

El doctor Frankenstein
(*Frankenstein*,
James Whale, 1935)

Vicente Sánchez-Biosca

El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood

The Body Snatcher

(Val Lewton/Robert Wise, 1945)

127

El cadáver y el símbolo clásico

En el cine clásico de Hollywood, los hombres y las mujeres morían con los ojos cerrados. ¿A quién podría convencer tamaña inverosimilitud? Acaso sólo a los niños y a los imbéciles, pues ello contradice la experiencia humana más elemental. Y, sin embargo, durante largos años no se alzaron voces, quejas ni lamentos en defensa de una muerte más verosímil. Y es que la pregunta sobre la veracidad de la muerte en el cine clásico está sin duda mal formulada. En los *westerns*, los *thrillers* o los melodramas hollywoodenses, la muerte posee un valor simbólico: es un nudo del relato que actúa como una pieza del saber que éste destila y, por tanto, tras irrumpir en la escena, pasa a metaforizarse. Resultado de un tiroteo, lo culmina dándole un sentido; producto de un hado aciago, lo convierte en ley y en enseñanza para los que le sobreviven y para el espectador mismo. Hay, es cierto, un instante denso, que no se limita a ser consecuencia sin más de la situación narrativa que lo provocó ni tampoco se deja absorber por sus resultados (venganza, duelo u otra secuela cualquiera). Esto no pone en cuestión la plenitud del ceremonial. Con la muerte simbolizada —la herida, la pérdida, el recuerdo, el final de la amenaza— acaba todo. No hay, por así decir, lugar ni tiempo para el cadáver. Si bien lo pensamos, cerrar los ojos es justamente el hermoso gesto que dedicamos a nuestros muertos, tanto para representar la paz que les deseamos, asimilando pues su defunción a un sueño reparador, como para evitar lo insoportable de 'su mirada'.

Pues bien, lo sorprendente del gesto poético clásico es que transfiere este acto ceremonial, discreto y puro, de la mano del semejante a la de la enunciación; o, si se prefiere, el cine clásico elide el gesto ritual y lo hace coincidir con el momento mismo de la muerte. Quizá sea esto mismo lo que confiere a las palabras postreras de un moribundo un índice inusual de verdad que apela a un registro distinto del que el mismo personaje utilizara en vida. Su palabra, incluso la del mayor de los villanos, está aureolada por la muerte con un fulgor mágico: palabra mítica, diríamos, más que sincera. Y dicha densidad contribuye a mejor percibir la falla sobre la que se asentó. Lo que en esta operación ritual es sistemáticamente elidido, sustraído, es el *resto* que permanece pesando como una losa —bien lo sabemos— después de acontecida la muerte: el rígido cadáver.

Ahora bien, sería inadecuado concebir la economía representacional del cine clásico en lo que a la violencia y al sexo se refiere, sin meditar sobre el sistema de autocensura que rigió los destinos de Hollywood durante varias décadas: el *Código Hays* o *Production Code*. El código establece una serie de *Don't's and Be Carefuls* cuyo objeto principal es gestionar los grados de entrada en lo narrativo y en lo escópico de estos dos controvertidos aspectos. Bien es sabido que la voluntad del código en cuestión no se reduce a

legislar respecto a la mostración (aún cuando haga hincapié en ello), sino que se extiende igualmente a la valoración de cuestiones narrativas y de su función pragmática. Tal vez fuera productivo abandonar la visión de este código como un medio de reprimir la mostración (en un sentido ideológico meramente prohibitivo) para entender el término represión en el sentido psicoanalítico que le otorgó Freud, en cuya acepción resulta mucho más productivo. Planteado así, la misión de este acto y sus efectos varían radicalmente. Permítasenos un ligero desvío.

Para Freud, la represión (*Verdrängung*) es el mecanismo básico del inconsciente y consiste en la operación por medio de la cual el sujeto mantiene alejadas del inconsciente representaciones ligadas a una pulsión. Ahora bien, esta localización está llamada a dejar sus huellas, a ordenar incluso el comportamiento y, sobre todo, el discurso del sujeto, pues represión y retorno de lo reprimido no son más que una sola y misma cosa. Dice Lacan de manera muy explícita: «La *Verdrängung*, la represión, no es la ley del malentendido, es lo que sucede cuando algo no encaja a nivel de la cadena simbólica. Cada cadena simbólica a la que estamos ligados entraña una coherencia interna, que nos fuerza en un momento a devolver lo que recibimos a otro. Ahora bien, puede ocurrir que no nos sea posible devolver en todos los planos a la vez, y que, en otros términos, la ley nos sea intolerable. No porque lo sea en sí misma, sino porque la posición en que estamos implica un sacrificio que resulta imposible en el plano de las significaciones. Entonces reprimimos: nuestros actos, nuestro discurso, nuestro comportamiento. Pero la cadena, de todos modos, sigue circulando por lo bajo, expresando sus exigencias, haciendo valer su crédito, y lo hace por intermedio del síntoma neurótico»¹.

La operación que se deduce de la represión es, entonces, perceptible en el discurso, constituye su eje fundamental y, por tanto, lo reprimido pugna por reaparecer en la cadena significante. Así podríamos concebir lo que sucede con el código Hays: su reglamentación, las cortapisas que pone a la mostración y a la narración constituyen una operación de represión que, a pesar de todo, no podrá evitar —es su ley— que lo reprimido regrese constantemente bajo formas elusivas, metafóricas. Es así como se engendra un mecanismo de sugerencias que la historiografía denominó el *pudor clásico*. Sus instrumentos fundamentales no son tanto la supresión (esto es lo que correspondería en terminología freudiana a la *Verwerfung* o forclusión), como la puesta en marcha de todo el abanico retórico —la preterición, la elipsis y, sobre todo, la metonimia y la metáfora— con el fin de enmascarar aquello que, a pesar de las prohibiciones, no puede dejar de ser enunciado. Podríamos sostener, a tenor de lo dicho, que el modelo de representación clásico constituye el efecto en el discurso (transformaciones, metáforas, metonimias, lótopes, elipsis, etc) de las prohibiciones formuladas o recomendadas en el Código de producción. Y, puesto que de figuras retóricas se trata, el discurso clásico apuraría permanentemente la frontera, no tanto por transgredir (como se hubiera dicho hace algunos años con aires de alabanza) el modelo, cuanto por constituirlo en esa precaria posición de equilibrio retórico².

En lo que al cine de terror concierne, tal efecto debe ser considerado en torno a tres figuras fundamentales: en primer lugar, la metamorfosis entendida como violencia impuesta a las formas del reconocimiento imaginario humano y, particularmente, como suspensión momentánea de la distinción, antropológicamente decisiva, entre lo animal y lo humano. En este sentido, y por limitarnos a un solo ejemplo ilustrativo, el pudor de la transformación que se produce fuera de campo de la mujer en felino en *Cat People* (*La mujer pantera*), de Jacques Tourneur —1943— (y el correlativo mantenimiento de la duda sobre si ésta se ha operado o no) contrasta con su invasión del campo y su exhibi-

¹ Jacques Lacan: *El Seminario. Libro 3. Las Psicosis*, Barna/Buenos Aires/México, Paidós, 1984, texto de 1955-1956, p. 122.

² El tema del código, sus fronteras y su valor de ley ha ocupado un volumen reciente: *Prima dei codici 2. Alle porte di Hays*, publicado por la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de la Biennale di Venezia, 1991. Puede consultarse también, entre el material último, el volumen 3 de *Cinegrafie*, octubre 1990.

ción a la mirada en todas sus fases intermedias en la película homónima (de hecho, un *remake*) de Paul Schrader, rodada en 1982³. En segundo lugar, la violencia ejercida sobre el cuerpo humano queda sujeta por una economía del desplazamiento (asesinatos en *off*, efectos metonímicos de causa a efecto entre el arma homicida y el cuerpo herido); lo cual se opone frontalmente al ritual de la cuchillada y el seco hachazo en el espectáculo *gore* moderno. Por último, la representación de lo monstruoso gótico ganó la partida durante el período clásico a lo monstruoso real (*Freaks, La parada de los monstruos*, dirigida por Tod Browning en 1932, constituye un caso ejemplar, pero igualmente insólito; lo dominante hay que observarlo en las figuras de Drácula, la momia, el hombre-lobo, etc). Los monstruos reales, procedentes de experimentos de la genética, la biología o cualquier degeneración orgánica producto de epidemias son, en cambio, los niños mimados de nuestro terror moderno⁴. No cabe ya duda: en este proceso que describimos con gran celeridad y carácter sumario, la proscripción del cadáver es igualmente un efecto del discurso; pero el cadáver, en algún lugar, aunque recóndito, habita en los filmes de Hollywood más allá de la muerte que les dio —paradojas del lenguaje— el nacimiento.

La explosión del cadáver en el cine de terror moderno

Ahora bien ¿qué es un cadáver? Es el soporte biológico de lo humano cuando la vida ha dejado de habitarlo. Esto último nos obliga, empero, a rectificar: el soporte químico, matérico, diríamos más bien, suprimiendo lo que a la vida se refiere. Se trata, pues, de algo que se sitúa en el tiempo más allá de la defunción pero más acá del ceremonial que transforma al finado en memoria y símbolo, es decir, que lo inscribe en la cadena del sentido, pues es bien sabido que el género humano así se comporta cuando entierra a sus muertos y de este modo los inmortaliza. El cadáver, ubicado entre estos instantes, se presenta como algo crudo, intolerable, pesado, del mismo modo que el cuerpo muerto pesa más que el vivo. Pues bien, se quiera o no, tal objeto jamás existió en su materialidad para el cine clásico, aunque sin duda el cine clásico en cierto modo no cesó de hablar sobre la muerte. Esta se convirtió a menudo en motor de arranque de nuevas situaciones que la gestionaban en el relato (venganza, duelo, aprendizaje...), aún cuando sus destinos variaran entre una escenificación de la herida (metafórica) y una acción por ella desencadenada (metonímica). Por esta grieta que se abre entre la muerte simbólica (que —aclarémoslo rápidamente— no es la muerte real), plena, pregnante, y el testimonio, el recuerdo y las acciones o pasiones-efecto, se cuéla el cine de terror moderno y sus fantasías, ensanchando más y más la abertura hasta el paroxismo. En pocas palabras, el cine de terror moderno ha hecho del cadáver uno de sus más sospechosos platos exquisitos, una de sus más rotundas y obscenas exhibiciones.

Separémonos por el momento de aquello que el cadáver fue en lo representado, a saber, un cuerpo vivo; dejemos también de lado lo que fue para el relato, una función narrativa, uno de los soportes a través de los cuales se gestionaba el saber. Considerémoslo, en cambio, en su aspecto químico, allí donde la ciencia nos ofrece su gélida respuesta. La muerte se nos presenta, así, como la certeza suprema de la biología, según una ley incontrovertible: todo lo que vive debe morir y, en un sentido científico, la muerte no es sino el cese de la nutrición celular, por lo que, entendida como autointoxicación del organismo, se produce fatalmente por partes, es decir, despedazando al cuerpo. En un sentido técnico, la muerte sería la hora cero del cadáver.

³ Véase nuestro artículo «Metamorfosis, Ciencia y Horror. A propósito de *The Fly*» in *Arbor*, CXLV 569, mayo 1993.

⁴ En los últimos años, la temática del SIDA ha sido devastadora, no sólo para la sociedad norteamericana y sus hábitos simbólicos cotidianos, sino también para sus edificios narrativos y metafóricos. El cine de terror, ya empeñado en las mutaciones genéticas, ha encontrado en este síndrome una mina.

No carece de interés describir en qué campo sitúa sus fantasías el cine de terror moderno respecto al cadáver. Para ello podríamos referirnos a las distintas fases del recorrido químico del cadáver. Louis-Vincent Thomas distingue cuatro: la muerte, la cadaverización, la putrefacción y la mineralización⁵. Acaso resulte muy significativo que el cine de terror moderno describa un itinerario que oscila entre la cadaverización y la putrefacción, desinteresándose de la muerte, tanto como de la mineralización. La deficiencia y desprecio al tratar con la primera queda ejemplificada en una paradoja: la figura del omnipresente psicópata. Incapaz de morir, sus resurrecciones se multiplican contra toda verosimilitud al tiempo que la otra muerte —la de los demás personajes— resulta tan abundante como falta de intensidad; igualmente, el mismo relato parece aquejado de la misma enfermedad y se mostrará incapaz de morir, procediendo a resurrecciones que contradicen toda lógica discursiva⁶. En lo que se refiere a la mineralización, ésta representa una fase digna del ser humano en la medida en que el cuerpo se convierte en una suerte de arqueología, que es depositada sin intervención material de la vida, en la memoria y la historia. Tal vez por ello, ofrezca tan escaso interés escópico.

¿Por qué, entonces, la putrefacción, ese nacimiento estremecedor de la vida después de la vida, sería el motivo privilegiado del cine de terror, aun si su primer objeto fue el cadáver? Bastaría, para responder a tal pregunta, parar mientes en la cantidad de rituales que a lo largo de la historia se han esforzado por eliminar o, cuando menos, neutralizar los efectos irremediables de esta fase, sin duda la más degradante, de la descomposición humana. Pero, en el otro extremo y como prueba *a contrario*, puede recordarse que buena parte de las fantasías perversas que la literatura acogió prolijamente se anclaron igualmente en esta fase del cadáver. La descripción, heladamente química, que ofrece Thomas nos servirá para identificar algunos de los más compulsivos polos de atracción del cine de terror: «Se hincha en forma desmesurada —puede llegar a duplicar su volumen— especialmente en los párpados, los labios, el abdomen y el escroto. Nos repugna por sus efluvios color pardo, pestilentes y nauseabundos, que surgen de los orificios nasales, la boca, el ano y, a veces, de las orejas. Emite gases infectos que transportan las bacterias de putrefacción: se le da a este fenómeno el nombre de *circulación póstuma*. En efecto la fermentación pútrida produce en superabundancia agua pero también metano, gas carbónico, nitrógeno, amoníaco, hidrógeno sulfuroso y trimetilamina. Esos gases provocan la hinchazón del cadáver; se producen en tal cantidad que, si no se coloca una válvula de escape en el ataúd, existe el peligro de que éste estalle. Por último, transforma la carne, ya ablandada y floja, en masas fétidas, difluentes y pultáceas, mostrando coloraciones que van desde una trama bronceada libera hacia el pardo amarillento y luego al verde, pasan después al negro con unas placas de un gris azulado que contrastan con el moho blanco»⁷.

He aquí que esta aproximación detallista a lo real de la descomposición, guiada por un espíritu inequívocamente científico, se ha convertido en especulación imaginaria en el cine de terror; o, dicho de otro modo, los filmes de terror moderno amplifican los detalles aquí descritos hasta la provocación del asco⁸. Tres destinos parecen encarnar esta proyección imaginaria de aquello que la ciencia describe con la frialdad de un cirujano en la cita anterior: en primer lugar, la mostración constante de cuerpos en estado de putrefacción y sus distintos avatares (lo que no implica en manera alguna —y esto es sumamente importante— su estado de muerte). La putrefacción se ha liberado, en este sentido, de su dependencia de la muerte médica del organismo. De ahí, que se haya generalizado la paradoja del cadáver vivo o del no-muerto. Las películas de muertos vivientes de George A. Romero, el *remake* realizado por Tom Savini, así como las desmadradas secuelas de Lucio Fulci son expresión cabal de lo que decimos. En segundo lugar, la aparición

⁵ Louis-Vincent Thomas: *El cadáver. De la biología a la antropología*, México, F.C.E., 1989, p. 13.

⁶ Los distintos e interminables capítulos del modelo *Stalker Films*, como *Friday the 13th*, *Halloween*, *Nightmare on Elm Street* y algunas otras, son expresión ideal de estas condiciones: relato que no muere, que nada sabe de la clausura, omnipresencia de la muerte sin efectos metafóricos e imposibilidad de morir del psicópata. Véase a este respecto nuestro libro en prensa *Despedazar un cuerpo*, Madrid, Verdoux.

⁷ Louis-Vincent Thomas, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁸ Remitimos de nuevo a nuestro artículo sobre *The Fly* y a la idea del asco extraída del texto de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barna, Seix Barral, 1982.

del canibalismo, a menudo separado de cualquier consideración antropológica. Como toda coartada, podría decirse que «la carne a la carne atrae». Las míticas películas de Tobe Hooper, comenzando por *La matanza de Texas*, literaliza la supuesta metáfora 'carnicería humana'; como es el caso de algunos sarcasmos culinarios de Jackie Kong o Peter Jackson. En tercer lugar, el desmembramiento y la pérdida de las formas unificadoras del cuerpo, aquéllas que sirven para reconocerlo como humano y que sustentan la imagen fundadora de su unidad gestáltica, fuente del narcisismo. Muchos filmes de David Cronenberg representan proverbialmente este caso que en otro texto denominamos 'caída del cuerpo'. ¿Es necesario añadir que nos hallamos más allá del límite en el que actúa el deseo? Estos cuerpos están completamente deserrotizados⁹.

El cadáver en el cine clásico: márgenes de una ausencia

Hemos afirmado poco más arriba que el cine clásico desconoció el cadáver en un sentido estricto. Ahora bien, este aserto es, cuando menos, inexacto. Convendría, pues, introducir algún matiz susceptible de mejor determinar las fugas y límites de esta ley, es decir, la operación discursiva a la que aludimos con anterioridad y sus figuras retóricas que juegan en las fronteras. Aun cuando nuestro análisis va a centrarse en *The Body Snatcher* (Robert Wise, 1945), no estaría de más introducir una rápida referencia a otra de las películas míticas dentro de las modestas series B del fantástico hollywoodense, a saber: *Frankenstein* (James Whale, 1932). Representantes ambas películas de cada uno de los ciclos de series B más relevantes de las décadas del treinta y cuarenta (Carl Laemmle para Universal y Val Lewton para R.K.O. respectivamente), también las fuentes novelescas (Mary Shelley en el primero, Robert Louis Stevenson en el segundo) proveen del marco gótico que contribuye a crear la atmósfera visual envolvente requerida por este tipo de historias. Además, ambas películas sitúan como motor de la trama a sendos científicos obsesionados por el estudio de la vida y la muerte. Nada hay de extraño que el cadáver salga a su encuentro.

Aclaremos la cuestión: no se trata ya de muertes, sino de lo que a éstas sigue, a saber, el mundo de la disección, del despedazamiento, del cuerpo desgarrado. Claro que ambas películas se ubican en registros distintos: *Frankenstein* nos habla de un apoteosis eléctrico, de una metáfora sobre la creación prometeica de la vida que parece sepultar el discurso cadavérico del que hablamos. Sin embargo, basta mirar de cerca la película, abandonando los tópicos al uso, para verse cegado por su evidencia material. Por su parte, *The Body Snatcher* se presenta bajo una faz mucho más asfixiante y cruda: la ciencia aquí ya nada tiene de alquimia ni electricidad, nada de éxtasis gótico. Es más bien la más rotunda expresión del mundo de la medicina y de su enciclopedia, el cadáver¹⁰.

Frankenstein: trozos de un cuerpo

Frankenstein se ha interpretado reiteradamente como el imperio de la metáfora de la creación de la vida, a imitación de Dios. Mas tal criterio ha venido obstruyendo la percepción, brutalmente palpable, de otro discurso que circula en el relato: el del cadáver. En efecto, la atmósfera gótica envolvente, la contrastada iluminación, el aislado torreón en el que tiene lugar el nacimiento, el estallido de la tormenta, son signos inequívocos

⁹ Omitimos en este apartado títulos de películas que son citados en nuestro texto «Metamorfosis, Ciencia y Horror...» y en nuestro libro *Despedazar un cuerpo*, ya cit.

¹⁰ El cadáver fue en la época clásica de la medicina la fuente del saber empírico de la anatomía patológica. Dice Foucault: «Y este descubrimiento implicaba a su vez como campo de origen y de manifestación de la verdad, el espacio discursivo del cadáver: el interior revelado. La constitución de la anatomía patológica en la época en que los clínicos definían su método no es del orden de la coincidencia: el equilibrio de la experiencia quería que la mirada posada sobre el individuo y el lenguaje de la destrucción reposen sobre el fondo estable, visible y legible de la muerte» (Michel Foucault: *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 1966, p. 275).

que pasarían pronto a la historia como estereotipos de lo fantástico romántico. No obstante, tales rasgos no logran obturar por completo otro motivo que aflora con sorprendente crudeza durante la primera parte del film de manera inquietante, casi insoportable si no hubiera sido trascendido por la alegoría prometeica. Leamos en su materialidad el arranque de este legendario filme: un *travelling* se desliza por distintos personajes que miran en dirección a un lugar situado fuera de campo por el borde inferior del encuadre. Justo un poco más allá de dicho borde se encuentra un cadáver todavía caliente a punto de ser inhumado. Apenas unos planos más adelante, otro cadáver, el cuerpo inerte de un ahorcado, con el cuello roto, ahora ya en campo y sin ambages. Pero sobre todo debiera retenerse el largo y eufórico ceremonial de la composición artesanal por disección del nuevo ser o, mejor dicho, del nuevo cuerpo (antes incluso de insuflarle vida).

No negaremos que el efectismo eléctrico del cielo romántico o la magia averiada de esta intervención quirúrgica, a medio camino entre ciencia y alquimia, dificultan la percepción del cadáver en su materialidad. Y no es menos cierto que la pronta conducción del relato a la dialéctica entre la vida y la muerte, del monstruo y lo humano, parecen cubrir con un velo la presencia, por demás palmaria, de un cuerpo que ostenta sin pudor alguno los cortes, las cicatrices, los restos que delatan su pasado fragmentado¹¹. Un cuerpo que es, a la postre, un cuerpo recompuesto, hecho por el procedimiento del 'bricolaje' y que lleva impresas y legibles las huellas de la sutura, del cosido de sus partes. Ahora bien, este fragmento, por cierto nada marginal, de *Frankenstein* impone sus huellas al resto del film: un cadáver anda suelto y los rasgos de su nacimiento son, aunque trascendidos, no por ello menos visibles.

Si alguna duda cabe al respecto, valdría la pena que el lector reparase en una escena de la secuela filmada por el mismo James Whale en 1935, *The Bride of Frankenstein* (*La novia de Frankenstein*), donde se ilustra con maestría didáctica la oposición entre los dos factores aquí implicados, el cadáver y la metáfora prometeica. El siniestro doctor Pretorius, embargado en una investigación compulsiva en torno al secreto de la vida, exhibe ante Henry Frankenstein los resultados de su pesquisa, consistentes en una serie de miniaturas envasadas en tarritos de cristal que encarnan personajes de cuentos de hadas (el rey, la reina, la bailarina...). Algo falta —se apresta a señalar el lúgubre doctor— para equiparar estos resultados a los logros de Frankenstein: el tamaño. Pero tal conclusión sólo nos satisface en parte, pues la diferencia última hay que verla en que estos animalitos no son en realidad hombres ni mujeres, es decir, no son cuerpos ni han sido previamente despedazados. Nada hay, en suma, en este descubrimiento que se remonte al cadáver y que haga ostentación de su huella. Todo lo contrario de lo sucedido con la criatura creada por Frankenstein. Acertadamente, este último repone: «Esto no es ciencia; es más bien magia negra». Podríamos obviar de esta afirmación la moraleja y descalificación ética del contrincante, para poner el acento sobre la condición rotundamente matérica, corporal de su obra, construida, además, con deshechos. Sólo en ese sentido tiene derecho la obra de Frankenstein a llamarse ciencia. Hablar del monstruo —y el filme lo hace recurrentemente— no es ni más ni menos que una forma de evitar aquello que habita *Frankenstein*: el cadáver¹².

El nacimiento de la medicina y su resto

Basado en un relato de horror victoriano de Robert Louis Stevenson, *The Body Snatcher* narra una historia que se sitúa en el límite inferior de la medicina, a saber, su relación con la cirugía, la disección e, incluso, lo forense. Henos aquí de lleno en el campo oscuro de la investigación y experimentación donde el saber científico se enfrenta al cadáver,

¹¹ El trabajo de maquillaje ejecutado por Jack Pierce, claro está, dulcifica la crudeza de estas marcas del cuerpo incluso por su mismo exceso, el cual paradójicamente las hace menos reales. Su peso es, con todo, conmovedor.

¹² *La novia de Frankenstein* taponaría todavía más mediante tubos y retortas esta presencia del cadáver. El efectismo de la planificación que resalta los aspectos técnicos de la operación y la estereotipada escenografía atenúan el siniestro efecto de la composición. De hecho, esta actitud enunciativa contrasta con la sobriedad eléctrica que había caracterizado a la construcción del primer monstruo en *Frankenstein*. Con todo, valdría la pena resaltar en toda su fatalidad el roce terrorífico que se produce entre los dos despojos de carne al final de *La novia...*, el hombre-cadáver y la mujer-cadáver. He aquí algo que no puede ser absorbido por la confortable alegoría de Prometeo y que inexorablemente desencadena la catástrofe. Y es que en el corazón de estos dos filmes algo resulta amenazador, la punta de un iceberg que tardaría aún algunas décadas en manifestarse en su gigantesca magnitud.

es decir, al resto depositado por la muerte. No es casual si a la película se le reprochara su falta de poesía, en contraposición con otros trabajos de Lewton, como *I Walked with a Zombie* o *The Seventh Victim*¹³. Recordemos someramente la historia, pues habremos de movernos por sus vericuetos. En el año 1831, el profesor MacFarlane (Henry Daniell) regenta una prestigiosa escuela de futuros médicos en la ciudad de Edimburgo. Entre sus discípulos figura el joven Fettes (Russell Wade), de escasos medios económicos, quien se convierte en su ayudante y, por esta razón, tiene acceso a la faz más terrible de la investigación médica, aquella que se mueve entre los cadáveres (su disección, oscura procedencia y profanación). Así pues, Fettes se ve obligado a establecer intercambios con el cochero Gray (Boris Karloff), el lúgubre proveedor de cadáveres, cuyas relaciones con el doctor MacFarlane se remontan a un pasado remoto y altamente sospechoso. A medida que el relato avanza, Fettes va internándose en una trama de profanación de cadáveres e, incluso, de asesinato, al tiempo que van revelándose con cuentagotas siniestros ecos entre su relación con MacFarlane y la que este último mantuvo antaño con Gray y otro famoso médico que figura en los anales de los escándalos judiciales. Deseoso de curar a una pobre niña inválida, Georgina, Fettes solicita un cadáver a Gray con urgencia a fin de consumir una experimentación necesaria a tal fin y provoca, involuntariamente, un asesinato que, dadas las condiciones, no puede denunciar. Georgina, intervenida por MacFarlane, se muestra incomprensiblemente incapaz de caminar, aún cuando todos sus tendones y músculos están en su lugar. Sólo al final se desencadenará un doble cierre: MacFarlane, preso de un pasado que lo esclaviza a Gray, asesina a éste, pero, acto seguido, enloquece y se despeña en una noche de tormenta. Por su parte, Georgina, merced a un 'milagro', volverá a caminar.

Dos hechos estructurales merecen ser retenidos: el primero de ellos se refiere a MacFarlane; el segundo, al itinerario emprendido por Fettes. A pesar de todo, veremos que ambos están estrechamente unidos. Respecto al primero, nada nos recuerda en el médico a los quiméricos científicos obsesionados por crear vida que proliferaron en los años treinta por el cine de la Universal. El que aquí se nos presenta es, rigurosamente hablando, un cirujano, un diseccionador y tanto es así que en torno a él se llega a barajar la sospecha de que tan sólo sabe tratar con cadáveres, siendo incapaz de intervenir y curar a los seres vivos: «No puedes construir una vida del mismo modo que pegas fragmentos», le recrimina con sarcasmo Gray. Ahora bien, sin lugar a dudas, lo más fascinante de *The Body Snatcher* es su disposición en forma de viaje iniciático a las profundidades donde se gesta la ciencia médica. O, más bien, a los turbios manejos 'inhumanos' en que la anatomía patológica hunde sus raíces para hallar su fundamento científico. En efecto, el relato está organizado a modo de un *Bildungsroman* en el cual Fettes extrae de la experiencia del horror una enseñanza capaz de humanizar su sórdido contacto con los cadáveres y de purgar el crimen mismo. Y es que un relato es una experiencia distinta de la científica, pues como tejido que monta lo imaginario y lo simbólico, da cobertura y forma significativa a fenómenos como el crimen, la culpa, la expiación; guiado por su arma fundamental de desplazamiento —la metonimia—, es capaz de edificar una metáfora sobre esta serie de aconteceres. Este y no otro es el poder de los relatos y la razón por la cual a través de ellos se transmite un saber y una experiencia.

No es por casualidad si Fettes, después de su descenso a los infiernos de ese insoponible resto del saber médico, sentencia respecto a su maestro: «El me enseñó la matemática de la Anatomía, pero no pudo enseñarme la poesía de la medicina». He aquí una bellísima y ajustada descripción de lo que está en juego: por una parte, la exactitud de una aproximación que se quiere exhaustiva a lo real; su instrumento es la descomposición analítica y su objeto la anatomía. Para ver más allá de lo visible, la práctica que se impone es la disección de cuerpos, con indiferencia hacia su condición humana¹⁴. En realidad,

¹³ Véase Joel E. Siegel, *Val Lewton. The Reality of Terror*, London, Secken and Warburg/B.F.I., 1972, p. 154. Añadamos que el guión está firmado por Philip MacDonald y Carlos Keith, seudónimo de Val Lewton, quien lo reescribió por completo.

¹⁴ ¿Acaso no es ésta la operación que subyace a todo saber sobre lo real? La descomposición. El mismo cubismo analítico instauraría en los albores de la vanguardia este despedazamiento y no en vano la práctica más generalizada en este período de cuño metalingüístico sería el montaje (fotomontaje, collage, amalgama, heterogeneidad, montaje de shock...). Véase a este respecto nuestro *Teoría del montaje cinematográfico*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1991.

134

¹⁵ Ya se oyeron a comienzo del filme, por lo que se trata de una rima que remite al carruaje de Gray. Esto se repetirá como isotopía a lo largo de la película. El perrito también recupera la secuencia inicial en la que fuimos informados de que este animalito, fiel a su amo, jamás se separaba de la tumba donde aquél había sido enterrado.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3

nuestra experiencia científica del cuerpo humano procede del estudio de los cadáveres y, por consiguiente, la muerte se halla forzosamente implicada en nuestra concepción del cuerpo humano. En el otro extremo, se afirma la digna medicina en cuanto poesía, es decir, animada por el deseo de los vivos y sujeta o, mejor, sostenida por la pasión de la vida. Es aquí donde lo real del cuerpo despedazado aparece nombrado, puesto al servicio de la curación y del progreso; en pocas palabras, simbolizado. Es necesario, con todo, precisar que esta última pasión que con justicia podría llamarse ética sólo nace en un segundo momento, tras la experiencia escalofriante del cadáver; o, incluso mejor, con el fin de recubrirlo, de darle un sentido. «Es por el error —reza el cartel que cierra la película— como el hombre se eleva. Es por la tragedia como aprende. Todos los caminos del saber comienzan en la oscuridad y acaban en la luz». El itinerario emprendido por Fettes es un fiel testimonio de esa verdad; verdad que no es otra cosa que una de las más oscuros descensos en busca de lo real que realizará el cine clásico, aún cuando el surgimiento a la superficie esté llamado a simbolizar ese viaje; o, más exactamente, a apartarse de él para siempre. Sigamos, entonces, este itinerario traumático al horror por sus propios pasos e imágenes, pues la vía de acceso al universo de lo siniestro —¿se deberá al azar?— nace en el mundo de la pesadilla.

El velo ante lo inefable

Fettes es nombrado ayudante de MacFarlane. Acompañado de su maestro, penetra en el aula de Anatomía, situada en un sombrío sótano repleto de representaciones diversas del cuerpo humano y de sus funciones vitales destinadas a ilustrar la enseñanza. MacFarlane comienza a explicar a su alumno algunos detalles delicados que éste, en su 'virginidad' médica, desconoce y que incumben a los utensilios básicos del aprendizaje, los cadáveres, en un período en que la ley prohíbe su disposición en las escuelas, así como la práctica de la disección.

-Do you know where we get the bodies for dissection?

-From the Municipal Council

-That's what the law stipulates...

Una primera verdad esencial va a ser revelada al joven discípulo, un camino va a ser señalado como primera etapa del trayecto. Es sorprendente que el montaje opte por elidir la o, mejor aún, colocar en el lugar de esta verdad sórdida un tejido discursivo de pesadilla, a saber: un encadenamiento seco que suprime a un mismo tiempo la visión del lugar donde se ocultan los cadáveres y las palabras pronunciadas por el maestro que de ello hablan. Veámoslo en detalle.

Mientras MacFarlane pronuncia las palabras que acabamos de citar, ambos personajes se internan más allá de una cortina que separa el sótano en dos partes. Suenan unos compases musicales extradiegéticos y la cámara se aproxima a la cortina sin rebasarla y, por tanto, perdiendo de vista a los protagonistas (fotograma 1). Oscuridad casi absoluta que encadena por semejanza cromática (fotograma 2) con un picado sobre el suelo del cementerio (fotograma 3). Es noche cerrada y ahora se deja oír en la banda sonora un ruido rítmico de cascos de caballos. La cámara inicia un ascenso hasta detenerse ante un perrito situado junto a una tumba (fotograma 2).¹⁵ El rumor sonoro continúa escuchándose en *off*. Sigue un plano cubierto de sombras: al fondo, el muro del cementerio; a la izquierda del encuadre, los goznes de la verja crujen y se perfila la sombra de un hombre con una pala sobre la espalda (fotograma 3). El perro gruñe, en *off*, mientras la sombra abando-

na el campo por la derecha. Por el lado opuesto, penetra el cuerpo oscuro de Gray (fotograma 4). La cámara se le aproxima. El perro ladra; está situado fuera de campo y, más concretamente, bajo el límite inferior del encuadre. Gray asesta un golpe con furia en esa misma dirección y automáticamente cesa el ladrido. Picado sobre la tierra en la que la pala se hunde. Tal vez convenga insistir en algo que sabemos: ésta no es una tierra cualquiera, sino la del cementerio, aquélla que acoge a los cadáveres que ahora van a ser desenterrados, profanados.

Como puede verse, la economía de este fragmento es muy sintética y trabaja en su mayor parte rentabilizando materiales expuestos con anterioridad (el perro, los cascos de los caballos, las sombras que parecen indisociables de Gray) para densificar el sentido, es decir, labrando las connotaciones. Pero, además, estos significantes aparecen desdoblados en sus imágenes (sombras y volúmenes) y sus sonidos, acentuando la asincronía y jugando con los contrastes. No puede ser casual esta traumática manera de adentrarse en un lugar tan lúgubre como el cementerio: primer espacio del filme, es también donde el cadáver todavía se halla honrado por el ceremonial de la inhumación. He aquí una frontera cuyo tránsito parece más acorde con las turbulencias de la vida onírica que con la naturalización del relato narrativo. Tal vez por esto se acentúe tanto la existencia de líneas divisorias (de la sala de anatomía al secreto depósito de los cadáveres, de la tierra a lo que yace en su interior...), para escamotear sistemáticamente aquello que se encuentra más allá de dichas fronteras: lo real del cadáver. En este ceremonial siniestro de sombras y profanación sólo parece posible la entrada a través del tipo más turbador del sueño, la pesadilla.

Prosigamos nuestro análisis. El último plano indicado encadena con un picado de Fettes agitándose intranquilo en su lecho (fotograma 5). Sólo ahora, y con efecto retrospectivo, podemos afirmar el carácter de pesadilla de lo anterior. Esta rotunda articulación nos sume, pese a todo, en la duda: ¿se trata de una conversión retroactiva de los planos que acabamos de ver, tan densos en imagen y sonido, a la transcripción de su pesadilla? La atmósfera cargada con el exceso de sombras así parece confirmarlo. Pero la respuesta no es tan evidente. ¿Se trata, por el contrario, de un montaje paralelo que hace coincidir aquellas tenebrosas imágenes con una repentina excitación corporal? Es difícil de responder, pues el filme ha decidido no explicitar el carácter de este encadenamiento. Pero si de algo no cabe duda es de que la suspensión del tiempo y del espacio narrativo se ha producido en el justo momento en que aparecía lo irrepresentable: es ante esta frontera, ante lo real del cadáver, ante lo que vacila la representación, simulando no saber si ofrecerle el irreconocible estatuto de lo real o hacerlo depender de ese resto de lo real que en el mundo onírico habita bajo la forma de la pesadilla. Es entonces cuando sueñan en *off* los cascos de los caballos que habíamos escuchado con anterioridad: ¿incomprensible rima con lo inmediatamente anterior? ¿declaración de la imposibilidad de ser absorbida por la narración? ¿convergencia siniestra del sueño con lo recién visto?

Tal vez viniera aquí a colación aquel análisis que Freud realizara sobre su sueño conocido como el de «La inyección de Irma» en *La interpretación de los sueños*. A propósito de él apuntaba la existencia de un nudo irreductible a la interpretación y a lo cognoscible al que dio el nombre de *ombligo del sueño*. Sería Lacan quien convertiría este punto negro, inefable, del sueño en lo real al profundizar en el estudio del mismo texto freudiano. Lacan distinguía dos partes en el sueño freudiano: una que desembocaba en la cabeza de medusa, en la revelación terrorífica de algo innombrable, situado en el sueño al fondo de una garganta, pero que no era sino el abismo del órgano femenino del que sale toda vida, pero también la imagen de la muerte en la que todo concluye: «Hay, pues, aparición



Fotograma 4



Fotograma 5

angustiante de una imagen que resume lo que podemos llamar revelación de lo real en lo que tiene de menos penetrable, de lo real sin ninguna mediación posible, de lo real último, del objeto esencial que ya no es un objeto sino algo ante lo cual todas las palabras se detienen y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia¹⁶. Este es el nudo que ocupa el cadáver en el sueño de Fettes: impenetrable y, al propio tiempo, radical puesta en tela de juicio del deseo, lo insoportable de esta pesadilla no puede desembocar sino en el abandono del sueño.

Así pues, Fettes despierta y se incorpora. Plano de conjunto de la habitación y *raccord* en el movimiento de Fettes al levantarse (fotograma 6). Continúan oyéndose los cascos, al parecer desde el exterior. Se dirige hacia la ventana. Nuevo *raccord* en el movimiento en el acto de abrir la ventana, ahora desde el exterior (fotograma 7). El sonido de los cascos se detiene. Picado sobre el carruaje de Gray detenido a la puerta de la mansión de MacFarlane, donde reside también el ayudante (fotograma 8).

El ruido de los cascos, entonces, ha sugerido una rima muy sutil, pero al propio tiempo ha practicado una elipsis omitiendo el momento en que el cadáver era desenterrado. Algo más importante resuena aquí: la conversión de la densidad de los primeros planos de la secuencia al régimen de la pesadilla, y no sólo al discurso interior, sino a su turbación. La puesta en escena pivota aquí sobre un límite de lo representable (según la comprensión simbólica del cine clásico) encarnado en lo más material que sustenta el horror: éste no es otro que el instante de aparición de cadáver desenterrado —el nudo, en realidad, de la operación—. Y es esto, a fin de cuentas, lo que está elidido, aún cuando ha logrado manchar la imagen y el sonido con su fuerza de irradiación. Está para el relato, pero no está para el ojo.

Tras dos planos de Fettes, sigue un tercero del carruaje, visto ahora en plano general desde su altura (fotograma 9). Contrapicado de las escaleras del sótano. Reencuadrado,

¹⁶ Jacques Lacan: *El Seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Barna, Paidós, 1983, p. 249, texto de 1954-1955.



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11

desciende Fettes a la sala de Anatomía (fotograma 10). Se oyen de nuevo, en *off*, los golpes a la puerta. La cámara describe una panorámica a izquierda acompañando a Fettes. Es entonces cuando tropezamos con un plano ejemplar. Oscuridad absoluta (fotograma 11), que nos vemos obligados a contemplar como cuidadosa rima con el plano de la cortina analizado más arriba. Al igual que sucedía allí, queda subrayado un límite para la mirada, más allá del cual hay algo que hace enmudecer a la imagen. Ahora, sin embargo, en lugar de insistir en la opacidad que conducía a la pesadilla (una forma de penetrar en la terrible verdad), la escena se abre, aunque no a lo real, sino a su metonimia. Se abre la puerta como un telón de derecha a izquierda hasta mostrar una figura estática, esperando. Se trata de Gray portando un saco en el hombro. Puede verse aquí el apurar de la mostración del cadáver: no sólo está ahí, sino que la oscuridad (que rima cromáticamente con la del cementerio) lo descubre, ligeramente tapado, velado, pero imponiéndose, ya dentro del encuadre (fotograma 12). Pues bien, la metonimia de la que hablamos es el cadáver mismo, pero no en el momento de su desenterramiento; además, está debidamente cubierto. En otras palabras, desde el punto de vista narrativo, lo que ahora nos interpela es, por una parte, una metonimia de la profanación, pero en su materialidad cadavérica rebasa la economía pudorosa de cualquier figura retórica. En este escenario se produce el primer encuentro de Fettes con el temible Gray. Comenzó por una asimilación onírica, pero se consumó inequívocamente en la vigilia. Y es que Gray no sólo sabe sobre la muerte (*¿sabe?*), sino que sabe sobre su resto, el cadáver.

Ambos portan el cadáver a cuestas por la oscura habitación, mientras Gray se refiere al cuerpo siempre como un 'specimen in good conditions'. Su insistencia, su frialdad irónica recubierta por un lenguaje sellado por el intercambio mercantil todavía resulta más paralizadora para Fettes. Con el cadáver extendido sobre la mesa de disección, se consume un neutro intercambio: el cuerpo por dinero (fotograma 13). Gray da muestras de un profundo conocimiento del oficio y de las claves de la transacción (fotogramas 14, 15, 16 y 17). Metáfo-



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17

ra ideal de la neutralidad de los signos, se le añade la ligera particularidad de la muerte como sustrato del acuerdo económico; y, una vez más, no una muerte comprensible, sino por resto. Ya no puede haber duda: el aprendizaje de Fettes ha dado comienzo. Por esto, una vez concluido el negocio, Gray sentencia: «And may this be the first of many profitable meetings». Aterrorizado, pero sin decir palabra, Fettes contempla cómo el cochero abandona el lugar. Sólo entonces, una risa se escucha fuera de campo. Es MacFarlane, quien sentencia la enseñanza que encierra esta experiencia acontecida, convirtiéndola en el primer eslabón de una cadena de descenso a los infiernos de la medicina, una pieza sin la cual ninguna enseñanza podría ser transmitida: «Well, well, my boy, the first meeting with the redoubtable Gray. You can count it in your medical career» (fotograma 18). Un plano medio presenta el estupor de Fettes, filtrando el impacto de la escena (fotograma 19). Funde en negro.

Es ésta la primera etapa de un siniestro aprendizaje. A la mañana siguiente, Fettes habrá de tropezar con las huellas de lo sucedido en su pesadilla y en las figuras retóricas que de ella emergieron: la tumba efectivamente profanada, el perrito muerto.

La gestión de lo terrible

A resultas de lo sucedido, Fettes resuelve abandonar sus estudios. Las palabras con que le responde MacFarlane encierran un conocimiento y una gestión de lo terrible que su discípulo ha experimentado. En otras palabras, MacFarlane ostenta —lo advertimos antes a propósito del encuentro con Gray— un saber de procedencia enigmática que pone al servicio de su alumno a fin de indicarle un camino que —esto ocurre fatalmente con todo aprendizaje— deberá concluir por separar al discípulo del maestro. Mas para otorgar con alguna credibilidad esta enseñanza, MacFarlane debe desgarrar algo suyo, algo que pertenece a su pasado y a su herida, pero que no se detiene en él, sino que configura el lado oscuro de su presente, su imposibilidad, si así se prefiere, de redención. «Yo también fui ayudante en una ocasión y tuve que vérmelas con gente como Gray». MacFarlane entrega algo comprometido, pues ese pasado que evoca todavía de forma tan esterilizada —pronto lo sabremos— es la fuente de su tragedia y explica su dependencia absoluta de Gray, así como la irreversible ruina de su mundo. Ahora bien, desde un punto de vista narrativo, la respuesta que brinda MacFarlane es mucho más compleja.

Dicha respuesta ofrece una vocación de continuidad narrativa por la repetición del pasado. Nada más lógico: si de enseñanza se trata, las palabras de MacFarlane aspiran a que Fettes desempeñe el papel antaño confiado a él. Algo en el relato tiende, por tanto, a la repetición. Pero —recordémoslo, pues es de sumo interés— es repetición de una historia desconocida para nosotros, puesto que aún no nos ha sido referida. Así pues, los acontecimientos que están llamados a regresar son apenas aludidos y siempre a pequeñas dosis. ¿En qué consiste la trama que los articula? En primer lugar, es una historia terrible, en un doble sentido: no parece enunciable, y, sin embargo, deja huellas indelebles, hasta el punto de que sigue persiguiendo al sujeto que la padeció. En segundo lugar, MacFarlane apelará a ella como fuente de verdad, como matriz de su sabiduría, en cada momento en el que Fettes amenaza con abandonar la profesión. En otras palabras, un pasado trágico se convierte para el relato en única guía y ésta es además trascendida a condición universal, inseparable, de la medicina, de la lucha por la vida. Es así como la trama secreta, la que guía al relato por el conducto de las repeticiones y las separaciones, va jalonando la película a la que nosotros asistimos, no de un modo lineal, sino a través de su lenta,



Fotograma 18



Fotograma 19

pero inexorable emergencia. MacFarlane no podría concluir su explicación de otra manera: «Lo verás como yo lo veo». Es más, la historia vivida por MacFarlane ha sembrado su presente de un valor trágico del cual no podrá salir sino con el delirio: su vínculo con Gray, la vergonzante historia que lo une a su esposa Meg (Edith Atwater), quien se hace pasar por su ama de llaves.

Sea como fuere, el aprendizaje de Fettes no se convertirá en una repetición de la historia, pues el joven no depende tan sólo de la enseñanza de MacFarlane. Para que el pasado no se repita, para que el relato posea ese libre albedrío del que parece nacer todo verosímil, es necesario que Fettes escuche, atienda y aprenda de otras fuentes. En este primer lugar, Fettes es dueño de una subtrama infantil (la que le une a la señora Marsh —Rita Corday— y a la niña Georgina —Sharyn Moffett); en segundo lugar, vive en soledad un error criminal que acarrea su culpa en el asesinato de una cantante ciega; en tercer lugar, es interpelado por la advertencia de la desdichada Meg, quien le ruega que huya. Pero, en cuarto lugar y antes que nada, Fettes es también observador de una dualidad insostenible y tensa: la que encadena a Gray y MacFarlane hasta la muerte. En la conjunción de estos cuatro elementos se encuentra encerrado el móvil que hace girar al relato para desviarlo de la repetición deseada y prevista por MacFarlane. En ello radica el secreto por el cual el relato, en lugar de caminar hacia la repetición compulsiva del pasado (lo que lo situaría en el régimen de la tragedia), puede desviarse de él y engancharse a la expresión feliz y salvadora pronunciada por el protagonista, redentora de la medicina misma.

Como en un espejo

El episodio central del aprendizaje habrá de oscilar entre dos personajes que poseen un saber sobre el cadáver: uno de ellos, MacFarlane, para diseccionarlo e instruir sobre los secretos de lo real, el otro para reducirlo al intercambio, sin preocuparse por la profanación. Ahora bien, entre estos dos personajes, si los concebimos a su vez como piezas de un saber más amplio, no hay sino complementariedad y ésta se irá confirmando y desplegando a la luz de otro movimiento, el que relata el descenso de Fettes. Detengámonos, entonces, en una escena que hace copresentes a los tres personajes.

Una noche, Fettes y MacFarlane se dirigen a una taberna con el fin de conversar sobre asuntos médicos. Mientras se calientan al fuego donde se asa un animal, una voz se oye en off: «It's a good specimen, eh Toddy» (fotograma 20). La emergencia de la voz fuera de campo convierte el hogareño aspecto de la taberna y la succulenta comida en la enésima irrupción del cadáver. Y no es casual si la figura del contracampo, es decir, de la inversión completa del espacio, subraya la presencia de este personaje. Fettes, ignorante de toda relación entre ambos, se convierte en un observador extrañado e interpelado por lo que sucede. El montaje de la escena es altamente elocuente, en la medida en que, partiendo de un plano de situación que focaliza a los tres personajes sentados en torno a la mesa (fotograma 21), organiza con sutileza, pero también con sencillez, un esquema basado en el plano/contraplano de donde queda excluido Fettes (fotogramas 22 y 23). Sabemos que el plano/contraplano cierra un espacio por su carácter reversible y lo hace opaco a los elementos que no aparecen incorporados en uno ni en otro. Así sucede con particular justeza en esta escena, en la cual la enunciación cierra la escena sobre la alternancia de Gray y MacFarlane, olvidando a Fettes para hacerlo irrumpir en la dualidad que se anuda tan sólo esporádicamente y a fin de subrayar la extrañeza ante lo que se dice o incluso ante su mera opacidad. Veámoslo sucintamente.



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



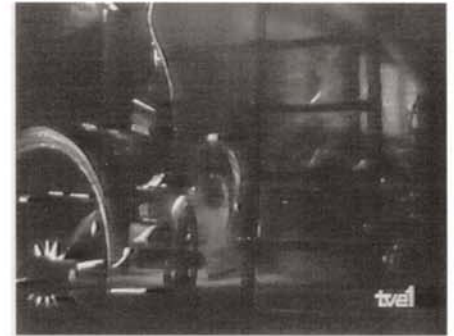
Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30

¹⁷ Mejor sería decir que se habla del presente en una clave que remite infatigablemente al pasado, único tiempo en el que lo dicho cobra sentido y manifiesta las cadenas que apresan a MacFarlane.

Plano de conjunto de los tres personajes a la mesa. Fettes (fotograma 24). Sigue un esquema plano (Toddy)/contraplano (Gray) que se asienta como patrón de la secuencia dialogada en cuyas palabras se entrelazan el pasado y el presente¹⁷ hasta que Fettes interviene para introducir un nuevo tema de conversación, una escena del presente y no del pasado (fotograma 25). Se trata de la niña Georgina que sufre una parálisis: en nombre de su madre solicita a MacFarlane que realice la operación. A esta intervención sucede la alternancia anterior entre plano y contraplano, a través de la cual Gray interviene en el caso, si bien deslizando de nuevo referencias que sólo en el pasado mutuo de los personajes cobran sentido. De nuevo un plano de Fettes marca el efecto producido sobre él

por las palabras tan enigmáticas que escucha. La secuencia concluye con un plano de Fettes que filtra los acontecimientos que acaban de suceder y, sobre todo, las palabras enigmáticas que se han pronunciado¹⁸.

Culpa y expiación: el desplazamiento simbólico

A pesar de las profundidades en las que se encuentra hundido, Fettes todavía conserva incólume la ilusión de una medicina curativa, cuyo único y sublime fin es sanar a los enfermos y dar vida, en lugar de sólo habérselas con la muerte y los cadáveres. Por ello, tercia en favor de Georgina, arrancando de MacFarlane en medio de la tensa conversación con Gray que acabamos de estudiar la promesa de intervenir quirúrgicamente a la niña. De aquí resulta una paradoja trágica que constituirá la pieza de convicción fundamental para Fettes. La realización de dicha operación requiere un estudio adicional de la columna vertebral. Para hacerlo, es necesario un cadáver. He aquí, trabadas, las dos condiciones a las que hiciera alusión Fettes antaño: el trato sórdido con la muerte destinado a restaurar la poesía de la medicina. ¿No es acaso esto lo que el filme nos había mostrado hasta el momento? Por una vez (y será la única), Fettes toma la iniciativa y se constituye en mediador de Gray y MacFarlane: se dirige al primero para solicitarle un cadáver que sirva al maestro para practicar y descubrir la clave que salve a Georgina. He aquí, entonces, el drama. Reténgase la progresión en el comportamiento de Fettes: la primera vez penetró en la sordidez a través del discurso de la pesadilla y de sus metonimias, la segunda tuvo acceso a un pasado filtrado por la conversación de un juego de dobles; la tercera, por fin, protagoniza una acción narrativa y, por consiguiente, será el desencadenante de la muerte. Examinemos, aunque sintética y algo elípticamente, la secuencia en la que tiene lugar el protagonismo de Fettes y el asesinato por él indirectamente provocado.

La escena nocturna se abre sobre un callejón (fotograma 26). Fuera de campo, se escucha el canto de una voz femenina que había puntuado el relato¹⁹. Se trata de una mendiga ciega (Donna Lee). Aparece Fettes y la cámara lo sigue en panorámica hasta encontrarse con la cantante (fotograma 27). Fettes le pregunta por la morada del cochero Gray y avanza hacia el fondo del campo. La cámara permanece junto a la mujer que prosigue su canto (fotograma 28). Plano general de la calle por donde se aleja Fettes. La canción sigue escuchándose, al tiempo que una música orquestal obviamente extradiegética acompaña la voz. Un *travelling* acompaña a Fettes en su travesía nocturna hasta su encuentro con un cartel que indica la mansión de Gray. En eje, el cartel es visible. En el movimiento, desde el interior, la imagen nos ofrece un plano cargado de connotaciones: en primer plano, el carruaje (el cual ya está asimilado al cadáver); al fondo, Fettes atraviesa la puerta (fotograma 29). Plano medio corto (fotograma 30). La cabeza del caballo de Gray entra inesperadamente en campo asustando al joven. Panorámica de acompañamiento a izquierda. Omitimos algunos planos a fin de llegar al nudo.

Nueva composición en profundidad de campo: en primer plano, Fettes; al fondo, con la puerta abierta, la habitación de Gray. Estamos aquí ante una suerte de inversión del plano que comentamos de la primera secuencia cuando la puerta del aula de anatomía se abría para ofrecer la escena del cadáver. Aquí, con todo, se advierte una diferencia: en la escena visible está incluido Fettes. Nada hay de extraño en ello, pues, también desde el punto de vista narrativo, se ha producido su implicación en la trama de los cadáveres. A continuación, tiene lugar la conversación, tratada en plano/contraplano, entre los dos personajes en la que Fettes solicita un cadáver con carácter de urgencia. Por razones de

¹⁸ Recuérdese que la secuencia de encuentro con Gray en el sótano también concluía con un plano medio de Fettes pensativo seguido de un fundido en negro. Este parámetro se utilizará en diversas ocasiones, lo que no es sorprendente si tenemos en cuenta que se trata de un relato de aprendizaje.

¹⁹ Una nueva muestra de densidad y rentabilidad en los elementos del relato. Con esta canción comenzó el filme, con ella accedemos a los exteriores de la ciudad de Edimburgo. Después del asesinato, la banda sonora se hará cargo de ella bajo la forma de una desafinada música que suena en la mente turbada de Fettes.

economía de espacio omitiremos la descripción y análisis. No dejaremos de referirnos, por contra, al final de este fragmento. Fettes sale de campo, la voz de la cantante callejera se deja oír de nuevo (había estado ausente durante la conversación entre el joven médico y el cochero). Es como una llamada para Gray, quien acaba de aludir a la dificultad de conseguir nuevos cadáveres por el momento. Pero es también una forma por medio de la cual la enunciación avanza la continuación de la secuencia.



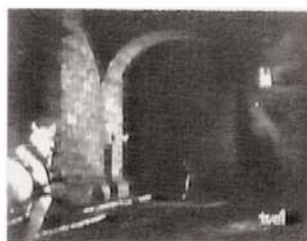
Fotograma 31

Reencuadre a través de una ventana de la mansión de Gray que se abre al exterior. Por el fondo, se aproxima éste y se asoma. Plano organizado en profundidad de campo muy elaborado: en primer plano, el hombro de Gray asomado a la ventana; al fondo, las figuras de Fettes alejándose y, a la derecha, la cantante mendiga (fotograma 31). La voz se escucha con más claridad ahora. Estos dos personajes se cruzan y desaparecen cada uno por un borde del encuadre. Regreso al plano anterior: un *travelling* se desliza hacia el rostro pensativo de Gray que mira insistentemente al lugar por donde ha desaparecido la mujer y desde donde se oye todavía su canto (fotograma 32). Cierra la ventanuca. Una vez más, ante el momento crítico, la oscuridad de la pantalla. Picado sobre el cochero; en primer plano, el caballo. No obstante, éste se encuentra completamente bañado de sombra, a diferencia de cuando se tropezara con él Fettes. «Bad news, my boy —dice Gray dirigiéndose al caballo—. We have to get out again».



Fotograma 32

Encadena con el exterior. Plano general. La cantante se interna hacia la oscuridad del fondo, atravesando un arco (fotograma 33). Su voz continúa entonando el canto. En seguida, comienzan a oírse los cascos de los caballos. La mujer desaparece entre la bruma, mientras la sigue el carruaje de Gray que también es absorbido por la oscuridad. El campo permanece vacío, aunque sigue oyéndose la canción (fotograma 34). Abruptamente, el canto queda ahogado. Silencio absoluto, que encadena con Fettes tomando notas en su escritorio. Fuera de campo, se dejan oír de nuevo los cascos del caballo de Gray. Lo que sigue constituye una cuidada rima con la secuencia que analizamos más arriba. Fettes, después de reconocer el cuerpo, todavía caliente de la mendiga (rigurosamente fuera de campo por la parte inferior del encuadre), quedará aterrado y, después de la partida de Gray, volverá compulsivamente a mirarlo.



Fotograma 33

Nos hallamos ante el extremo de la experiencia del joven médico: él ha sido el causante de este crimen y su poesía médica no ha conseguido impedir la sórdida matemática de la anatomía. Una vez más, es MacFarlane quien se ve obligado a conjurar la angustia de Fettes, sancionando el cerco que lo ha rodeado. La solución que le brinda para enmudecer al cadáver, a fin de que resulte inidentificable, es literalmente terrible: la disección. Esta es la forma —¿médica?, ¿criminal?— de borrar las huellas del asesinato cometido y de toda responsabilidad sobre él.

Lo infantil o la redención poética de la medicina



Fotograma 34

A pesar de todo, esta terrible muerte no es tan sólo un episodio de asesinato. También tiene una parte trágicamente positiva (por esto es trágica): la posibilidad de salvar a Georgina. Esto es lo que Fettes tiene literalmente que transformar: con el saber que ha asimilado no podría sino hundirse en la pura repetición del pasado, en su conversión en un nuevo MacFarlane. ¿Por qué no es así? Por dos razones: porque Fettes encuentra la fórmula mágica, simbólica, matriz (poesía de la medicina, matemática de la anatomía) que embraga lo terrible en lo simbólico; porque alguien paga por él. En el relato debe haber duelo y pérdida. Para que alguien triunfe y quede limpio, el pecado debe ser pagado. Es aquí

donde interviene el destino trágico de MacFarlane: su caída en el delirio y la salvación-curación de Georgina.

Pero ¿no hay huella de lo terrible? Sí la hay para el espectador y también para Fettes, pues la grandeza simbólica del cine clásico consistirá en esto: en que lo terrible aparezca para ser recubierto. En otros términos, el pecado de Fettes ha sido purgado por MacFarlane (quien, de hecho, lo elevó a la condición de enseñanza y lo convirtió por su debilidad y tragedia en forma de vida) y redimido por Georgina, quien en su inocencia desconoce esa parte secreta de la medicina. Léase, entonces, la dualidad enunciada: poesía de la medicina, matemática de la anatomía identificándola en sus dos polos: el maestro de la disección MacFarlane, preso de la matemática de la anatomía, y Georgina, desconocedora de todo esto. He ahí el glorioso resultado redentor de la poesía de la medicina. Solo, en el medio, consciente de la dualidad médica, pero redimido y limpio por el pago de otro, Fettes puede ser un testimonio del dolor trascendido, de la convesión simbólica de la labor de la medicina, aún cuando sin ignorar sus turbios orígenes.

Una bella metáfora consuma esta redención. Georgina soñaba con un corcel blanco de modo que siempre que escuchaba los cascos resonar sobre el asfalto creyese en presencia de esta pieza mágica. Pero sabemos —nosotros, no ella— que los cascos remiten al siniestro Gray. Al final del filme, Georgina escucha unos cascos y cree que, una vez más, es su caballo soñado. Es entonces cuando se opera el milagro: Georgina logra levantarse y andar (antes, pese a la corrección anatómica, no era capaz de ello). En esta bella metáfora aparece condensada la liberación, el aprendizaje, es decir, la herida de Fettes ●