchado. De haberte enfrentado a la corrupción, en vez de hacer tu pacto con el diablo.*

Gordon: *¡Estaba peleando con la mafia!*

Dent: *No tratarías de justificarte si supieras lo que he perdido.*

El conflicto por la corrupción que enfrentó desde el inicio del relato a Gordon y Dent se mantiene hasta el final. Ahora, Dent quiere hacer pagar a Gordon por su aparente debilidad. Un sentimiento oscuro de venganza lo embarga, tan oscuro como la mitad de su rostro quemado que es ensombrecido de forma precisa por la iluminación del filme.



02-16-15-15



02-16-18-00



02-16-20-15

Dent: *¿Has tenido que hablar con la persona que más amas y decirle que todo va a salir bien cuando no es cierto? Pronto vas a saber cómo se siente, Gordon. Entonces podrás mirarme a los ojos y decirme que lo lamentas.*

Gordon: *No vas a lastimar a mi familia.*



02-16-37-00



02-16-41-00

Dent: *No. Solo a la persona que más amas.*

La cara quemada de Dent se percibe ahora con nitidez en un plano medio, pues el antiguo fiscal ha revelado su siniestro objetivo.



02-16-44-00



02-16-49-00



02-16-50-00

Dent: *Entonces, ¿es tu esposa?*

Gordon: *Baja la pistola, Harvey. Harvey, baja la pistola.*

Bárbara: *No.*

Gordon: *Por favor, Harvey. Por favor. Maldita sea. ¡Deja de apuntarle a mi familia!*



02-17-07-15



02-17-08-15



02-17-11-15

Bárbara: *¡No!*

Dent: *Tenemos un ganador.*

Bárbara: *¡Jim, detenlo!*

Gordon: *¡Harvey!*



02-17-11-15



02-17-13-15



02-17-16-15

Gordon: *¡Harvey! ¡Te pido disculpas! ¡Por todo! Por favor, no lastimes a mi hijo.*

Dent acaricia la cabeza del niño, como Gordon lo hiciera escenas atrás. A lo lejos se escuchan ladridos de los perros; la policía ha llegado.



02-17-34-15



02-17-38-00



02-17-43-15

Dent: *¿Trajiste a tus policías?*

Gordon: *Solo saben que hay una situación. No saben quién ni qué. Están estableciendo un perímetro.*

Dent: *¿Crees que quiero escapar de esto? De esto no hay escape.*

Y es que Dent está dispuesto a hacer cualquier cosa para vengar a Rachel. No encuentra la forma de escapar del momento traumático que está viviendo, no puede superar la herida que le produjo la pérdida.



02-17-47-00



02-17-49-00

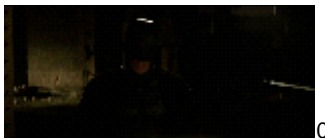


02-17-51-15

Batman: *No quieres lastimar al niño, Harvey.*

Dent: *No importa lo que yo quiera. ¡Es lo justo! Creías que podíamos ser hombres decentes en tiempos indecentes. Estaba equivocado.*

La destinación, la palabra del Joker, ha hecho un eco fuerte en Dent.



02-18-04-00



02-18-07-15



02-18-10-00

Dent: *El mundo es cruel. Y la única moralidad en un mundo cruel es el azar. Imparcial, sin prejuicios. Justo.*

Dent apela a la supuesta justicia del azar, pero el azar es, como lo mencionábamos anteriormente, una cara de la violencia ciega de lo real, de aquello que no tiene orden, del caos. Por lo tanto, es todo lo opuesto a la justicia. Sin embargo, el discurso del Joker, ahora replicado por Dos caras, tiene una extraordinaria pregnancia en el relato, a tal grado que el ex fiscal del distrito, y muy probablemente el espectador también, le concede la razón:



02-18-18-00



02-18-20-00



02-18-26-00

Dent: *Su hijo tiene las mismas probabilidades que ella. 50, 50.*

Batman: *Lo de Rachel no fue el azar. Decidimos actuar. Los tres.*

Dent: *¿Por qué solo yo perdí todo?*

Batman: *No fuiste solo tú.*

Aunque Dent no lo sepa, el espectador sabe que Batman también perdió a la mujer que amaba y pudo superar el golpe. He ahí la principal y radical diferencia entre estos dos personajes por la que Batman

se constituye como el único y verdadero héroe del relato, a pesar de que en algún momento de la historia haya puesto a Rachel por encima de la ley.



02-18-34-00



02-18-39-1

Dent: *¡El Joker me escogió a mí!*

Batman: *Porque eras el mejor de los tres. Él quería demostrar que aún alguien tan bueno como tú podía caer.*

Dent: *Y tenía razón.*

De manera que las ideas del Joker, desarrolladas a lo largo de todo el relato, se imponen de forma contundente: la moral y los valores sólo funcionan cuando el contexto lo permite. En determinadas circunstancias, todos somos susceptibles de ser malvados y capaces de violar los interdictos. Hay, pues, una parte malvada en el corazón de los hombres.



02-18-51-00



02-18-57-00



02-19-02-11

Batman: *Tú estás apuntando la pistola. Apunta a la gente responsable.*

Dent: *Me parece justo. Tú primero.*

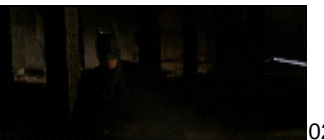
Dent muestra su falsa moneda y la lanza.



02-19-03-11

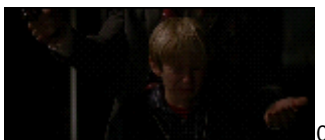


02-19-04-26



02-19-06-11

Y cae la parte negra. El villano dispara y el impacto va a dar directamente al estómago de Batman, provocando el llanto de la familia de Gordon.



02-19-07-11



02-19-16-11



02-19-17-11

Dent: *Me toca a mí.*

Dent lanza la moneda nuevamente y cae en lado blanco. Se ha salvado.



02-19-19-11



02-19-21-11

Gordon: *Harvey, tienes razón. Yo tuve la culpa de que muriera Rachel. No castigues al niño. Castígame a mí.*

Dent: *Eso voy a hacer.*

La cámara se centra en el niño, generando una atmósfera desasosegante.



02-19-45-11



02-19-54-11

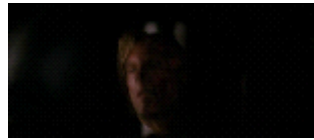
Dent: *Dile a tu hijo que todo va a salir bien. Miente como yo mentí.*

Gordon: *Todo va a salir bien, hijo.*

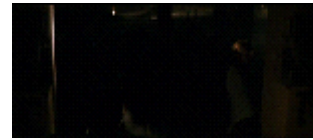
Dent lanza la moneda.



02-19-54-26



02-19-55-11



02-19-56-11

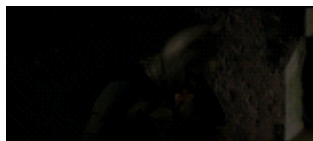
Y cuando la moneda está en el aire, Batman golpea a Dent. El héroe interrumpe los designios terribles del azar, pues la moneda había caído con la parte negra hacia arriba.



02-19-57-11

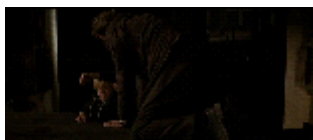


02-20-01-11

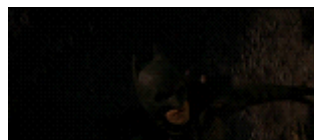


02-20-02-11

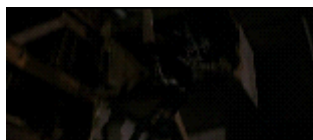
Con los gritos de su esposa de fondo, Gordon corre hacia un nuevo precipicio que se abre en medio del lugar. Ahí, Batman sostiene a Gordon Jr. en la cornisa.



02-20-10-11



02-20-14-11

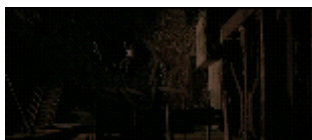


02-20-15-11

El niño es subido con dificultad, pero Batman cae al vacío, que es capturado desde el punto de vista de Gordon:



02-20-17-11

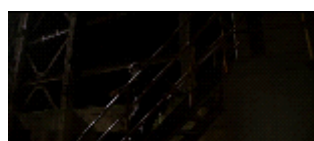


02-20-18-11

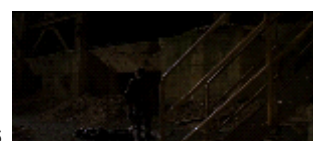
Los dos símbolos de Gotham, ahora opuestos, yacen en el suelo. El combate final ha terminado.



02-20-20-26



02-20-24-26



02-20-26-11

Gordon baja las escaleras.



02-20-27-26



02-20-30-26

Gordon Jr.: *¿Papá? ¿Él está bien?*



02-20-33-26



02-20-36-11



02-20-43-26

Gordon intenta llamar a sus hombres para que auxilien a los heridos, pero Batman se levanta con dificultad y lo detiene.



02-20-46-11



02-20-48-11

Gordon: *Gracias.*

Batman: *No tienes que agradecerme.*

Gordon: *Sí... El Joker ganó.*



02-21-03-26



02-21-05-26



02-21-08-11

Gordon: *Los enjuiciamientos de Harvey, todo por lo que peleó deshecho. Nuestra oportunidad contra la mafia murió con su reputación. Le apostamos todo a él. El Joker deshizo nuestro mejor elemento.*

Y como prueba del triunfo del Joker está el cuerpo de Dent.



02-21-16-26



02-21-24-26

Gordon: *La gente perderá las esperanzas.*

Batman: *No las perderá. No deben enterarse de lo que hizo.*

Gordon: *¿Cinco muertos? ¿Dos policías? No puedes...*



02-21-29-11



02-21-32-26



02-21-38-26

Batman: *No. Pero el Joker no puede ganar.*



02-21-43-11



02-21-45-11



02-21-47-11

Batman: *Gotam necesita su héroe de verdad.*

Batman se acerca al cuerpo Dent y le gira la cara para que sólo se vea su lado sin quemaduras, el lado bueno. Es decir: con la intención de defender al sistema de la violencia, la figura del fiscal será

mitificada. Se construirá alrededor de él un mito, una palabra simbólica que permita introducir un orden en Gotham. Es necesario, pues, “imprimir la leyenda”, como sucedía en algunos de los westerns clásicos de John Ford.



02-21-51-26



02-21-54-11



02-22-02-11

Gordon: *No.*

Batman: *O mueres siendo un héroe o vives lo suficiente para convertirte en el villano. Yo puedo hacer esas cosas.*



02-22-03-11



02-22-06-26

Batman: *porque no soy un héroe. No como Dent. Yo maté a esa gente. Yo puedo ser eso.*

Gordon: *No, no puedes. No lo eres.*

Y aunque niegue su papel, Batman, como el verdadero héroe del relato, puede absorber la violencia de la sociedad, puede convertirse en un chivo expiatorio y sacrificarse por el bien de Gotham.



02-22-18-11



02-22-20-11

Batman: *Soy lo que Gotham necesita que sea. Repórtalo.*



02-22-24-26



02-22-32-26

Gordon: *Un héroe. No el héroe que merecíamos, sino el que necesitábamos. Nada menos que un caballero reluciente.*

Y entonces, en una elipsis que se alternará con el tiempo presente del relato, Gordon comienza a construir un mito alrededor de la figura de Harvey Dent.

Asistimos a la reconstrucción de un sentido para Gotham a partir del sacrificio del héroe, pero es preciso recalcar que detrás de dicho sentido late una mentira que será fundamental para el desarrollo de la tercera entrega de esta trilogía.



02-22-40-26

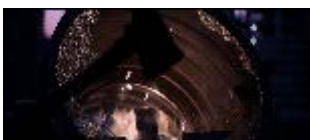
Gordon: *Te van a cazar.*

Batman: *Tú me vas a cazar. Me vas a condenar. Échame los perros.*

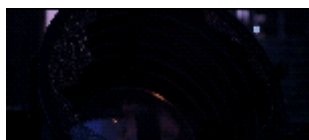
Gordon destruya la señal con la que llamaba a Batman: ese símbolo será sustituido por el sacrificio del héroe que llevará la paz a Gotam.



02-22-44-04



02-22-45-19



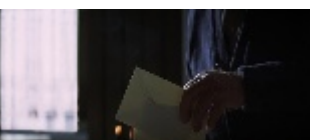
02-22-46-19

Batman: Porque eso es lo que tiene que pasar.

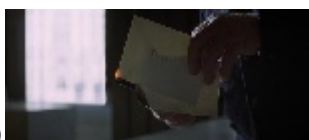
El símbolo de Batman cae.



02-22-49-19



02-22-53-19



02-22-55-19

Batman: Porque a veces la verdad no basta. A veces la gente se merece más.

Alfred quema la carta de Rachel.



02-22-58-23



02-23-01-08

Lucius Fox.

La máquina creada para espiar es destruida. Todo vuelve a la normalidad en las empresas Wayne.



02-23-02-08

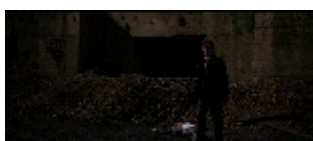


02-23-14-08



02-23-18-04

Batman: A veces la gente necesita que la premien por su fe.



02-23-20-04



02-23-24-04



02-23-32-19

Gordon Jr.: ¡Batman! ¡Batman! : ¿Por qué huyó, papá?

Gordon: Porque tenemos que perseguirlo.



02-23-34-19

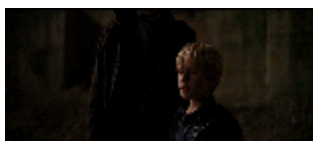


02-23-37-19



02-23-39-19

Policías: ¡Vamos a entrar! ¡Corran! ¡Apúrense!



02-23-43-04

Gordon Jr.: No hizo nada malo.



02-23-45-19



02-23-47-04

Los policías inician la persecución.



02-23-47-19

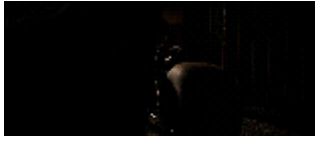


02-23-51-04



02-23-56-04

Gordon: *Es el héroe que Gotham se merece, no el que necesita ahora. Así que lo cazaremos. Porque él lo puede aguantar.*



02-24-01-19



02-24-08-19



02-24-10-1

Gordon: *Porque no es un héroe. Es un guardián silencioso.*



02-24-15-04



02-24-19-23



02-24-20-23

Gordon: *Un protector vigilante. Un caballero de la noche.*



02-24-21-23



02-24-23-08



02-24-28-08

Y así, con el sacrificio y la huida del héroe, termina el relato donde no hubo un claro vencedor en la lucha entre el bien y el mal, entre el orden simbólico y lo siniestro. Debido a esto, la palabra fin no aparece en los créditos de salida: todo queda abierto para la tercera entrega de la trilogía.

Las figuras del mal siempre han estado presentes en los relatos de la humanidad. Si se revisan los textos más antiguos, como el Poema de Gilgamesh, se encontrará que el terrible y magnífico rey sumerio debe enfrentarse, con la ayuda de su amigo Enkidu, a una especie de ogro monstruoso y a un enorme toro salvaje.

Están presentes en la cultura egipcia a través de una horrible serpiente llamada Apofis y en el libro del Génesis también aparecen en forma de reptil. Las encontramos en las tragedias griegas, en Shakespeare y en los cuentos maravillosos, a veces como monstruos y en algunas ocasiones ya antropomorfas. Las figuras del mal, de esta forma, comienzan a parecerse cada vez más a los hombres con el paso del tiempo, a tal grado que, ya más cercano a nuestros tiempos, el Marqués de Sade logró construir seres tan malignos como filosóficos, en algunos casos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, buena parte de la literatura universal ha sido infestada por la presencia de estos entes, pues tras dicho hecho histórico el mal se convirtió en un tema candente y motivo de interminables debates en diferentes áreas del conocimiento y del arte. Los relatos literarios, en gran medida, han intentado últimamente acercarse al fenómeno del mal mediante historias cotidianas de este tipo de personajes.

En el cine, las figuras del mal siempre han tenido un peso importante en las narraciones -ahí está Broncho Billy, villano del que hablamos al principio de esta investigación-, pero sus representaciones y funciones a lo largo de la historia de esta disciplina artística se han transformado radicalmente.

Resulta innegable que uno de los giros de mayor trascendencia que ha tenido el cine de Hollywood en las últimas décadas ha sido el encumbramiento de las figuras del mal en menoscabo del héroe. Vivimos en una época donde los villanos despiertan fascinación entre los espectadores, y esta situación nos llevó a preguntarnos: ¿de dónde proviene este sentimiento? ¿Cómo ha sido posible que del monstruoso ogro del Poema de Gilgamesh hayamos pasado al seductor Hannibal Lecter, por ejemplo?

Encontramos que el cine postclásico de Hollywood recurre sistemáticamente a la desimbolización del relato, a partir del posicionamiento en la función del Destinator de las figuras del mal, personajes que fascinan y seducen al espectador apelando a un sentimiento oscuro que habita en él: las ganas de escapar al malestar producido por las restricciones culturales.

A manera de conclusión, esta es la idea que se desprende del análisis realizado a las tres obras con las que trabajamos y, para fundamentarla, recuperaremos algunos de los pasajes más importantes de los filmes estudiados, así como fragmentos del marco teórico que soportó a la presente investigación.

Siguiendo la propuesta teórica de González Requena, planteamos en el marco teórico que los relatos simbólicos son aquellos que se articulan a través del eje de la carencia y el eje de la donación. En el primero de ellos, el Sujeto de la narración trata de obtener cierto Objeto del que carece y el segundo se caracteriza por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto, quien comparece ante ella como el Destinatario. Es decir, la dimensión simbólica es aquella a través de la cual se dona una palabra, un acto simbólico que introduce un orden en lo real, según la propuesta del catedrático español.

Este modelo de relato fue el dominante durante la etapa del cine clásico de Hollywood y, en buena medida, a él se debió la fuerte implicación emocional que el espectador tuvo con los filmes de dicha época.

Ahora bien, a través de los filmes analizados, tuvimos la oportunidad de constatar que en el cine postclásico de Hollywood la dimensión simbólica del relato es deconstruida o se manifiesta débil, y en su lugar se instaure una palabra siniestra, vacía de sentido, que convoca a la destrucción. ¿Cómo es posible, entonces, que este tipo de filmes seduzcan y fascinen al espectador?

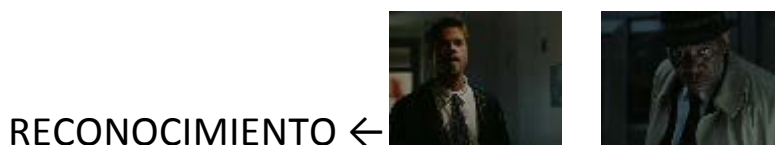
Los datos que obtuvimos de los análisis nos permiten establecer dos respuestas que se encuentran estrechamente vinculadas: una de carácter narratológico y otra psicológica. Comenzaremos con la primera.

En todos los relatos analizados encontramos la presencia del eje de la carencia, factor que posibilita el relato, pues al existir carencia, necesariamente también hay un conflicto narrativo que posibilita el suspenso y la identificación del espectador con la obra.

En *The Dark Knight* el millonario Bruce Wayne busca la forma de recuperar el amor de Rachel, quien sostiene una relación con Dent:



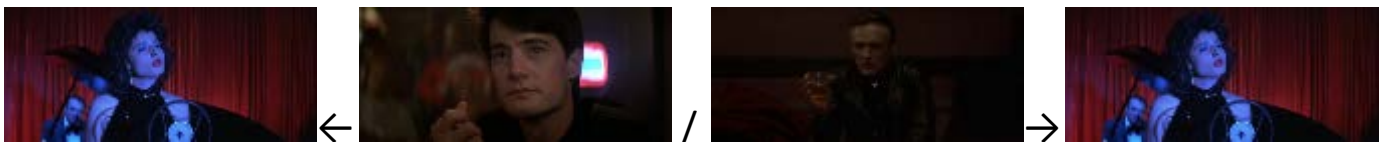
Mills, el detective de *Se7en*, busca reconocimiento, a lo que se opone Somerset, quien lo considera inexperto:



Y en *Blue Velvet*, inicialmente, el eje de la carencia está constituido por la relación entre Jeffrey y Sandy, a la que se opondría Mike, el novio de la chica:



Sin embargo, en la película de David Lynch, probablemente la más compleja en cuanto a cuestiones sexuales, hay una notable transformación en el eje de la carencia con la irrupción del personaje de Dorothy, quien se convierte en el oscuro objeto de deseo de Jeffrey. El principal oponente para este deseo del joven es Frank:



Estos son los principales conflictos en los filmes y a través de ellos se forma el eje de la carencia. Resulta notable que, como sucediera en el cine clásico, al inicio de los relatos todas las líneas argumentativas apuntan a que sucederá un cruce entre dicho eje de la carencia y el eje de la donación, pues antes de tener acceso a sus respectivos objetos de deseo, los Sujetos de la narración deben cumplir con tareas que se abre ante ellos: Jeffrey debe resolver el misterio de la oreja; Mills tienen la misión de consolidarse como detective para sustituir a Somerset y Batman, por su parte, tiene la complicada misión de llevar la paz a Gotam.

De esta manera, los relatos apelan a cierto orden simbólico, incluso, resulta notable que muchas de las funciones narrativas aisladas por Propp en *Morfología del cuento maravilloso* se cumplen a lo largo del programa narrativo de los filmes.

No obstante, la aparente estructura simbólica del relato sufre una clara deconstrucción. De hecho, desde el inicio mismo de los relatos se anuncia la ausencia o fragilidad de la palabra simbólica:



En *Blue Velvet*, el padre (y posible Destinador simbólico del relato) es incapaz de articular palabra alguna para su hijo Jeffrey.



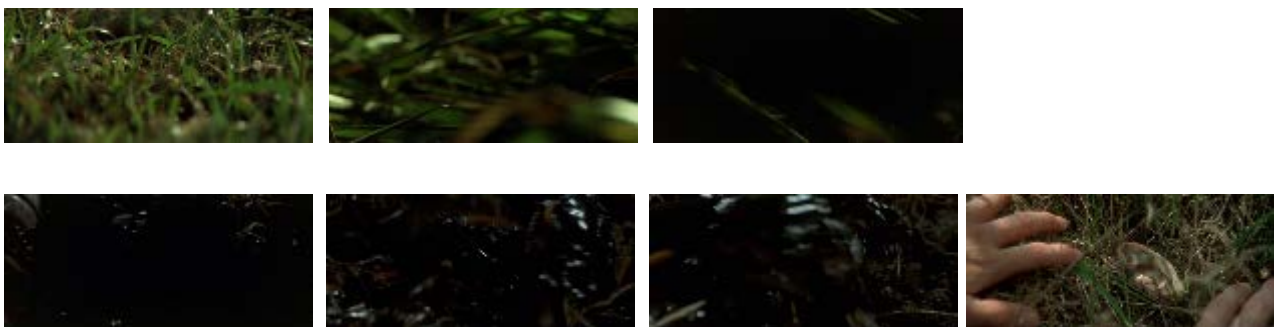
La duda embarga a Somerset, un detective cansado que parece incapaz de guiar a Mills en *Se7en*.



Y en *The Dark Knight* el orden simbólico es amenazado constantemente por el vacío.

Por incapacidad física, duda, hartazgo o debido a la amenaza del vacío, en los filmes analizados los elementos que caracterizan al relato simbólico se manifiestan como débiles: no hay un actante que de forma clara ocupe la plaza del Destinador simbólico, y ante esta situación comienza a emerger lo siniestro a través de diferentes signos como gusanos, cuerpos mutilados, cadáveres, asesinatos o rostros deformes.

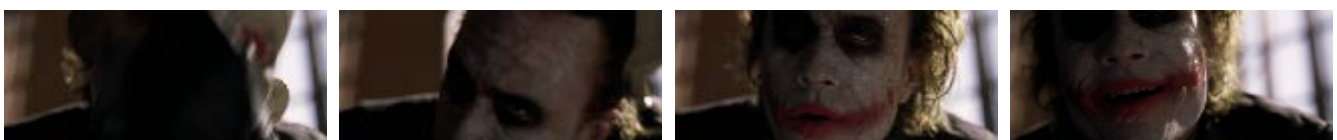
Blue Velvet:



Se7en:



The Dark Knight:



Habíamos dicho que “siniestro es todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado”. Es decir, en lo siniestro algo ha fallado y ese algo, en los relatos analizados, no es otra cosa que el ordenamiento simbólico, cuya deconstrucción permite su emergencia.

Ante esto, la violencia de lo real surge como algo siniestro y se encarna en la figura del psicópata, cuyo oscuro objetivo es la destrucción del otro, del sistema cultural en el que transcurren los relatos.

Frank, el psicópata del *Blue Velvet*, mantiene cautivos a los familiares de Dorothy Vallens para obligar a la mujer a participar en una representación en la que, con la ayuda de la droga, el hombre satisface -imaginariamente- la pulsión sexual que sintió hacia su madre, obteniendo el objeto de deseo sexual que le fue prohibido durante su infancia. Es decir, Frank nunca pudo superar el complejo de Edipo y por eso su goce consiste ahora en detonar el sistema cultural que prohíbe el incesto:



En *Se7en*, el extremadamente moralista John Doe pone en jaque a las autoridades de la ciudad sin nombre en la que transcurre el relato con sus crímenes. Cada asesinato que el psicópata comete representa un pecado capital; el psicópata goza, como se dice en la película, con la aniquilación de sus víctimas:

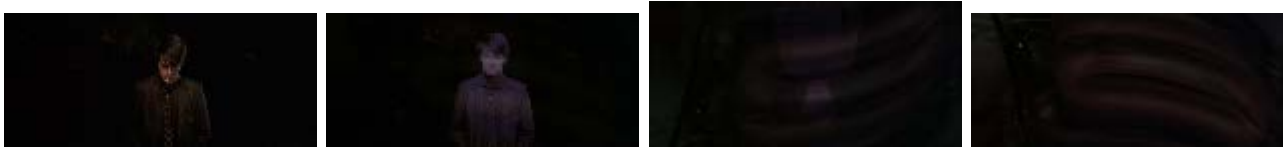


Finalmente, es muy claro que el Joker, la figura del mal en *The Dark Knight*, busca el placer a través de la destrucción del mundo y para ello tiene el objetivo de consolidarse como el amo criminal de Gotham:

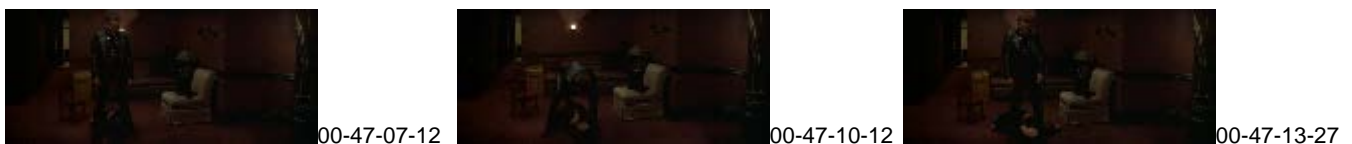


De estas figuras del mal pudimos decir, inicialmente, que son personajes constituidos únicamente por el eje de la carencia, y que su fuerza pulsional se opone a la ley. Es decir: son sujetos fuera de las normas culturales que encuentran su goce en la destrucción.

Pero no sólo eso: el anterior es el rol narrativo que dichas figuras del mal habían tenido en la etapa clásica del cine de Hollywood. Situación que comenzó a cambiar durante el cine manierista y que se ha transformado por completo en el cine postclásico, propiciando la desimboliación del relato. Ahora, las figuras del mal no son ya únicamente personajes constituidos a través del eje de la carencia, han dejado de ser simplemente los antagonistas del héroe para transformarse en los Destinadores siniestros del relato, que, en muchas ocasiones, obligan a sus destinatarios a cometer actos violentos, creando momentos de falibilidad para que los actantes de la narración caigan en la tentación del mal:



Frank toma el lugar del padre en *Blue Velvet* y marca el camino siniestro que Jeffrey debe seguir para tener acceso a ese oscuro objeto de deseo llamado Dorothy Vallens.



Y ese camino no es otro más que el sadismo. Para complacer y gozar con Dorothy, Jeffrey sigue el sendero, la palabra perversa de Frank, quien se erige como el Destinador siniestro del relato.



En *Se7en*, John Doe va dejando pistas en su trayectoria criminal -pruebas cualificantes- que los detectives deben resolver. Es decir, el psicópata los va guiando, es él, ante las dudas de Somerset, quien se posesiona firmemente en la plaza del Destinador, un Destinador siniestro que, hacia el final del relato, impone una tarea negra, oscura, al joven Mills:



Que ceda a la violencia, a la pulsión de muerte que lo habita y se convierta en ira.

Y en *The Dark Knight*, el Joker se convierte en el Destinator Siniestro de la mafia y en el Sujeto de acción al determinar el camino que los criminales deben seguir para controlar Gotham: matando a Batman, una tarea siniestra que el mismo psicópata intenta cumplir:



Chechen: *¿Qué propone?*

Joker: *Muy fácil. Matemos a Batman.*

Pero además, a lo largo de este filme el Joker va enunciado tareas siniestras a los diferentes personajes del relato enfocadas en instaurar el caos en Gotham (por ejemplo: exige a los pasajeros de los transbordadores que se maten) Entre las más importantes se encuentran estas dos:



Batman: *¿Dónde están?*

Joker: *Matar es tomar una decisión.*

Batman: *¿Dónde están?*

Joker: *Escoger una vida por encima de otra.*

La primera de ellas es que Batman elija entre la vida de Rachel y Dent, pues sólo a uno de ellos dos puede salvar. Lo que el Joker quiere provocar es que el héroe pierda el control y traicione su ideal de no matar; quiere que se reconozca como igual a él.



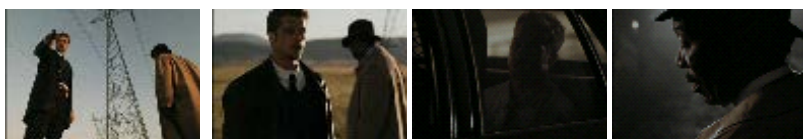
Y la segunda está dirigida a Dent: el psicópata encarrila al funcionario en los rieles del mal, explotando su lado oscuro y transformándolo en un villano sediento de venganza.

De tal manera que en el cine postclásico de Hollywood las figuras del mal ocupan el lugar que en el cine clásico le perteneció al Destinador simbólico, y por esta razón se produce una inversión siniestra de la estructura simbólica del relato. Dicha inversión, o si se prefiere, deconstrucción, es la que propicia la fuerza emocional de estos filmes. La densidad con la que atrapan a sus espectadores se halla en relación directa con eso que deconstruyen, repitémoslo: el modelo simbólico de relato.

Una vez que la estructura del relato simbólico es invertida, la ley y el sentido de la narración se desdibuja y sólo queda la violencia ciega de lo real que se encarna en las figuras del mal, por eso, en los respectivos finales de los filmes generalmente queda la sensación de que el mal ha triunfado, o cuando menos, que su presencia sigue latente:



A pesar de que Frank muere y de que Jeffrey cumple con su tarea y tiene como recompensa el acceso a su objeto de deseo, la sugerente imagen del petirrojo devorando a un insecto hacia el final de *Blue Velvet*, recuerda al espectador que el amor se alimentó de lo siniestro.



En *Se7en*, el triunfo del mal es más patente: Doe consigue completar su obra y Mills cede a la violencia, convirtiéndose en ira, ante la presencia de Somerset, el Destinador derrotado.



Y aunque el Joker es vencido en *The Dark Knight*, su potente y siniestra palabra transforma al Caballero blanco de Gotam en un criminal sediento de venganza. Batman, como el auténtico héroe del

relato, realiza un sacrificio por la sociedad y se convierte en un chivo expiatorio -en el sentido que Girard le da a este concepto- asumiendo la responsabilidad de los crímenes de Dent. El héroe debe huir, pues la policía lo cazará. El mal, de cierta manera, ha triunfado.

Habíamos dicho en el marco teórico de esta investigación que en el Destinador simbólico se encarnaba la ley, que dotaba de legitimidad a este actante para guiar al héroe en su trayectoria. Con el Destinador siniestro sucede todo lo contrario: a lo largo de las narraciones se muestran diferentes situaciones que certifican a estos personajes como encarnaciones del mal.

Así, las figuras del mal son trazadas como seres misteriosos y enigmáticos: nada se sabe de su origen (Doe y el Joker) y nada los conecta con las normas sociales, situación que genera en los relatos el misterio de iniquidad propuesto por Sichère: el espectador se ve obligado a preguntarse constantemente sobre las motivaciones de estos personajes, cuyos actos, de forma evidente, detonan los conflictos narrativos y las escenas más importantes de las historias.

Su poder de destrucción es tal que son capaces de aniquilar y corromper las instituciones sociales como los cuerpos policíacos y la familia (Frank y Doe). De hecho, en *Se7en* y *The Dark Knight*, ocurre un fenómeno poco usual (sobre todo en el cine de súper héroes): que el sujeto de la narración sea incapaz de proteger y evitar la muerte de la mujer que ama, situación que hace más palpable el poderío de los villanos.

Otro factor que es determinante en este tipo de películas es que desde la enunciación se le otorga a las figuras del mal una extraordinaria omnipresencia, o por lo menos, la capacidad de orquestar complejos planes. Así sucede con Doe en *Se7en*, quien parece estar en todas partes al mismo tiempo, y con el Joker, personaje de una habilidad impresionante para concretar los planes más sorprendentes.

Además de todo esto, existe la tendencia, no sólo en las películas analizadas, sino en muchas otras, de construir villanos sumamente inteligentes, con un extraordinario manejo del lenguaje y cultos, situación que confirma el miedo que manifestaba implícitamente Freud en *El malestar en la cultura*: que, precisamente, la cultura no fuera una garantía suficiente contra la barbarie y el mal.

Y aquí habría que añadir un dato que aparece reiteradamente en los relatos postclásicos: aquellos personajes que no son capaces de superar alguna pérdida o carencia, suelen convertirse en villanos, situación que nos remite a la carencia que el niño debe superar en el complejo de Edipo para poder salir de él, y posibilitar la construcción del inconsciente. De tal forma que las figuras del mal pueden erigirse como la resistencia del individuo a aceptar la carencia.

Todos estos elementos de los que venimos hablando encuentran su traducción en los componentes visuales de los filmes, a través de una puesta en escena destinada a llevar la pulsión escópica del espectador hasta el paroxismo:



Como sucede en *Blue Velvet* con el reiterado punto de vista subjetivo de Jeffrey -sin una mediación tercera de la cámara, sin una distancia justa- en los momentos climáticos del filme.



Algo similar a lo que ocurre en *Se7en* con la presencia reiterada de cadáveres que parecen contaminarlo todo, y que son generalmente mostrados desde un punto de vista subjetivo.



Situación que se repite en *The Dark Knight*, aunque en menor medida, pues varios de los momentos más terribles de la narración son registrados sin una mediación tercera de la cámara.



Lo que sí se percibe de forma clara en este último filme es la atracción de su director por la figura del mal, a la que reiteradamente retrata a través de planos cerrados y detallados movimientos de cámara.



Y ya que hablamos del sujeto de la enunciación, resulta imposible dejar de destacar la evidente fascinación que Fincher muestra por su figura del mal, a la que captura de forma reiterada con planos contrapicados que lo dotan de cierto aire de superioridad.

De hecho, como apunte final de este primer apartado, habría que señalar que es en *Se7en* donde el heroísmo termina siendo descartado por completo: desde la enunciación se elabora un especie de estrategia discursiva perversa en la que constantemente se tematiza la posibilidad de que Mills se convierta en un héroe, pero después esta idea se excluye por resultar demasiado ingenua ante la potencia del mal. En los otros dos filmes, ocurre un fenómeno que señalaremos más adelante.

Para pasar a la segunda respuesta, empezaremos diciendo que en el marco teórico tuvimos la oportunidad de plantear que a través del aparato cultural las sociedades mantienen a raya a la violencia. Sin embargo, como lo expusimos con Freud, resulta inevitable que las personas experimenten el malestar ocasionado por la cultura, la cual les obliga a reprimir su violencia, sus instintos agresivos, para poder integrarse al orden social determinado.

Con los análisis que realizamos, creemos que hemos demostrado que las figuras del mal en el cine postclásico de Hollywood seducen y fascinan al espectador porque en ellas proyectan sus ansías, su anhelo de escapar a dicho malestar.

Es decir, el público experimenta cierta oscura atracción por el vacío simbólico, por el caos que les permitiría dar rienda suelta a la pulsión y así romper con las restricciones culturales, enfocadas fundamentalmente en la sexualidad y el instinto agresivo: en las oscuras salas del cine el espectador escapa momentáneamente a las férreas normas del Super-yo, liberando la presión que recae sobre el Yo.

Pero entonces aquí se abre una interrogante fundamental: si hemos aceptado con la teoría de González Requena que los relatos simbólicos son máquinas decisivas en el proceso de articulación de la pulsión en deseo, ¿qué pasa con el cine postclásico desimbolizado? ¿Cuál es su función al interior de las sociedades?

Con Sichère pudimos establecer que cada época tiene sus propios protocolos para enfrentar y abordar eso que el filósofo francés designa como el enigma del mal. Vivimos, pues, en una época que enfrenta a dicho enigma desde la fascinación: ¿si Perseo tuviera que matar ahora a la medusa, fracasaría en su intento y contemplaría fascinado los movimientos del monstruo a través de su escudo brillante?

Resulta difícil establecer una respuesta a estas últimas interrogantes, de hecho, consideramos que aquí es en donde se encuentran los límites de la presente investigación.

A manera de planteamiento para futuros proyectos y partiendo de los datos que tenemos hasta el momento, podemos decir que el cine postclásico de Hollywood desata nuestra pulsión, sin duda, y nos obliga a enfrentarnos con la parte “maldita” que habita en nosotros. Pese a esto, en dos de los filmes analizados (*Blue Velvet* y *The Dark Knight*) hacia el final de las narraciones hay un cierto restablecimiento del orden simbólico que había sido deconstruido, y por el cual el relato vuelve a adquirir un sentido: Jeffrey acude al representante de la ley en Lumberton y renuncia a Dorothy, mientras que Batman se sacrifica

para otorgar una esperanza, un sentido, a los ciudadanos de Gotham. Así, el modelo simbólico, a final de cuentas, no deja de tener una presencia importante en estos dos filmes.

Sin embargo, en *Se7en*, como en muchos relatos de esta etapa, es evidente que la estructura de la narración conduce al espectador hacia la experiencia de la destrucción del sentido: en el fondo de dicha estructura late una única verdad: la del horror.

Debido a esto, en muchos sectores de los medios de comunicación se ha hablado de un retorno de lo trágico. No obstante, consideramos que esto no es correcto, pues a diferencia de textos como las tragedias griegas, en el cine postclásico no existe posibilidad alguna de catarsis, elemento en el que se fundamentan los valores a través de los actos del héroe. No hay, pues, purificación de las pasiones del espectador.

Creemos, en todo caso, que el cine postclásico se encuentra más cercano a los textos sadianos, manifestación extrema de la crisis simbólica que se vivió en la sociedad del tiempo del marqués y de la que, todo indica, no hemos salido aún.

El cine postclásico de Hollywood, al igual que la obra de Sade, se constituiría de esta manera como una advertencia sobre el estado emocional y cultural del hombre de nuestros tiempos que mira de frente al abismo. Y en esto radicaría su función en las sociedades: el espectador debe tomar partido en la eterna lucha entre Eros y el instinto de muerte, pero como lo dijo Freud al final de *El malestar en la cultura*: ¿quién podría augurar el desenlace final?

- ADORNO, Th. W.: Teoría estética (1969), Taurus, Madrid, 1992.
- ARENDT, H.: Eichman en Jerusalén (1963), Lumen, Barcelona, 2003.
- ARNHEIM, R.: Arte y percepción visual (1954-1974), Alianza Editorial, Madrid, 2002
- AUMOUNT, J.: La imagen (1990), Paidós, Barcelona, 1992.
- AUMOUNT, J. y MARIE, M.: Análisis del film (1988), Paidós Comunicación, Barcelona, 1990.
- BACHELARD, G.: Poética del espacio (1957), FCE, México, 1987.
- BARTHES, R.: El grado cero de la escritura (1953), Siglo XXI, Madrid, 2005.
- S/Z (1970), Siglo XXI, Madrid, 1980.
 - La cámara lúcida: notas sobre la fotografía (1980), Paidós, Barcelona, 2006.
- BATAILLE, G.: La literatura y el mal (1957), Taurus, Madrid, 1981.
- El erotismo (1957), Tusquets, Barcelona, 2007.
 - Las lágrimas de Eros (1981), Tusquets, Barcelona, 2002.
- BAUDRILLARD, J.: Cultura y simulacro (1978), Kairós, Barcelona, 1984. - De la seducción (1986), Cátedra, Madrid, 1989.
- BAZIN, A.: ¿Qué es el cine? (1957), Rialp, Madrid, 2006.
- BELTING, H.: Antropología de la imagen. Editorial Katz Editores. Alemania, 2007.
- BERSTEIN, R.: (2005): El mal radical. Una indagación filosófica, Lilmod, Buenos Aires, 2005.
- BLOCK, B.: Narrativa audiovisual (2008), Ediciones Omega, Barcelona, 2008.
- BORDWELL, D.: El significado del film (1989), Paidós, Barcelona, 1995.
- BURCH, N.: Praxis del cine (1969), Fundamentos, Madrid, 2004.
- El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico (1981), Cátedra, Madrid, 2008
- CAMPBELL, J.: El héroe de las mil caras, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- CAMUS, A.: El mito de Sísifo (1942), Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- CONRAD, J.: El corazón de las tinieblas (1902), Abada Editores, Madrid, 2013.

- CASETTI, F. y DI CHIO, F.: *Cómo analizar un film* (1990), Paidós, Barcelona, 1991.
- COTA, R.: *El chivo expiatorio y los orígenes de la cultura*, Letras libres, México, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G.: *Imágenes pese a todo*, Editorial Paidós, Barcelona, 2004.
- DELEUZE, G.: *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine* (1983), Paidós, Barcelona, 2001
- DURAND, G.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1979), Taurus, Madrid, 1992.
- ECO, U.: *Tratado de semiótica general* (1975), Lumen, Barcelona, 1991.
- EISENSTEIN, S.: *Teoría y técnicas cinematográficas* (1929), Rialp, Madrid, 2002.
- ELIADE, M.: *Mito y realidad* (1962), Labor, Barcelona, 1991.
- ELLROY, J.: *La dalia negra* (1987), Ediciones B, S. A., Barcelona, 2009.
- FOUCAULT, M.: *El orden del discurso* (1971), Tusquets, Barcelona, 1999.
- FREUD, S.: *Consideraciones sobre la guerra y la muerte* (1915), Alianza Editorial, Madrid, 2011
- *La interpretación de los sueños* (1899-1900), Obras Completas, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
 - *El malestar en la cultura* (1929-30), Alianza Editorial, Madrid, 2011
 - *Tótem y tabú* (1912-3), Obras Completas, vol. V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
 - *Lo siniestro* (1919), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
 - *Más allá del principio de placer* (1920), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.
 - *El "Yo" y el "Ello"* (1923), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987
 - *El malestar en la cultura* (1929-30), Alianza Editorial, Madrid, 2011
- GINER, S.: *Sociología del mal, La catarata*, Madrid, 2015.
- GIRARD, R.: *La violencia y lo sagrado* (1972), Editorial Anagrama, Barcelona, 1983.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad* (1988), Cátedra, Madrid, 1999.
- *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real* (1989), Akal, Madrid, 1989.
 - *Emergencia de lo siniestro* (1997), en Trama y Fondo nº 2, Madrid, 1997.
 - *La mujer, los pájaros y las palabras* (2001), en Trama y Fondo nº 10, Madrid, 2001.
 - *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto* (2002), en Trama y Fondo nº 13, Madrid 2002.

- Teoría de la verdad (2003), en Trama y Fondo nº 14, Madrid, 2003.
 - Del soberano Bien (2003), en Trama y Fondo nº 15, Madrid, 2003.
 - Escribir la diferencia (2004), en Trama y Fondo nº 17, Madrid, 2004.
 - El arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico (2005), en Trama y Fondo nº 18, Madrid, 2005
 - Dios (2005), en Trama y Fondo nº 19, Madrid, 2005.
 - Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood (2006), Ediciones Castilla, Valladolid, 2006.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. y ORTIZ ZÁRATE, A.: Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis (2000), Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000.
- GREIMAS, A. J.: La semiótica del texto: ejercicios prácticos (1976), Paidós, Barcelona, 2003.
- GUBERN, R.: La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea (1987), Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- HEGEL, G.: Fenomenología del espíritu (1807), Abada, Madrid, 2010.
- HUGO, V.: El hombre que ríe (1869), Losada, Buenos Aires, 2009.
- KANT, I.: Crítica de la razón pura (1781), Alfaguara, Madrid, 1998.
- KRACAUER, S.: Teoría del cine: la redención de la realidad física (1961), Paidós, 1989.
- KRISTEVA, J.: Poderes de la perversión (1980), Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.
- LACAN, J.: El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. Ética del psicoanálisis (1959- 1960), Paidós, Buenos Aires, 2003.
- LARA, P.: Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante, Gedisa Editorial, Barcelona, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, C.: Mitológicas (1964-1971) vol. 1, 2, y 4, FCE, México, 1982
- METZ, Ch.: Análisis de las imágenes (1970), Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- El significante imaginario. Psicoanálisis y cine (1977), Paidós, Barcelona, 2001.
- FRIEDRICH, N.: Así habló Zaratustra (1885), Alianza, Madrid, 1980.
- La genealogía de la moral (1887), Alianza, Madrid, 1983.
 - Más allá del bien y del mal (1886), Alianza, Madrid, 1985.
- PROPP, V.: Morfología del cuento (1928), Akal, Madrid, 1998.

RÜDIGER, S.: El mal o el drama de la libertad (2000), Fábula Tusquets, México, 2013.

RICOEUR, P.: Finitud y culpabilidad (1969), Trotta, Madrid, 2004.

-El mal: un desafío la filosofía y a la teología (1986), Amorrortu, Madrid, 2006.

SADE, M.: Justine o los infortunios de la virtud (1791), Tusquets Editores, Barcelona, 1994.

-Los 120 días de Sodoma (1785), Reino de Cordelia, Madrid, 2012.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A.: Estrategias de guion cinematográfico (2001), Editorial Ariel, Barcelona 2014.

SARTRE, J-P.: El ser y la nada, Losada (1943), Buenos Aires, 2005.

-La nausea (1938), Losada, Buenos Aires, 2008.

SAUSSURE, F.: Curso de lingüística general (1916), Alianza Editorial, Madrid, 1998.

SICHÈRE, B.: Historias del mal (1995), Gedisa Editorial, Barcelona, 1996.

SCHOPENHAUER, A.: El mundo como voluntad y representación (1819), Akal, Madrid, 2005.

ŽIŽEK, S.: Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales, Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

STAM, R.: Teorías del cine: una introducción, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.

Ficha técnica de Blue Velvet

Título: Terciopelo azul

Título original: Blue Velvet

Dirección: David Lynch

País: Estados Unidos

Año: 1986

Duración: 120 min.

Género: Drama, Thriller, Intriga

Calificación: No recomendada para menores de 18 años

Reparto: Isabella Rossellini, Kyle MacLachlan, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope Lange, Dean Stockwell, George Dickerson, Priscilla Pointer, Frances Bay, Jack Harvey, Ken Stovitz, Brad Dourif, Jack Nance, J. Michael Hunter, Dick Green, Fred Pickler, Philip Markert, Leonard Watkins, Moses Gibson, Selden Smith, Peter Carew, Jon Jon Snipes, Angelo Badalamenti, Jean Pierre Viale, Donald Moore, A. Michelle Depland, Michelle Sasser, Katie Reid, Sparky

Guión: David Lynch

Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Productora: De Laurentiis Entertainment Group (DEG)

Presupuesto: \$ 6.000.000,00

Casting: Johanna Ray Pamela Guest Pat Golden Sharon Bialy

Departamento artístico: Arron Waitz, Catherine Davis, Dawn Serody, Doug White, Edward 'Tantar' LeViseur, Les Pendleton, Loren McNamara, Michel Anderson, Paul Sebastian, Robert Testerman, Shaw Burney, Tanya Lowe, Tim Viereck, Vernon Harrell

Departamento de transportes: A. Welch Lambeth, Cynthia Jarose, Doug DuRose, John Bankson, Pat Hill

Departamento editorial: Brian Berdan, Donah Bassett, Jonathan P. Shaw, Mary Sweeney, Tim Craig

Departamento musical: Angelo Badalamenti, David Lynch, Mark Adler, Sandina Bailo-Lape, Todd Boekelheide

Dirección: David Lynch

Diseño de producción: Patricia Norris

Efectos especiales: George R. Hill, Greg Hull

Fotografía: Frederick Elmes

Guión: David Lynch

Maquillaje: Barbara Page, Dean Jones, Jeff Goodwin

Montaje: Duwayne Dunham

Música: Angelo Badalamenti

Producción: Fred C. Caruso

Producción ejecutiva: Richard A. Roth

Sonido: Alan Abrams, Alan Splet, Ann Kroeber, David Parker, Dennie Thorpe, Frank E. Eulner, John Morris, John Nutt, John Verbeck, Karen Brocco, Mark Berger, Michael Silvers, Paige Sartorius, Pat Jackson, Patrick Moriarty, Richard Hymns, Rob Fruchtman, Sarah Goldsmith, Vivien Hillgrove Gilliam

Vestuario: Gloria Glynn, Henry Earl Lewis, Ronald Leamon

Ficha técnica de Se7en

Título: Seven

Título original: Se7en

Dirección: David Fincher

País: Estados Unidos

Año: 1995

Duración: 127 min.

Género: Criminal, Thriller, Intriga

Reparto: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, R. Lee Erme, Andrew Kevin Walker, Daniel Zacapa, John Cassini, Bob Mack, Peter Crombie, Reg E. Cathey, George Christy, Endre Hules, Hawthorne James, William Davidson, Bob Collins, Jimmy Dale Hartsell, Richard Roundtree, Charline Su, Dominique Jennings, Allan Kolman, Beverly Burke, Gene Borkan, Julie Araskog, Mario Di Donato, Alfonso Freeman, John C. McGinley, Bob Stephenson, Harrison White, Michael Reid MacKay, Kevin Spacey, Richard Portnow, Tudor Sherrard, Mark Boone Junior, Pamala Tyson, Lennie Loftin, Sarah Reinhardt, Emily Wagner, Martin Serene, Michael Masee, David Correia, Ron Blair, Cat Mueller, Leland Orser, Lexie Bigham, Evan Miranda, Harris Savides, Rachel Flanagan, Paul Eckstein, Heidi Schanz, Brian Evers, Shannon Wilcox, Richard Schiff, John Santin, James Deeth, Charles A. Tamburro, Richmond Arquette, Duffy Gaver

Distribuidora: Líder Films

Productora: New Line Cinema

Presupuesto: 30.000.000,00 \$

Agradecimientos: Ceán Chaffin

Casting: Aisha Coley Billy Hopkins Jennifer McNamara Kerry Barden Kim Coleman Suzanne Smith

Coproducción: Nana Greenwald, Sanford Panitch, Stephen Brown

Coproducción ejecutiva: Lynn Harris, Richard Saperstein

Departamento artístico: Alad Safdeye, Alan Alvarado, Alex Temme, Antonio Santelli, Armand Gonzalez, Barry Bernson, Barry Chusid, Bill Scholl, Brana Rosenfeld, Brian J. Geary, Bruce Bellamy, Caleb William Harris, Chris Gibbin, Chris Pascuzzo, Christopher Casey, D. Rey Reid, Dale Hart, Dale Saiger, Dan Pemberton, Daren Cornell, Daren Dochterman, David A. Bonino, David Rodriguez, Davis Reyes, Denny White, Devlin Lenew, Don Yaklin, Donald Redoglia, Earl F. Betts, Earl Forkrud, Ed Cornell, Edward R. Alvarado, Edward Wouters, Eli Jiminez, Elizabeth Lapp, Elizabeth Ragali, Eric Sherman, Erich Baumann, Ernest Quintero, Ernest Vales, George Harris, George Stewart, Gerald Gates Jr., Greg Wilkinson, Gregory Hamlin, H.J. Strunk, Hugo Santiago, Jacques Rey, James Donohue, James E. Bowen Jr., Jay C. Harris, Jay Schmidt, Jesse Rosenfeld, Joanne Davis, Joe Valentino, John Bistagne, John Hammer Maxwell, Jon Maaso, Joseph Gilmore, Joseph J. Lagoia, Kelly Birrer, Kevin McCown, Laszlo Veszpeller, Leopold Mouneau Jr., Lori Rowbotham, Lou Mouneau Sr., Maureen Kropf, Michael Mikita, Michael Mikita Jr., Michael Sanchez, Michael Sullivan, Mike Cunningham, Mitchell Simmons, Mitchell Thompson, Monte McCrae, Nicholas C. John, Nicholas Stewart, Patrick Tatopoulos, Phillip A. Henry, Rafael López, Raull Butcher, Richard Ross, Richard Wheeler, Robbie Watts, Robert Bonino, Robert Flores, Robert Rodriguez, Robert Schmeck, Roger Reese, Roxanne Reaver, Roy 'Bucky' Moore, Russel Harvey, Sal Sanchez, Sasha Madzar, Sean Hargreaves, Shawn Albro, Stuart

Gates, Thayne Scott Roes, Thomas Early, Thomas Sahli, Thomas W. Lay Jr., Tim Stadler, Todd McKibben, Todd Young, Van Jewell, Vincent Reynaud, Virgil Ross, William Davidson, William Warner

Departamento de transportes: Alan Kaminsky, Alan Lance Myers, Alex Algozzino, Anthony Zahn Jr., Bill Young, Bo Falck, Bob Limon, Bob White, Bonnie Alden, Brian McEntyre, Dewey A. Reed, Don Haggerty, Ed Wirth, Emmett L. Willis, Gary J. Johnson, Gaston Touchard, George Alden, James A. Lundin, Jeff Hatem, Jerry A. Oliveri, Jim McEntyre, Jimmy Kaminsky, Joseph Campise, Juan Lopez, Keith Stearns, Larry Market, Michael C. McEntyre, Mike McClure, Patrick L. Elmendorf, Randy L. Thiedeman, Raymond Van Holtan, Robert Gaskill, Russell McEntyre, Sergio Orozco, Steve Surabian, Tom Whelpey, Wayne Stone, William 'Scott' Pierson

Departamento editorial: Carol Folgate, Dale Caldwell, David Reale, Gary Burritt, Howard Davis, Ian Crockett, Joe Fineman, Laura P. Krasnow, Lindsay Mofford, Robert C. Lusted, Tom Barrett, William Hoy, Yvan Lucas

Departamento musical: Angie Rubin, Bert Dovo, Dana Sano, Ellen Segal, Janice Hayen, John Kurlander, John Lissauer, Lucas Richman, Mark Kaufman, Rachel Flanagan, Ren Klyce, Robert Randles, Sandy DeCrescent, Simon Franglen, Toby Emmerich

Dirección: David Fincher

Dirección artística: Gary Wissner

Diseño de producción: Arthur Max

Efectos especiales: Anette Haellmigk, Anthony Allen Barlow, Art Pimentel, Danny Cangemi, Dave Smith, Dawn M. Severdia, Eric Dressor, Eva Marie Denst, Fernando Favila, Greg Solomon, Jack Bricker, Jim Feldman, Joel P. Blanchard, Lambert Powell, Linda Frobos, Moto Hata, Peter Albiez, Richard Ratliff, Robert Phillips, Robin McDonald, Ryan Peterson, Sam Sainz, Thomas Floutz, Todd Weslow, Whitey Krumm, William B. Doane

Efectos visuales: Findlay Bunting, Greg Kimble, Peter Frankfurt, Rebecca Ramsey, Steven T Puri, Tim Thompson

Fotografía: Darius Khondji

Guión: Andrew Kevin Walker

Maquillaje: Becky Ochoa, Jean Ann Black, Margaret Prentice, Michael Hancock, Michael White, Monty Westmore, Rob Bottin

Montaje: Richard Francis-Bruce

Música: Howard Shore

Producción: Arnold Kopelson, Phyllis Carlyle

Producción asociada: Michele Platt

Producción ejecutiva: Anne Kopelson, Dan Kolsrud, Gianni Nunnari

Productor en línea: asistente de fotografía: William C. Gerrity

Sonido: Chris Halstead, David Behle, David Diamond, Elliot Tyson, Erik R. Kraber, Francesca Dodd, Jack Keller, Jeff Watts, Jeffrey Kroeber, Jennifer L. Ware, Jeremy Molod, Joan E. Chapman, John Nutt, Kim B. Christensen, Malcolm Fife, Margie O'Malley, Mark Levinson, Marnie Moore, Marvin E. Lewis, Nancy Jencks,

Patrick Dodd, Philip Rogers, Ren Klyce, Richard Duarte, Richard Quinn, Rick Canelli, Rick Hart, Robert J. Litt, Robert W. Harris, Sarah Felpes, Sean Callery, Steve Boeddeker, Thomas J. O'Connell, Willie D. Burton, Yin Cantor

Vestuario: Elinor Bardach, Larry Velasco, Marsha Bozeman Michael Kaplan

Ficha técnica de The Dark Knight

Título: El caballero oscuro

Título original: The dark knight

Dirección: Christopher Nolan

País: Estados Unidos

Año: 2008

Duración: 152 min.

Género: Criminal, Thriller, Acción

Reparto: Christian Bale, Heath Ledger, Aaron Eckhart, Michael Caine, Maggie Gyllenhaal, Gary Oldman, Morgan Freeman, Monique Curnen, Ron Dean, Cillian Murphy, Chin Han, Nestor Carbonell, Eric Roberts, Ritchie Coster, Anthony Michael Hall, Keith Szarabajka, Colin McFarlane, Joshua Harto, Melinda McGraw, Nathan Gamble, Michael Vieau, Michael Stoyanov, William Smillie, Danny Goldring, Michael Jai White, William Fichtner, Olumiji Olawumi, Gregory Beam, Erik Hellman, Beatrice Rosen, Vincenzo Nicoli, Edison Chen, Nydia Rodriguez Terracina, Andy Luther, James Farruggio, Tom McElroy, Will Zahrn, James Fierro, Patrick Leahy, Sam Derence, Jennifer Knox, Patrick Clear, Sarah Jayne Dunn, Chucky Venice, Winston Ellis, David Dastmalchian, Sophia Hinshelwood, Keith Kupferer, Joseph Luis Caballero, Richard Dillane, Daryl Satcher, Chris Petschler, Aidan Feore, Philip Bulcock, Paul Birchard, Walter Lewis, Vincent Riotta, Nancy Crane, K. Todd Freeman, Matt Shallenberger, Michael Andrew Gorman, Lanny Lutz, Peter Defaria, Matt Rippy, Andrew Bicknell, Ariyon Bakare, Doug Ballard, Helene Wilson, Tommy Campbell, Craig Heaney, Lorna Gayle, Lisa McAllister, Peter Brooke, Joshua Rollins, Dale Rivera, Matthew Leitch, Thomas Gaitsch, William Armstrong, Adam Kalesperis, Tristan Tait, Bronson Webb, David Ajala, Gertrude Kyles, Jonathan Ryland, James Scales, Nigel Carrington, Ian Pirie, Lateef Lovejoy, Grahame Edwards, Roger Monk, Ronan Summers, Wai Wong, Michael Corey Foster, Hannah Gunn, Brandon Lambdin

Guión: Christopher Nolan, Jonathan Nolan

Web: www.elcaballerooscuro-es.com

Productora: Warner Bros. Pictures, DC Comics, Syncopy, Legendary Pictures

Presupuesto: 185.000.000,00 \$

Agradecimientos: Conway Wickliffe, Heath Ledger

Animación: Jim Boulden

Casting: Barbara Harris, Clare Morris, Dylan Jury, Elaine Grainger, James Babiarz, Jennifer Cram, Joan Philo John Papsidera Lindsay Heller, Lindsey Roeske Lucinda Syson

Departamento artístico: Alex Aitkin, Andrew Booth, Andy Skipsey, Anthony Joseph Fatigato, Ashley Winter, Ben Wilkinson, Brad Good, Bret August Tanzer, Carl Wilson, Charlotte Bushnell, Chris McBride, Christian Short, Dan Fischer, Dan Walker, Daniel Thompson, David Hicks, Gaynor Maher, George Morris, Guy Belegaud, J. André Chaintreuil, James Enright, Jamie Rama, Jamie Wilkinson, Jason Bartolone, Jason Thirlaway, Jeffrey Lawrence, Jenne Lee, Jim Cornish, Joanna Nicola, Joanna Pratt, Joe Ondrejko, John J. Slove Jr., Jon Nicholson, Jordana Finkel, Julian Walker, Kris Peck, Kristin Hanson, Larry Clark, Lee Sandales, Leigh Gilbert, Lisa Chugg, Maia Sautelet, Marissa Leguizamon, Marquee Reno, Mary Mackenzie, Matt Cooke, Matthew Savage, Michael D. Gianneschi, Michael King, Neal Callow, Peter Dorme, Phillis Lehmer,

Pip Fox, Richard Cheal, Rob Bliss, Robert Woodruff, Ryan Patrick Kelly, Sarah Robinson, Shane T. French, Simon Wilkinson, Sonny Merchant, Stan Cook, Stephanie Class, Stephanie Olivieri, Stephen McGregor, Steven Morris, Thomas J. Glynn, Toby Britton, Tricia Schneider, Troy Borisy, Ute Bergk

Departamento de transportes: Brian C. Pawlowski, Colin Morris, Colin Simmons, Gerry Turner, Jimmy Carruthers, Joe Vanis, Justin Hendrickson, Karen Russell, Michael R. Cairo, Robert Gaskill, Robert Wallace, Tyler W. Gaisford

Departamento editorial: David Orr, Donald Likovich, Elliott Eisman, Ivan Martin del Campo, James Winnifrith, Jan Yarbrough, Jane Winkles, Jeff Etcher, Jessica Bayliss, John Lee, Justin Dennis, Laura Rindner, Scott Wesley Ross, Susan Maas, Todd Baillere, Tristan Mathews

Departamento musical: Alan Meyerson, Alex Gibson, Andrew Zack, Anthony Pleeth, Becky Bentham, Brad Dechter, Bruce Fowler, Charlotte Matthews, Chris Lord, Chris P. Bacon, Daniel Pinder, Dave Holden, Elizabeth Finch, Frank Ricotti, Gary Kettel, Gavin Greenaway, Geoff Foster, Greg Vines, Hans Zimmer, Heitor Pereira, Henry Jackman, Howard Scarr, Isobel Griffiths, Jacob Shea, James Newton Howard, Jeff Atmajian, Jeffrey Biggers, Kevin Kaska, Lorne Balfe, Mark Wherry, Martin Tillman, Mary Scully, Matt Dunkley, Maurice Murphy, Mel Wesson, Michael A. Levine, Noah Sorota, Owen Slade, Pamela J. Sollie, Paul Clarvis, Peter Davies, Peter Lale, Peter Oso Snell, Randy Kerber, Richard Watkins, Rosemary Warren-Green, Ryan Rubin, Ryeland Allison, Satnam Ramgotra, Simon Chamberlain, Simon Changer, Steven Kofsky, Stuart Michael Thomas, Tom Broderick, Walt Fowler, Yvonne S. Moriarty

Dirección: Christopher Nolan

Dirección artística: Craig Jackson, James Hambidge, Kevin Kavanaugh, Mark Bartholomew, Naaman Marshall, Simon Lamont, Steven Lawrence

Diseño de personajes: Bob Kane

Diseño de producción: Nathan Crowley

Efectos especiales: Aida Cafer, Barry Best, Chris 'Flimsy' Howes, Chris Corbould, Conway Wickliffe, Dan Homewood, Daniel Williams, Darrell Guyon, Dave Eltham, Don Parsons, Guillaume Danset, Heath Winn, Huw Millar, Ian Lowe, John P. Cazin, John Van Der Pool, Kevin Meier, Lynne Corbould, Mark Hunter, Mathieu Burri, Matt Heron, Michael Badley, Michael Fox, Nicholas Hiegel, Nick Bonathan, Nick Finlayson, Paul Clancy, Pete Britten, Peter Notley, Ryan Evans, Tim Drnec

Efectos visuales: Aaron Lear, Aatesh Shah, Adam Dewhirst, Adam Francis, Adam Hammond, Adam Paschke, Adrian Metzelaar, Aimee Dadswell-Davies, Alain Lalanne, Alberto Montañés, Aleksandar Pejic, Alessandro Bonora, Alessandro Pepe, Allan Torp Jensen, Amélie Guyot, Amir Shachar, Ana Marie Cruz, Ana Mestre, Anaïs Lacoste, Andi Dorfan, Andre Braithwaite, Andre Metello, Andreas Maaninka, Andrew Brittain, Andrew Lockley, Andrew Tulloch, Andrew Wheeler, Andy Burrow, Andy Pinson, Andy Robinson, Andy Stevens, Anna Ford, Anne-Sophie Palermo, Antoine Moulineau, Audrey Limet, Azzard Gordon, Ben White, Bob Wiatr, Brendan Body, Brian Maris, Bridget M. Taylor, Bronwyn Edwards, Bruce Sicard, Bruce Sicart, Camille Paleni, Carl Jackson, Carlo Scaduto, Caroline Pires, Cedric Le Dru, Charlotte Merrill, Chris Hart, Chris Ung, Christian Irlles, Christian Kaestner, Christian Zeh, Christophe Andreii, Christophe Meslin, Christophe Verspieren, Christopher Anciaume, Christopher James Miller, Christopher Sweet, Ciaran Crowley, Clare Norman, Claudia Dehmel, Clement Rambach, Clement Renaudin, Corey Gibbons, D.R. Farquharson, Dale Rostron, Damien Delaunay, Damien Delrue, Dan McRae, Dan Neal, Dan Snape, Daniel Buhigas, Daniel Harkness, Daniel Lloyd-Wood, Daniel Pettipher, Daniel Wood, Danielle Morley, Danius Kvedaras, Danny Geurtsen, Darren Rodriguez, Dave Robinson, Davi Stein, David Aulds, David Basalla, David Feuillatre, David Richardson, David Vickery, David Zealey, Dianne Gordon, Diccon Alexander, Didier Muenza, Djelloul Bekri, Dominique Vidal, Donna Lanasa, Dorian Knapp, Drew Solodzuk, E.M. Bowen, Ed Wilkie, Emmet Griffin,

Enrico Altmann, Enrico Lambiase, Ephraim Mwakandu, Eric A. Lewy, Erik Tvedt, Faraz Hameed, François-Xavier Aubague, Freddy Chavez, Frederic Heymans, Gemma Cooper, George Vajna, George Zwier, Gerard Keating, Gia Sadhwani, Gina Willis, Giuliano Dionisio Vigano', Glyn Harper, Graham Page, Gruff Owen, Gurel Mehmet, Harry Bardak, Hasraf Dulull, Holly Gosnell, Huw J. Evans, Ian McLellan Hunter, Ian Nichols, Ian Plumb, Isabel Cody, Ivan Moran, James D. Etherington, James D. Fleming, James Liu, James Reed, James William Roberts, Jan Adamczyk, Jan Maroske, Jarnail Bhachu, Jason Galeon, Jason Horley, Jay Mallet, Jeff Clifford, Jeffrey Jasper, Jenni Eynon, Jennifer Middleton, Jeremy Hardin, Jessee J. Clarkson, Jim O'Hagan, Jo Ann Cordero Belen, Joey Harris, John A. Hundrieser, John Kilshaw, John Peck, Jonathan Fawkner, Jonathan Knight, Jordan Kirk, Joyce Cox, Juan-Luis Sanchez, Julian Foddy, Julie Verweij, Julien Buisseret, Justin R. Rotolo, Kari Brown, Karsten Hecker, Kate Windibank, Kenneth Fanning, Kerry Joseph, Kim Wiseman, Kingsley Cook, Kirk Lilwall, Kraig Tytus, Kumar Ramalingam, Laya Armian, Leanne Young, Lee Rankin, Leong Wai In Maxx, Lionel Heath, Llyr Tobias Johansen, Lorna Paterson, Luciano Lopes, Lucy Salter, Lukasz Bukowiecki, Luke Drummond, Luke Letkey, Luke Massingberd, Maggie Walby, Marc-Antoine Bressand, Marcello Da Silva, Marcelo M. Santos, Marie Tollec, Marine Poirson, Mark H. Weingartner, Markus Schneider, Martin Chamney, Martin Mueller, Mathieu Foucher, Mathieu Malard, Matt Kasmir, Matthew Sakata, Melvin Polayah, Michael Adam Thompson, Michael Bilog, Michael Borhi, Michael Forot, Michelle Blok, Miguel A. Salek, Mikael Jaeger Jensen, Mike Foyle, Mike Marcus, Miodrag Colombo, Mohamed Effandi, Myles Assester, Naveen Medaram, Nawaz Parker, Neil Weatherley, Nic Hatch, Niccolò Barbero, Nicholas Jamison, Nick Davis, Nick Whiteley, Nicola Hoyle, Nicolas Candido, Nicolas Chevallier, Nicolas Jauffret, Nik Brownlee, Oleg Troy, Oliver Armstrong, Oliver Faldo, Oliver James, Ollie Weigall, Omar McClinton, Paola Chavez, Pascal Etangsale, Patricia Llaguno, Paul Burke, Paul Ducker, Paul J. Franklin, Paula Turnbull, Pavade Yoane, Pavan Kumar, Peregrine MacCafferty, Pete Bebb, Pete Hanson, Philipp Danner, Philippe Leprince, Pietro Ponti, Pragti Wadhwa, Radhika Patel, Rainy Venne, Raul Esparza III, Rebecca Manning, Richard Ewan, Richard Levene, Richard Poet, Richard R. Reed, Rob Allman, Rob Richardson, Rob Shears, Robert Deas, Robert Hemmings, Robert Spurlock, Robin Beard, Rodrigo Bernardo, Ross Burgess, Ryan Mullany, Sam Hare, Sam Osborne, Sangita Mistry, Sanju Travis, Sarah Juniper, Scott Cooper, Scott Fritzshall, Scott Schneider, Sean Kaczmarek, Sebastien Blaineau-Ortega, Sebastien Potet, Serena Lam, Sergio Ayrosa, Shahin Toosi, Shelly Lloyd-James, Simon Carlile, Simon Haslett, Simon Tingell, Stephen Borneman, Stephen Willey, Steve Casa, Steve Cho, Steve Miller, Steve Newburn, Steve Parsons, Stuart Farley, Stuart Nelhams, Stuart Penn, Susanne Becker, Sven Steinbauer, Talli Peled, Tara Walker, Thibault Bunoust, Thierry Noguera, Thomas J. Burton, Tilman Paulin, Tim Angulo, Tim Young, Toby White, Toby Winder, Tom Barrett, Tom Bracht, Tom Lamb, Tom Richardson, Tom Steadman, Tracey Leadbetter, Tracey McLean, Tricoire Sebastien, Trina M. Roy, Tristan Hocquet, Venetia Penna, Viktor Rietveld, Volodymyr Kazantsev, Wendell Bruno, William Marshall Wilkinson, William Skellorn, Xavier Bec, Yann Larochette, Yasmine El-Ghamrawy, Yoshi DeHerrera, Zachary Bloom

Fotografía: Wally Pfister

Guión: Christopher Nolan, Jonathan Nolan

Historia original: Christopher Nolan, David S. Goyer

Maquillaje: Conor O'Sullivan, Deborah K. Dee, Denise Baker, Janice Alexander, John Caglione Jr., Kimberley Spiteri, Latrice Edwards, Linda Rizzuto, Lisa Jelic, Peter Robb-King, Robert Trenton, Rosemary Warder, Sue Robb-King, Susie O'Sullivan, Thomas Terhaar, Tim Toth, Vicki Vacca, Vivian Guzman

Montaje: Lee Smith

Música: Hans Zimmer, James Newton Howard

Producción: Charles Roven, Christopher Nolan, Emma Thomas

Producción asociada: Jordan Goldberg

Producción ejecutiva: Benjamin Melniker, Kevin De La Noy, Michael E. Uslan, Thomas Tull

Productor asociado de producción: Karl McMillan

Productor en línea: Hong Kong: Philip Lee

Sonido: Agce Ulas, Alyson Dee Moore, Andrew Bock, Brian Dinkins, Brian Magerkurth, Christopher Flick, David Sutton, Ed Novick, Eric Potter, Gary Rizzo, Hamilton Sterling, Hugo Weng, Jeroen Damen, John Brady, John P. Fasal, John Roesch, Kurt Peterson, Linda Folk, Linda Yeane, Lora Hirschberg, Mario Coletta, Michael Babcock, Michael Capulli, Michael Magill, Michael W. Mitchell, Paul Froula, Richard King

Vestuario: Andrea Cripps, Brendan Handscombe, Cathie Valdovino, Catriona Maccann, Dan Grace, Emily-Rose Da Silveira, Gary Page, Harriet Lyons, Heather Pollock, Jamie Rush, Jennifer Alford, Jenny Hawkins, Jo Van Schuppen, Karan Doherty, Laura Kaminski Lindy Hemming Lisa Robinson, Maja Meschede, Nancy Cavallaro, Nancy Takehara, Nicholas Roche-Gordon, Patrick Caulfield, Stephen Kill, Stuart Meridew, Timothy Shanahan, Turgay Gürsoy