

## EL TREN: ESCENOGRAFÍA Y METÁFORA EN *DESEOS HUMANOS*, DE LANG

Pedro Poyato Sánchez

La fascinación visual que los films de Fritz Lang despiertan en el espectador proviene en gran medida de determinados elementos movilizados por la puesta en escena; elementos en torno a los cuales se despliegan singulares operaciones formales que son definidoras de la escritura languiana.

El presente trabajo trata de dar cuenta de todo ello en el film *Deseos humanos* (F. Lang, 1954) a partir de su elemento escenográfico más recurrente: el tren. El tren como metáfora sistemáticamente utilizada en el film, pero también como esplendorosa máquina en acción cuyo movimiento es la génesis, tales son las imágenes que abren y cierran el film, de una mirada propiamente vertiginosa.

Precisamente, en las condiciones de diegetización de esa mirada anida uno de los rasgos que permiten catalogar a *Deseos humanos* como film manierista -que no clásico. La importancia que esta nueva terminología<sup>1</sup> ha adquirido en la Historia del Cine, nos llevará también a prestar atención a ese y otros rasgos -formales y estructurales- que apartan a este film de los textos clásicos.

### La locomotora: Mirada, Energía y Presencia

P1. Plano cuyo punto de vista responde a una ubicación frontal de la cámara en la parte delantera de la locomotora de un tren circulando a gran velocidad. Aparece así un encuadre en extremo móvil generado a partir de la mirada directa y penetrante del tren, absolutamente centrada con respecto a la posición del espectador, perforando velozmente un espacio de naturaleza en extremo abrupta.

P2. Plano del tren, que es mostrado desde un punto de vista fijo ubicado a ras de las vías férreas. El plano resulta de esta manera protagonizado por el estruendo de la descomunal masa de hierro pasando por encima de la cámara.

Es así cómo el film opta por visualizar el tren, no mediante un plano más o menos lejano del mismo que lo mostrara, por ejemplo, como ese habitáculo apacible en el que se viaja, sino que lo hace por un plano de punto de vista inverosímil -no humano. Tal es la cuestión: definir el lugar de esa mirada como un universo de hierro, inhumano y dotado de una masa y de una energía descomunales.

P3. Como P1. Plano de punto de vista del tren ora atravesando puentes de hierro, ora tomando cerradas curvas a gran velocidad. El espectador, cuya mirada, como hemos dicho, pasa por la del tren, se ve así obligado a vivir en esta apertura del film una experiencia vertiginosa<sup>2</sup>.

Y es justamente sobre este plano, sobre esta atracción visual, que aparecen los créditos, el título del film entre ellos, *Deseos humanos*. -Adaptación de *La bête humaine*, de Zola, Lang prefería este mismo título para el film, pero, demasiado radical para una película de Hollywood, hubo de ser suavizado, optándose, a instancias de la productora, por el de *Deseos humanos*.

En todo caso, esos *Deseos humanos* del título del film irrumpen sobreimpresionados, decíamos, en una imagen cuyo estatuto permite ya emparentarlos a una experiencia vertiginosa -recordemos que esa mirada que abre el film no ha sido todavía diegetizada-, a

la vez que, tal es la puesta en escena del plano anterior, a algo portador de una masa y de una energía propiamente inhumanas.

P4. Y sólo cuando los títulos de crédito han finalizado -el último de ellos, *Dirigido por Fritz Lang*-, aparece la primera figura humana, Warren, el maquinista del tren: atento a su trabajo, la mirada de éste, hacia la izquierda del encuadre, se pierde en las vías.

P5. Como P1 y P3. Si bien en el nivel narrativo del texto, la mirada que preside este plano podría asociarse ya al sujeto anterior, no ocurre sin embargo lo mismo en el nivel representativo al comenzar P5 focalizando la línea rasante de las vías -es obvio que el maquinista no está mirando ahí- para luego, mediante panorámica ascendente, focalizar la embocadura de un túnel por donde el tren penetra a gran velocidad. Tras unos segundos de oscuridad total, al fondo empieza a atisbarse un agujero de luz que en seguida inunda de ésta la imagen.

Tan sutil desplazamiento de la mirada permite la atracción visual, esto es, el vértigo asociado a este plano que pone en escena una mirada inhumana -la de un tren en marcha- sin por ello atender de todo contra la lógica del incipiente relato desencadenado que exige la diegetización de esa mirada anterior. Tal punto de ambigüedad entre narración y representación constituye un rasgo definidor de las escrituras manieristas<sup>3</sup>.

Y, por lo demás, sobre el vértigo de esa mirada autónoma que el plano escenifica focalizando vías y túnel, puede leerse -he aquí un punto donde nivel narrativo y representativo se aúnan- un destino inexorable, tal es el presagio de esa densa masa negra del túnel inundando el plano.

P6. Como P4, la mirada del maquinista focalizada hacía las vías.

P7. Tampoco ahora nos devuelve este plano lo mirado por el maquinista, al comparecer, desde un punto de vista en extremo alejado, el tren saliendo del túnel.

El tren deviene, pues, en el auténtico protagonista de estos planos que conjugan una mirada -vertiginosa- por un lado, y su portador, por otro -un inhumano universo de hierro.

P8. De nuevo, plano del maquinista, como P4 y P6. Mas ahora, dirigiendo su mirada hacia el asiento vecino, pide fuego a su acompañante.

P9. Plano del acompañante preparando su pipa para atender así la petición del maquinista.

Si antes la mirada del protagonista era sutilmente denegada por la puesta en escena, ahora, por el contrario, encuentra su objeto de manera incontrovertible: el acompañante. Tan manifiesto encuentro de la mirada del personaje con su objeto, reforzaría así por contraste la articulación anterior por la que la mirada que abría el film, desviada por dos veces de la del protagonista, devenía sólo en vertiginosa mirada de la locomotora.

En los planos siguientes, el tren se constituirá de nuevo en objeto autónomo. Así, cuando por la ventana de la cabina<sup>4</sup> vemos aproximarse otro tren, la cámara, saliendo al exterior, se ubicará en el lateral de cruce de manera que el plano, con los velocísimos trenes convergiendo al fondo del mismo (F1), resulta de gran fuerza visual, tal es la doble energía ahora acumulada en el interior del encuadre.

He aquí cómo el texto, apenas comenzado el relato, se vale del tren para dar cuenta de la cada vez más descomunal energía de la que es portador; energía destinada, como de

ello hablará lo que en el film sigue, a metaforizar la pulsión, esto es, la energía movilizada por esos deseos humanos a los que poco antes aludiera el *suavizado* título del film.

Ora reencuadrados por el marco de la ventana de la cabina, ora sin reencuadrar, los planos focalizados desde la locomotora, convenientemente flanqueados por los planos de los maquinistas, se suceden hasta que, aminorando su velocidad progresivamente, el tren, luego de una sucesión de encuadres visualizando ahora una naturaleza cada vez menos abrupta, esto es, más sometida al ámbito de lo urbano -los suburbios de una ciudad-, llega por fin a la estación de destino.

Pero el texto, lejos de clausurar la secuencia con esta finalización del viaje, se detiene en mostrar cómo la locomotora, luego de separada del resto del tren por ella tirado, es encerrada en el correspondiente garaje. Tiene lugar así un segmento de corte documentalista que, más allá de cualquier función narrativa, viene a destacar el interés enunciativo por la máquina, por la locomotora: es ésta la que invade los planos reduciendo las figuras humanas, de los maquinistas como de los mecánicos o los mozos de estación, a auténticos liliputienses, tan inmenso es su tamaño.

Y así, luego de los planos anteriores del viaje, donde el enunciador se interesaba por dar cuenta de la energía asociada a la locomotora tirando de los vagones, ahora, el encierro de esa misma locomotora sirve para destacar, sobre la escala de lo humano, su enorme presencia, su forma no antropomórfica.

### **El esplendor de la locomotora y la tarea del sujeto**

En una secuencia posterior, Carl Buckley convence a su esposa, Vicki, para que visite a Owens -*tú le gustabas*, le recuerda-, persona muy influyente en el mundo de los ferrocarriles, con el fin de que pueda él recuperar su puesto de trabajo, del que ha sido despedido. Tal es la tarea que Carl encomienda a su mujer, una tarea propiamente incestuosa al invitarla a comerciar con el deseo del otro.

Encontramos aquí un nuevo rasgo, éste estructural, del manierismo del film<sup>5</sup>, donde un personaje erigido en destinador, lejos de inscribir la ley, lejos de designar a su mujer como prohibida, la lanza a un otro que la desea. Tarea, pues, vaciada de dimensión simbólica que habrá de traducirse, González Requena lo ha señalado<sup>6</sup>, en una imposibilidad de articular el goce en este punto convocado.

Y así, el deseo solo podrá devenir en pulsión, esto es, en energía descontrolada destinada a encontrar en el tren, es fácil adivinarlo a partir de la apertura del film ya analizada, su mejor metáfora.

El fragmento siguiente aparece enmarcado por planos de escala extremadamente corta que manifiestan de nuevo el interés enunciativo por mostrar la máquina y sus mecanismos, en este caso los engranajes de las ruedas sometidos a la acción de los frenos: sendos encuadres de escala muy corta visualizan respectivamente una de las enormes ruedas de hierro de la locomotora primero liberándose de las zapatas del freno (F2) y luego siendo por éstas presionada hasta detenerse (F4). Tal es el esplendor de la locomotora, que encuentra su intertexto en el cuadro de Scheeler, *Locomotora* (1934).

Pero estos planos anteriores han de aparecer -el relato de Hollywood obligaba a ello- incardinados en el interior de la diégesis: efectivamente, tales planos se encuentran a su vez ligados por medio del montaje externo a Warren ejerciendo su labor de maquinista, por un lado, y al matrimonio Buckley, por otro, con Carl recordando a su mujer cómo ha de proceder ante Owens, el hombre con quien en el pasado ella mantuviera cierta relación

de deseo, mientras ocupa sus manos en sacar astillas con aguzada navaja a un palitroque (F3).

Es así cómo esa energía adquirida por la locomotora al arrancar, y sobre lo que el dispositivo enunciativo del film ha llamado especialmente la atención (F2), encuentra su expansión, su continuidad, en este plano donde Carl despedaza un palitroque (F3). Y en ello vendrá a incidir el siguiente plano, tal es el ímpetu del tren recorriendo las vías, bien que se trata por ahora de una energía sometida, frenada, como frenado resulta el tren en los planos-detalle últimos del segmento (F4).

Puede adivinarse ya la pregnante asociación metafórica entre la locomotora y el sujeto a propósito de la energía que moviliza a ambos en su acción; asociación que va a ser sistemáticamente desarrollada a lo largo de todo el film.

### **El tren y la navaja. La Pulsión**

En un fragmento de la secuencia siguiente, Carl, su voluminoso y sudoroso cuerpo como poseído por una energía ingobernable, golpea, presa de un ataque de celos, repetidamente a su mujer. Y más adelante, cuando el viaje de regreso del matrimonio a la ciudad, la secuencia prosigue con Carl obligando a Vicki a llevarlo hasta el apartamento de Owens, que viaja en el mismo tren que ellos. De falso destinador, Carl devendrá ahora en autor, en demiurgo, de una siniestra representación que, animada por esa energía ingobernable del sujeto, sólo podrá concluir con la muerte.

Y en todo ello el tren va a descubrirse de nuevo como elemento protagónico. Así, atravesando la oscuridad de la noche a gran velocidad (F5), esto es, exhibiendo su energía al cruzar un encuadre que se continúa con un plano detalle de las manos de Carl, su navaja despedazando en astillas un palitroque (F6).

Anteriormente, en el viaje de ida, ya veíamos a Carl realizar esta misma acción (F3) entonces precedida de un plano detalle de las ruedas de la locomotora liberándose de los frenos (F2), esto es, desenfrenadas. Ahora bien: si otrora esta acción del sujeto era visualizada en un plano general (F3) en el que la lacerante navaja era un elemento más del encuadre, ahora, enfatizada ésta por un plano en extremo cercano, es su único componente, concentrándose así en ella, tal es su expansión, toda esa energía desbordada del tren puesta en juego en el plano anterior. He aquí la pertinencia de este escalofriante encuadre, auténtica imagen-pulsión, como en ello viene a incidir su encadenamiento, mediante *raccord* de mirada, con una Vicki en extremo horrorizada.

La pulsión, pues, se ha desencadenado definitivamente, como así va a explicitarse en lo que sigue. Carl, su voluminoso cuerpo llenando el encuadre, tira violentamente del brazo de su mujer para acudir con ella hasta el apartamento del coche vecino donde viaja Owens. Tras el violento empujón de Carl a Vicki y a Owens hacia el interior del apartamento de éste, un brusco corte de montaje da paso a un plano exterior del tren en la oscuridad de la noche describiendo, al cruzar violentamente las dos diagonales del encuadre, una cruz en forma de aspa. Un nuevo corte de montaje nos lleva entonces hasta el interior del apartamento, donde de nuevo un plano detalle encuadra la navaja de Carl (F7), que éste limpia en su chaqueta. Otro corte de montaje lleva hasta la mujer mirando horrorizada fuera de campo. Y por fin un plano general da cuenta del crimen: tendido en el suelo yace el cadáver de Owens, del que Carl sustrae algunos documentos...

Es decir: justo cuando el asesinato de Owens va a producirse, un violento corte de montaje da paso al exterior del tren rasgando, en su doble movimiento en diagonal, el negro encuadre. Nada de la interpretación del actor, por lo que se refiere a la acción en sí, resulta pertinente en este movimiento, como lo demuestra el hecho de que la navaja sea

sustituída por el tren en el instante en que va a ser movida por esa energía incontrolable del sujeto, tal es la pulsión que en éste anida, para retornar justo cuando acaba de ser liberada de esos efectos pulsionales. El movimiento tan brutal como veloz del tren rasgando el encuadre va por ello más allá de nombrar metafóricamente el crimen, al inscribir además el clima pulsional que lo rodea.

Cuando, al abandonar el apartamento de Owens, Carl y su esposa, ésta todavía con la cara demudada, se dirigen a acupar el suyo propio, la presencia de Warren es ahora el motivo de que Carl se constituya de nuevo en destinatario de una tarea incestuosa, tal es el acusado manierismo del film, al obligar a su mujer a llevarse a Warren del lugar, esto es, al encomendarle de nuevo comerciar con el deseo del otro.

### **Recurrencia del tren. Ignición**

Ello da paso a un nuevo segmento donde Vicki, títere de un diabólico Carl, acude hasta Warren. El tren desempeñará entonces su función aproximando y separando los cuerpos de Vicki y Warren -que caminan por el pasillo- al ritmo que marca su continuo traqueteo, además de arrojarla a ella en los brazos de él en una curva tomada a gran velocidad. De esta manera, el tren, en su angosto pasillo como en su velocidad, se hace cargo del deseo que, en relación a la mujer, se desencadena en Warren.

Es así cómo el tren viene a emparentar los deseos de los protagonistas masculinos - en ello incide el plano de Carl abandonando el escenario del crimen, intercalado en el segmento- con respecto a la mujer; deseos irrefrenables, como el tren mismo, tal es la recurrencia de esta metáfora sistemáticamente trabajada en el film. Deseos, por tanto, propiamente pulsionales -y la pulsión es siempre, Deleuze lo señaló<sup>7</sup>, muerte, pulsión de muerte.

Nos interesa ahora proseguir con esos segmentos del film que formulan cómo el deseo pulsional va prendiendo progresivamente en Warren; segmentos que van a estar presididos todos ellos por la presencia una vez más del tren como elemento recurrente de la puesta en escena.

Un plano general muestra a Vicki con Warren paseando por los entornos de una estación de mercancías del ferrocarril: la noche es el motivo de la gran oscuridad reinante en la escena hasta que, en el plano siguiente, el travelling de acompañamiento a los protagonistas deja ver en su barrido zonas muy iluminadas, tal es el contraste que, por lo que a iluminación se refiere, va a animar la secuencia.

Cerrando cada vez más el espacio en torno a Warren y Vicki, la puesta en escena trabaja en la dirección de juntar al hombre y la mujer hasta terminar reuniéndolos en un mismo encuadre: después de injuriar abiertamente a su marido, Vicki termina formulando a Warren la siguiente pregunta: *¿Es difícil matar un hombre...*, instante éste en el que un raccord en el eje da paso a un primer plano de ambos, *...para un soldado?* La respuesta de Warren no se hace esperar: *No es difícil, es lo más sencillo del mundo.*

Warren rodea entonces con su brazo el cuello de Vicki y cuando, acercando su rostro al de ella, se dispone a besarla, la inesperada presencia de un mozo de estación, que por allí anda, obliga a la pareja a esconderse en un cobertizo abandonado: una casi total oscuridad inunda la estancia, atisbándose a la izquierda de los protagonistas una pequeña ventana (F8). Los amantes, sus rostros focalizados en primer plano, se besan apasionadamente. Es entonces cuando, desde fuera de campo, un tren, anunciado por la banda sonora instantes antes, irrumpe ahora sobre ese primer plano de los rostros hasta casi quemar la imagen, tan fuerte es la luminosidad de la luz de sus faros penetrando por la ventana (F9).

El tren viene a sancionar de esta manera ese beso desatado entre los amantes al que inunda de intenso ruido y de cegadora luminosidad, esto es, de energía extrema. Tal es la ignición de un encuentro en cuya operación de puesta en escena puede leerse de nuevo esa función del tren que venimos constatando: metaforizar la pulsión.

Pero al mismo tiempo, tal es la riqueza de las imágenes anteriores, esa luminosidad permite la proyección en el plano de los marcos interiores de la ventana por donde penetra, dibujando una negra cruz sobre el intenso beso de la pareja (F9), esto es, introduciendo el símbolo de la muerte.

Y así, la muerte nombrada ya anteriormente en la conversación que mantenía la pareja *-matar un hombre es lo más fácil del mundo...*- deviene ahora muerte visualmente connotada en el interior de un plano intensamente pulsional. La muerte queda de esta manera inscrita como destino último de la pulsión.

### **Penetrando el túnel. Persecución por entre las vías**

Si la secuencia anterior se cerraba con el tren dejando su huella en el beso de los amantes, la siguiente comienza con un plano estático de la locomotora, a la que sube ahora Peggy, la otra protagonista femenina del film, para entregar a Warren, de quien está enamorada, una entrada de baile.

Durante el viaje posterior, mientras Warren mira la entrada de baile de Peggy, Alec, su acompañante, sin preámbulo alguno, se dirige a él en estos términos: *Apártate de ella (Vicki)... No es limpio que andes con una mujer casada...*

Tal es la palabra paterna, la palabra que, viniendo de un tercero, prohíbe *-apártate de ella-* al sujeto su relación incestuosa *-no es limpio-* con la mujer del otro. Sin embargo, este tercero, Alec Simmons, es el padre de Peggy *-enamorada de Warren, como hemos anotado;* de ahí que su palabra pueda tornarse interesada, y por ello mismo, sospechosa.

Encontramos aquí otro de los rasgos que diferencian la escritura languiana de la clásica: en la palabra que ésta pone en juego nunca cabe la ambigüedad, sino que se trata de una palabra plena, plenamente simbólica.

Pero, en todo caso, esa palabra que Alec dirige a Warren resulta inmediatamente burlada por éste *-los sermones, el domingo,* responde.

Al plano de Vicki, en su asiento del tren, le sigue otro de Warren al mando de la locomotora, que se continúa a su vez con otro plano del tren introduciéndose en la oscuridad de un túnel...

...Un túnel que, tras el correspondiente corte de montaje, lleva hasta la secuencia siguiente, donde un plano cercano encuadra a Warren y Vicki besándose: él, sentado en un sillón, la sostiene a ella, en deshabillé, en sus rodillas.

El plano del tren penetrando el túnel anticipa así, en una metáfora en exceso explícita, lo que a la postre ha resultado elidido: la relación sexual entre los protagonistas, como en ello viene a incidir el vestuario de la mujer y la escenografía.

La secuencia finaliza con Vicki manifestando su deseo de verse libre de Carl, a lo que Warren responde: *Ya encontraremos la manera.*

En una secuencia posterior, Vicki informa a Warren de que Carl ha decidido marcharse de forma inminente de la ciudad obligándola a irse con él. Y continúa: *«Si tuviéramos la suerte de que (Carl) sufriera un accidente con el tren»*. La respuesta de Warren no tarda en llegar: *«¿dónde está (Carl) ahora?»*

El deseo de Vicki es así verbalizado: que Warren mate a su marido. La estrategia de la mujer encuentra su culminación en esta tarea perversa que, latente desde el principio, encomienda al sujeto: matar al otro.

Warren persigue a Carl, el voluminoso cuerpo de éste tambaleándose por el alcohol ingerido, por entre los vagones de la estación de ferrocarril. Cuando, ya próximo a él, Warren se dispone a enarbolar el objeto contundente que porta en su mano para con él golpear a Carl (F10), uno de los trenes de mercancías que por allí circulan se cruza por delante de la cámara tapando la visión (F11). El plano resulta muy sostenido, inscribiendo así el tiempo radical de esa agresión mortal que se supone está teniendo lugar del otro lado del tren.

Agresión mortal, entonces, que, como aquella otra de Carl a Owens, tiene también al tren como sustituto significante. Sin embargo, mientras que en ésta el tren se hacía presente cruzando las diagonales del encuadre a una velocidad endiablada, tal era su energía, en la agresión que ahora tiene lugar el tren aparece para cruzar el encuadre horizontalmente de derecha a izquierda y a una velocidad extremadamente lenta. No son, pues, estas últimas las calidades más idóneas para hacerse cargo, para metaforizar, el ataque mortal de Warren a Carl; más bien, todo lo contrario.

Y así podrá constatar en seguida, cuando en el fragmento siguiente Warren visite a Vicki para decirle que no ha podido matar a Carl:

Él: *Lo nuestro está mal; ha estado mal desde el principio...*

Ella: *Sólo Carl es capaz de matar por lo que aman...*

Él: *Tú creíste que estaba acostumbrado a matar... pero se necesita alguien que no tenga sentimientos...*

He aquí un movimiento escritural notable que, a partir de un comienzo donde el tren es una vez más el elemento fundamental significante, encuentra su desenlace en aquella palabra de Simmons otrora burlada por Warren y que ahora éste devuelve a la mujer: «*lo nuestro ha estado mal desde el principio...*». Una palabra que, actuando como freno a la pulsión -sólo así es posible tener sentimientos-, se descubre ausente en Carl, tal es esa descontrolada energía que, en relación a la mujer, lo habita.

Ahora bien, esta renuncia del sujeto a la mujer no hará posible -y es este un rasgo estructural de las escrituras manieristas- la cristalización de un horizonte simbólico, como el texto, lo veremos en lo que sigue, se encarga de anotar en su desenlace.

## **Destino último de la pulsión. Desenlace**

La secuencia final ubica una vez más a los protagonistas viajando en el tren. Al plano de Vicki en su apartamento, le sigue uno de Warren mirando la entrada de baile que Peggy, la hija de Simmons, le entregara: una sonrisa aflora entonces a su renovado rostro, mientras la apertura de la escala del plano permite ver también a Simmons, su eterno acompañante en las tareas maquinistas, mirándolo complacido.

En el plano siguiente, Vicki recibe la inesperada visita de Carl: tras rogar éste a su mujer que no le abandone, primeros planos de ella y de él se alternan en plano-contraplano hasta irrumpir el plano de la ilustración F12: destaca en ese rostro, recortado por un encuadre de escala en extremo corta, de barba desaliñada de varios días, su extrema inmovilidad, su mirada a ningún sitio, como también su frente orlada por gruesas gotas de sudor...

He aquí un plano que, rompiendo la simetría de las escalas del plano-contraplano, viene a dar cuenta de la inmovilidad de un rostro bajo cuya piel, bajo los poros de esa piel sudorosa y sin afeitar, se siente palpar la energía desordenada que lo habita. Lang viene a

converger en este punto con Stroheim<sup>8</sup> fotografiando en ese rostro una violencia no sólo interior, sino estática, comprimida...; esto es, una violencia en acto antes de que estalle en acción. He aquí, en suma, la fotografía misma de la pulsión.

El *stroheimiano* plano anterior encuentra su prolongación, como no podía ser de otra manera, en Carl estrangulando a la mujer, en una acción que no resulta en esta ocasión metaforizada por el tren<sup>9</sup>. Tal es, pues, la literalización del destino último de la pulsión del sujeto.

El montaje continúa alternando planos del apartamento y de la locomotora del tren. Tras el plano de un Carl definitivamente derrumbado, aparece otro de un relajado Warren llevándose un pitillo a la boca: hasta él se apresura entonces Simmons para prenderlo con su pipa, en lo que puede entenderse como reconciliación definitiva de ambos.

La unión Warren-Peggy deviene, pues, posible. Un horizonte parece abrirse entonces para el personaje, como en ello viene a incidir el silbato del tren, que, remitiendo a Peggy<sup>10</sup>, Warren hace sonar a voluntad. Sin embargo, el plano siguiente viene en cierta manera a desmentir ese horizonte al reaparecer aquella misma mirada subjetiva del tren que, surcando los espacios a gran velocidad, abriera el film -algo sin duda emparentado a esa palabra del tercero que anotábamos como sospechosa y que, en tanto tal, no hace posible la cristalización en el relato, como sucediera en el film clásico, de un horizonte simbólico para la pareja.

---

<sup>1</sup> Cfr. González Requena, J., «Clásico, Manierista, Postclásico», en *Área 5inco*, nº 5, Universidad Complutense, Madrid, 1996.

<sup>2</sup> Experiencia no muy alejada, por cierto, de aquélla que compartían, en los primeros años del siglo, los espectadores de los trenes de Hale. Cfr. Bürch, N., *El Tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

<sup>3</sup> Cfr. González Requena, J., *La metáfora del espejo*, Hiperión, Valencia, 1986.

<sup>4</sup> A partir de ahora, la secuencia intercalará planos donde, a diferencia de los anteriores, puede verse el marco de la ventana de la cabina. Se enfatiza así la mirada del maquinista presidiendo el plano, al acusar el encuadre un punto de vista interior a esa cabina y por tanto coincidente con la ubicación del sujeto. Pero a la vez, esta mirada se manifiesta como separada -tal es la función del cristal de la ventana- de esa otra que, en los planos anteriores, aparecía sin otro marco que el del encuadre.

<sup>5</sup> González Requena, J., «Clásico, Manierista, Postclásico», en *Área 5inco*, nº 5, Universidad Complutense, Madrid, 1996.

<sup>6</sup> En *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>7</sup> Deleuze, G., *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 188.

<sup>8</sup> Cfr. Deleuze, G., *Op. cit.*, ps. 196-197.

<sup>9</sup> La función del tren en este fragmento está encaminada únicamente a servir de marco al desenlace del film.



---

<sup>10</sup> Al estridente sonido de ese silbato, a los recuerdos que en ella movilizaba, aludía Peggy cuando, en la locomotora, entregaba a Warren la entrada del baile.