

Análisis textual de *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934)

LUISA MORENO CARDENAL

Trama y Fondo

Textual Analysis of *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934)

Abstract

In this summary analysis of *It Happened one Night*, we focus on the space-time framework in which a man and a woman who do not know each other are going to share an unexpected intimacy, *in crescendo*, during a journey. The authority figures that keep a watch on them (her father, his boss) will collaborate from the background in order for that fortuitous encounter to end up in an assumed happy wedding off-screen, which is possible thanks to the interruption of the wedding-flight planned at first. In this story we can clearly appreciate how in the Hollywood cinema of the 30's, the film-makers mastered eroticism and humor as the main ingredients for their films, even in the scene of the Great Depression, to which Frank Capra concretely, always gave prominence.

Key words: Classica Cinema. Great Depression. Road Movie. Comedy. Eroticism.

Resumen

En este somero análisis de *Sucedió una noche*, se presta atención el entramado de tiempo y espacio en los que un hombre y una mujer que no se conocen van a compartir una inesperada intimidad *in crescendo* a lo largo de un viaje. Las figuras de autoridad que vigilan a ambos (el padre de ella, el jefe de él) colaborarán desde un segundo plano a que ese encuentro fortuito culmine en una boda feliz en off, que es posible gracias a la interrupción de la boda-huida prevista en un principio. En este relato se puede apreciar con nitidez cómo en el Hollywood de los años treinta, el erotismo y el humor eran ingredientes que los artífices de las películas dominaban, aun en el escenario de la Gran Depresión, al que Frank Capra, en concreto, siempre le dio protagonismo.

Palabras clave: Cine clásico. Gran depresión. Road movie. Comedia. Erotismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 27-50

Introducción

Sucedió una noche es una de las comedias clásicas de Hollywood más famosas de la historia del cine, y esto se debe en gran medida a que el humor que se desprende de su trama resulta incombustible, soporta el paso del tiempo sin perder un ápice de su genio y empatía con el público, como puede comprobarse en cada nueva proyección en pantalla grande. El efecto de diversión y alegría que provoca esta película pudimos com-

probarlo en la sesión que tuvo lugar el día 1 de abril del año 2008 en el salón de actos de la Facultad de Comunicación de la UVa, en Segovia, ante un numeroso público integrado fundamentalmente por jóvenes entre 18 y 23 años. En el análisis que desarrollamos a continuación queremos desvelar las claves de la efectividad afectiva de un relato cuyo título nos incita a iniciar la lectura preguntándonos qué es eso que nombra: ¿qué sucedió una noche?

En esta película se narra la experiencia vivida por un hombre y una mujer durante un viaje de varios días, atravesando de sur a norte la costa este de los Estados Unidos, primero en autobús, después caminando y más tarde en automóvil, haciendo paradas nocturnas en espacios donde la intimidad va cobrando importancia. Son cinco las noches que se ponen en escena; de las imágenes que mostramos a continuación (figs. A, B, C, D y E) es la quinta la que nos indica, a través de la metáfora de la manta ya en el suelo (*las murallas de Jericó* derribadas), que lo realmente significativo sucedió esa noche.



A



B



C



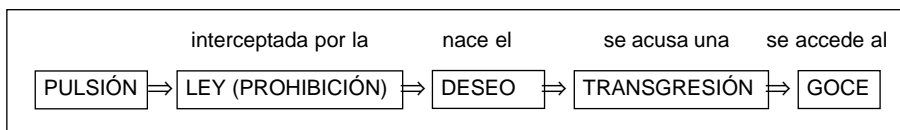
D



E

A través de esta sucesión de imágenes podemos tomar el pulso al tempo que tiene esta historia de amor, contextualizada en la época de la Depresión Americana coetánea a la producción del film, y que versa sobre la relación entre la transgresión y el deseo, sobre la superación de obstáculos y malentendidos, y sobre el sentimiento amoroso.

Así como por el día tienen lugar los momentos cómicos y los conflictos explícitos entre el hombre y la mujer que conviven en el viaje desde Miami hasta Nueva York, las noches son los tiempos en los que se pone en escena la intimidad *in crescendo* de la pareja, los silencios, la tensión sexual, el erotismo y el deseo. Podríamos esquematizar así el trayecto relatado:



El trayecto hacia el goce, desplegado en la trama de *Sucedió una noche*, está causalmente motivado por la actitud rebelde de Ellie, una mujer habitada por una pasión violenta que choca con la *ley*¹ paterna. Su rebeldía se explicita en el momento en que desprecia la comida que su padre, el millonario Alexander Andrews, le ofrece. Comida que arroja al suelo obteniendo como respuesta una bofetada². Así, la protagonista es presentada junto a aquel que para ella encarna la *ley* (F1-F2) rebelándose ante esa *ley* que se concreta en la prohibición de reunirse con el piloto de autogiro King Westley, de quien dice estar enamorada. Tras este enfrentamiento, la mujer aparece fotografiada con un gesto agresivo, felino (F3), dispuesta a tirarse por la borda para liberarse del yugo paterno y así dar rienda suelta a su pulsión; a esa energía violenta que se ha manifestado explícitamente.

1 Utilizamos la cursiva para indicar que esa *ley* es de orden simbólico, diferenciándola así de la ley policial, ética y moral.

2 Stanley CAVELL señala el énfasis en la relación padre-hija que la *comedia matrimonial* hereda de la comedia romántica shakespeariana, y lo relaciona con la ausencia de la madre. Cf.: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Ed. Paidós. Barcelona, 1999, p. 91.



F1



F2



F3

Inmediatamente después conocemos a aquel que será el compañero de viaje de esta mujer, un hombre cuyo trayecto apunta en dirección opuesta, ya que en lugar de alejarse de quien para él encarna la *ley*, su jefe, lo que hace es ir a su encuentro para recuperar su trabajo.

Aunque la presentación de Peter Warne también tiene lugar en una situación de conflicto –está siendo despedido por teléfono tachado de incompetente por Joe Gordon, el director del *News Mirror* (F4-F5)– la representación de la escena cuenta con otro tono. Frente al tono inequívocamente agresivo de la escena de enfrentamiento entre la Ellie y su padre, el enfrentamiento de Peter y su jefe es suavizado por medio del humor, con lo cual la película retrata al protagonista masculino como un hombre cuya actitud ante la *ley* parece más relajada y cómoda que la de la mujer (F6).



F4



F5



F6

Reparemos en cómo en las secuencias en las que conocemos a cada uno de los protagonistas aparecen enfrentados a una autoridad: la mujer a su padre, y el hombre a su jefe: el hecho de que el padre y el jefe estén presentes en sendas secuencias nos pone en la pista de la importancia que tendrá sus respectivas intervenciones como *auxiliares*³ en la realización de los deseos de la pareja en ciernes. Así, a pesar de la fuerza con la que mujer y hombre aparecen por primera vez en escena (mujer rebelde –rebeldía potenciada por la represión paterna– / hombre arrogante –arrogancia que responde a la desaprobación de sus capacidades–), se vislumbra que será necesario que cuenten con la ayuda de terceros (el padre, el jefe); que habrá de haber una mediación que posibilite su unión articulando el deseo, una unión que, en las comedias románticas clásicas, suele traducirse en una boda como colofón del relato.

³ La esfera de acción del auxiliar, actante fundamental en la estructura del relato según Propp, comprende el desplazamiento del héroe en el espacio, el reparto de la fechoría o de la carencia, el auxilio durante la persecución, la realización de tareas difíciles, y la transfiguración del héroe. PROPP Vladimir (1928): *Morfología del cuento*. Ediciones AKAL. Madrid (1998). pp. 105-106.

La Ley simbólica y el humor

En este análisis de *Sucedió una noche* queremos prestar especial atención a la diferencia existente entre la posición del hombre y la de la mujer ante esa *ley* que figura encarnada en un tercero desdoblado en padre y en jefe. Para contrastar la agresiva posición femenina con la humorística posición

masculina en relación a la *ley*, retomaremos la conexión que Freud establece entre esa instancia de la personalidad *formada por la interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales*⁴, a la que llamó *superyó*, y el humor.

En su obra de 1905 *El chiste y su relación con lo inconsciente*⁵, Freud habla del humor como una fuente de placer que reside en el ahorro del despliegue afectivo, tanto para quien recurre a él como para el espectador ante quien se despliega el humor, algo que explica más detenidamente en su artículo de 1927 *El Humor*⁶, diciendo que el espectador ve al “humorista” en una situación cuyas características hacen pronosticar enfado, lamento, dolor, susto, temor o desesperación, y cuando se dispone a evocar en sí mismo similares emociones, esta disposición afectiva es defraudada, pues en lugar de esta emoción hay un chiste. En el espectador surge así el *despliegue afectivo ahorrado, el placer humorístico creado por el humorista, quien ganaría su superioridad al adoptar el papel del adulto, al identificarse en cierto modo con el padre, reduciendo a los demás al papel de niños, sonriendo sobre los intereses y pesares que a éstos les parecen tan enormes*⁷; esto ha de aplicarse también a quien dirige el humor contra su propia persona para defenderse así del sufrimiento amenazante, pues se trata a sí mismo como a un niño y simultáneamente adopta frente a ese niño el papel de adulto superior.

Encontramos aquí algunas claves para entender la eficacia de la comedia hollywoodense, donde, sin dejar de abordarse asuntos importantes, serios, se hace de manera aligerada por el placer encontrado en la manera de tratarlos. Esa eficacia se debe en gran medida al carácter liberador y exaltante del humor señalado por Freud, sobre el que resalta que lo grandioso reside en la victoriosa confirmación de la invulnerabilidad del yo: *el yo rehúsa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por los influjos de la realidad; se empeña en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior; demuestra que sólo le representan motivos de placer*⁸. Pero nos parece más interesante todavía ese otro matiz que nos hace ver Freud: *que el humor no es resignado, sino rebelde; no solo significa el triunfo del yo, sino también del principio del placer, que en el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales, algo que cobraría especial trascendencia en la época en la que *Sucedió una noche* fue realizada*⁹.

En tanto que en este relato es el protagonista masculino quien, desde el comienzo, despliega su humor en las situaciones de con-

4 LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Ed. Paidós. Barcelona (2003). p. 419.

5 FREUD, Sigmund (1905): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Ensayo XXV, volumen 5 de las *Obras Completas*. Ediciones Orbis (reimpresión de la edición de Biblioteca Nueva). Argentina (1993).

6 FREUD, Sigmund (1927): *El Humor*. Ensayo CLV. *Obras Completas*. Freud total, 1.0 (versión electrónica). Ediciones Nueva Hélade (1995).

7 FREUD, Sigmund (1927): *El humor*. *op.cit.*

8 FREUD, Sigmund (1927): *El Humor*. *op.cit.*

9 A todo lo dicho, Freud añade que, al rechazar la posibilidad del sufrimiento, el humor ocupa una plaza en la larga serie de métodos que el aparato psíquico humano ha desarrollado para rehuir la opresión del sufrimiento, serie que comienza con la neurosis, culmina en la locura y comprende la embriaguez, el ensimismamiento, y el éxtasis, pero que a diferencia de estos métodos, la actitud humorística nos permite rechazar el sufrimiento, afirmar la insuperabilidad del yo por el mundo real y sustentar triunfalmente el principio del placer sin abandonar el terreno de la salud psíquica, aunque este precio parecería ser ineludible. Cf.: *El Humor*. *op.cit.*

flicto, acusamos también en él –y no sólo en la protagonista– un carácter rebelde, no resignado, frente a unas circunstancias en contra que afronta humorísticamente. No obstante, el dispositivo que empuja la acción en *Sucedió una noche* es la rebelión violenta de la mujer frente a una prohibición paterna; esta prohibición sobrevolará durante toda la trama, encarnada a menudo en aquel que será el acompañante de la mujer en su huida y que establecerá sucesivas limitaciones, poniendo diques, con humor y amor, a la manera de proceder de la mujer.

La relación freudiana entre el humor y la instancia parental guían nuestra lectura de *Sucedió una noche*, en tanto que se trata de una película que despliega una trama en la que la ley va a ser el eje conductor, pues esa ley se convierte para la pareja protagonista en el nudo que les conecta y a la vez conecta a los espectadores, sujetos de deseo, con la eficacia simbólica de esta *screwball comedy* pionera.

Primera noche

La ley simbólica en esta trama, no sólo marca la diferencia entre el hombre y la mujer (por el modo en que Peter y Ellie se relacionan respectivamente con ella), sino que además configura el nudo que los conecta. Este hecho es enfatizado en la película por medio de la proliferación de diferencias entre los protagonistas, diferencias que funcionan como obstáculos a lo largo del periplo. Para poder perfilar la estructura simbólica que da forma a este relato y le dota de la categoría de *clásico*¹⁰ se hace necesario atravesar su trama, una trama articulada en gran medida por la *batalla* entre hombre y mujer, recurso habitual en la comedia clásica de Hollywood y que aquí comienza en el mismo momento en que ambos se conocen en el autobús, donde discuten con similar empaque por ocupar un asiento que acabarán compartiendo. Pero en este enfrentamiento inicial, las posiciones de uno y otro no van a ser simétricas; la diferencia pronto se pone en escena a través de un hecho que desequilibra la situación: Peter se ofrece a colocar la maleta a Ellie en la parte superior de la cabina, pero entonces, poniendo de manifiesto su desprecio a la galantería de Peter, intenta colocarla ella; el autobús se pone en marcha, la mujer pierde el equilibrio y cae sobre el regazo del hombre. Tiene lugar así el primer cuerpo a cuerpo entre los protagonistas, un cuerpo a cuerpo en el que cuando ella cae, él sujeta (F7).

10 El análisis textual que aquí exponemos se desarrolla dentro del marco teórico elaborado por Jesús GONZÁLEZ REQUENA (*Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid, 2006).



F7



F8



F9

El equipaje de ella vuelve a ser poco después una excusa narrativa que refuerza el nexo entre ambos: durante la primera parada del viaje, mientras hombre y mujer se observan a distancia con cierta suspicacia (F8-F9), mostrándose *impenetrables* el uno frente al otro, Peter ve cómo roban la maleta de Ellie y echa a correr para intentar recuperarla, sin éxito. A raíz de este robo se produce el segundo enfrentamiento: Peter recomienda a Ellie que lo denuncie a la compañía de autobuses y ella se niega rotundamente (no olvidemos que quiere evitar desvelar su identidad por su condición de “fugitiva”); Peter entonces queda desconcertado.

A pesar de los problemas diurnos, cuando llega la noche hombre y mujer se relajan. De manera inconsciente, dormida en el asiento que comparte con Peter, Ellie lo abraza; él la ha abrigado a lo largo de la noche con su jersey y su gabardina y ya de día observa cómo ella se despierta (F10). Es entonces cuando vuelven los problemas: Ellie se va a desayunar a un hotel y tras regresar, creyendo ingenuamente que el autobús iba a esperarla, surge el tercer enfrentamiento (F11). Peter sabe ya quién es Ellie tras ver su foto en la prensa, pero se niega a aceptar el dinero que la mujer le ofrece por su silencio y manifiesta un impostado desinterés por la historia de la huida, ocultando su condición de periodista; y decimos impostado desinterés porque de inmediato pone un telegrama a su jefe ofreciéndole la exclusiva de la historia.



F10



F11

Tras haber pasado el día separados, por la noche regresan al autobús que reinicia su marcha. Este lugar de reunión va a ser para la pareja una suerte de primer hogar donde reparar las desavenencias diurnas. Aún resentida por el enfrentamiento que tuvieron por la mañana, Ellie ignora el asiento libre junto a Peter y se sienta junto a otro hombre, el Sr. Shapeley, quien resulta ser un pesado. Entonces Peter acude *al rescate* reclamando querer sentarse con “su mujer” (F12). Está es la primera de las sucesivas veces que Peter hablará de Ellie en términos matrimoniales a lo largo del viaje. Después, sin apenas mirarla, le pregunta qué ha hecho durante todo el día y al notar que tiene la ropa empapada por la lluvia, le ofrece su bufanda. Pero Peter no sólo la cuida; también la recrimina cuando Ellie se dispone a comprar unos caramelos y Peter se lo impide haciéndole ver que tiene poco dinero y el viaje es largo. A continuación le anuncia que desde ese momento él se encargará de administrarle el dinero (F13).



F12



F13

El hecho de que Peter nombre a Ellie como “su mujer” y decida gestionar sus gastos, colocan al hombre en una posición de autoridad que Ellie acepta dócilmente. Vemos así cómo la actitud rebelde de la mujer frente a la *ley* de carácter paternal, encarnada ahora en ese extraño que la ayuda, va suavizándose poco a poco.

Segunda noche

El viaje ha de interrumpirse a causa de una tormenta¹¹. Peter alquila una habitación para los dos en un motel de carretera para pasar la noche, y también se encarga de establecer un orden en ese imprevisto espacio de intimidad que han de compartir. Descubrimos ahora una nueva capacidad de Peter, su discreción, pues ya en la habitación, para separar las dos camas que hay en ella, extiende una manta sobre una cuerda colgada de lado a lado, estableciendo así un lugar diferenciado para

¹¹ La tormenta, el aguacero, son recursos habituales para poner en escena la emergencia del deseo.

cada uno. A esta barrera que marca dos espacios diferenciados, uno para el hombre y otro para la mujer, la llama *las murallas de Jericó*.

Cabe aquí recordar a qué alude esta metáfora. Según cuenta *La Biblia*¹², cuando los israelitas volvieron a la tierra prometida tras la esclavitud en Egipto, tras peregrinar cuarenta años por el desierto, encontraron allí una raza de gigantes que habitaban ciudades fortaleza como Jericó. Se desanimaron creyendo que sería imposible tomar una ciudad rodeada de una impenetrable muralla. Dios les dijo que dieran vueltas a la ciudad de Jericó durante siete días tocando siete trompetas y portando el Arca de la Alianza; el séptimo día tendrían que dar otras siete vueltas haciendo sonar sus trompetas, y Dios haría que esas murallas cayeran. Los israelitas siguieron estas instrucciones y entonces las murallas se vinieron abajo. Lo que este relato plantea es que, al igual que el pueblo de Israel consiguió la tierra prometida por la ayuda de Dios y no por sus méritos, será también con ayuda de Dios como conseguirá penetrar esas murallas infranqueables.

¹² Cf. Job 6,1-27.

La alusión a este relato bíblico en *Sucedió una noche* conecta con el hecho de que será necesaria la intervención de una figura tercera, una figura auxiliar que medie simbólicamente entre el hombre y la mujer, para que esa *manta-muralla* pueda caer en el momento preciso. Esta mediación necesaria conectaría con las leyes simbólicas que gestionan en este relato el encuentro entre el hombre y la mujer: *la ley de la diferencia sexual*, abrochada íntimamente con otra *ley* nacida también en el origen de la configuración del sujeto, *la ley del incesto*, que sobrevuela los espacios íntimos compartidos por Ellie y Peter durante gran parte del relato, en tanto que Peter adopta una postura paternal respecto a Ellie, cuidándola y protegiéndola, y Ellie *se deja ordenar* por Peter. Esta dialéctica colabora en estructurar una barrera simbólica entre ambos, barrera que, junto a la manta y su carga metafórica, cortocircuitan aún la posibilidad de relación sexual, a la vez que alimentan su emergencia. A esta cuestión se suma eso que el relato bíblico nombra como la *inquebrantabilidad de las murallas de Jericó* por su fortaleza, una fortaleza que supera las fuerzas de todo aquel que desee atravesarlas. Tanto Ellie como Peter se presentan uno frente al otro, en principio, como sujetos *impenetrables* –como ya anotamos en el plano/contraplano de la primera parada del autobús– que poco a poco irán desvelando ante el otro su vulnerabilidad.

Peter y Ellie se enfrentan de nuevo en la habitación dividida por la manta en la que cada uno habrá de ocupar un lugar. Ellie en principio se

muestra contraria a la propuesta de Peter de compartir habitación (F14), y él responde con la *amenaza* de llamar al padre. Es así como le hace saber que conoce su historia y se descubre como periodista. Para terminar de convencerla de que lo mejor es que ocupe su lado de la habitación comienza a desnudarse (F15), y justo antes de que se quite los pantalones ella pasa, veloz, al otro lado de *la muralla*.



F14



F15

Mientras Ellie comprueba la fragilidad real de esa manta-barrera que les separa (F16), Peter se burla de los temores de la mujer tarareando la canción infantil “*Quién teme al lobo feroz*” (F17).



F16



F17

Cuando Ellie se está desnudando para ponerse “el mejor pijama” de Peter (no olvidemos que le robaron su equipaje), le pide que apague la luz y mira *la muralla* con gesto interrogante (F18). Peter, al otro lado, mira también hacia aquello que les separa percibiendo los roces del cuerpo de Ellie contra la manta, en silencio (F19). Pero el silencio se rompe cuando la mujer reposa sobre la cuerda algunas de las prendas íntimas que se acaba de quitar (F20). Entonces Peter le ruega que quite aquello de *la muralla*, insinuando que sólo con ese gesto se puede venir abajo su fortaleza. Así, el hombre deseante sigue pendiente de establecer un orden, y la mujer, de nuevo, como ya hizo al abrazarle en el autobús la primera noche mientras dormía, despliega, sin reparar en ello, su sensualidad.



F18



F19



F20

La tensión sexual emerge en esta atmósfera de intimidad y se explicita cuando Ellie pregunta algo que no sabe: cómo se llama aquel con quien comparte habitación (F21), poniendo así de manifiesto el extrañamiento entre ambos (F22). La respuesta que da el hombre a la pregunta de la mujer empieza siendo esquiva, poética, *–Soy la lechuza que grita en la noche. Soy la suave brisa de la mañana que acaricia tu hermoso rostro*¹³ (F23)– pero acaba siendo concreta: Peter Warne. La conversación termina con una presentación formal de ambos: *Mucho gusto señor Warne*, dice Ellie; *El gusto es mío, señora Warne*, dice Peter; pues es así como han podido ocupar esa habitación, inscribiéndose como un matrimonio.

¹³ *I'm the whippoorwill that cries in the night. I'm the soft morning breeze that caresses your lovely face.* Se ha indagado en el origen de estos versos por si fuera un recitativo de algo escrito por algún poeta anglosajón, pero al no hallar referencia alguna se deduce que es el propio personaje su autor, lo que matiza al periodista de un rasgo lírico enriquecedor que veremos desplegarse aún más en el transcurso de la cuarta noche.



F21



F22



F23

El plano se abre de nuevo mostrándonos el espacio de intimidad que comparten hombre y mujer y finaliza la escena con un fundido en negro. A partir de este punto y aparte, el papel que ocupará Peter, el de marido en potencia, irá restando intensidad al de figura paterna.

La Ley como motor del deseo

El despertar de Ellie aparece acompañado por el sonido del motor de un avión sobrevolando el motel (F24-F25).



F24



F25

El sonido del motor anuncia la presencia cercana de la ley, que si bien separa, en tanto vinculada a la prohibición paterna –pues queda implícito narrativamente que en ese avión viaja el padre– también une, pues la potencia del motor traducida en el sonido que despierta a Ellie, se asocia al deseo de Peter, que pronto se va a manifestar, aun tímidamente.

En la escena que comienza, Peter continúa desempeñando el papel de gestor del orden: cuando Ellie se despierta, él ya lleva un rato levantado, y vuelve del exterior con comida y varias cosas para ella, se ha encargado de que su vestido esté planchado, y le deja su bata, sus zapatillas y su toalla para que pueda ir a ducharse a los baños comunes del hostel de carretera; pero a la vez, mientras le da estas indicaciones, hace unos comentarios sobre la pequeña estatura de la chica, y sobre lo bien que le queda el pelo al natural, de recién levantada, tocándole un mechón (F26-F27).



F26



F27

Cuando Ellie regresa del aseo, Peter la espera con el desayuno preparado. Mientras desayunan, ella le dice que es la primera vez que está a solas con un hombre, mostrándose ahora cómoda y relajada. Poco a poco el humor de Peter empieza a contagiársele a Ellie. El uno mira al otro cuando el otro no mira (F28-F29), poniéndose así en escena, a través de esas miradas, el nacimiento de un deseo ligado a la complicidad.



F28



F29

Esta complicidad se manifiesta en detalles tan sencillos como compartir la técnica adecuada para mojar la rosquilla en el café, algo que Peter enseña a hacer a Ellie. La conversación que mantienen, tildada de connotaciones sexuales, de dobles sentidos que conectan lo sexual con el alimento, constituyen uno de los recursos humorísticos utilizados de manera sofisticada en esta comedia; la escena de la rosquilla no será la única ocasión en la que encontraremos una metafórica alusión al sexo a través de la comida. A lo largo de la segunda parte del film se planteará la cuestión de cuánto tiempo tardará Ellie en acceder a comer las zanahorias que Peter le ofrece para paliar su hambre, como único alimento posible.

El cálido desayuno de la pareja en ciernes se ve interrumpido por la visita de los detectives enviados por el padre. La ley –esta vez de carácter policial, pero vinculada a la *ley* paterna– hace su aparición en ese momento de complicidad doméstica entre hombre y mujer. Para no ser descubiertos, la pareja simula ser un *matrimonio normal*: Peter despeina a Ellie, le descoloca la ropa (F30) y ante los visitantes le habla a gritos; simulan una discusión en la que él muestra sus celos por una situación inventada sobre la marcha y ella se disculpa sollozando. El sainete, filmado teatralmente por Capra (F31), convence a los detectives de que efectivamente se trata de un *matrimonio normal* y abandonan la habitación. Cuando Peter y Ellie se quedan de nuevo solos, ríen celebrando lo bien que ha estado



F30



F31

cada uno en su interpretación; vemos así cómo la irrupción de los representantes de la ley no ha hecho más que intensificar su complicidad, dándoles la oportunidad de tratarse como marido y mujer, aún de manera esperpéntica, pero sobre todo ofreciendo a Peter, aquel que ha estado ordenándolo todo hasta el momento, una ocasión para descolocar algo: el pelo de Ellie, su vestido, la manera de tratarla, la compostura de ambos. La escena termina mostrándonos a la pareja riendo plácidamente (F32), pero de inmediato Peter vuelve a arreglarle el vestido a Ellie con el cuidado que acostumbra al hacer las cosas (F33).



F32



F33

Pero después de haber compartido estos momentos tan graciosos con Ellie, Peter manda un nuevo telegrama a su jefe, dando cuenta del seguimiento de la noticia; eso sí, su contenido a su vez da cuenta de la otra dimensión del asunto: *la historia continúa y es cada vez más y más excitante*.

Más tarde, el padre de Ellie intensifica la campaña de búsqueda de su hija anunciando en los periódicos una recompensa de diez mil dólares a quien la encuentre. Este anuncio es visto por Shapheley, el que compartió asiento con Ellie un breve espacio de tiempo importunándola; Peter y Ellie, ajenos a los problemas que se avecinan, disfrutaban de las diversiones que se les presentan en el viaje de autobús, como cantar en grupo. Pero la diversión se ve interrumpida por tres contratiempos: el accidente por el que el autobús queda embarrancado en la cuneta, el desmayo de una pasajera a causa del hambre –Peter y Ellie atienden al hijo de la mujer hambrienta dándole casi todo el dinero que les queda por iniciativa de Ellie– y la propuesta que hace Shapeley a Peter: compartir la recompensa por haber localizado a la fugitiva. Peter resuelve este tercer contratiempo fingiendo ser un gánster peligroso, consiguiendo así hacer huir al cazarrecompensas.

Ante la amenaza de que Ellie sea descubierta, Peter decide que deben continuar el viaje a pie. Así atraviesan un bosque¹⁴ (F34) y cruzan un río,

para lo que Peter no duda en cargar con Ellie, pero no llevándola en brazos de manera delicada (para lo cual ya habrá tiempo) sino sobre su hombro, de manera ruda, como si fuese por la fuerza, a la manera de quien lleva un fardo, o rapta una *sabina* (F35). El momento en el que la pareja atraviesa el río ocupa el centro exacto del metraje. Ahí vemos cómo el hombre utiliza todas sus fuerzas para *sujetar* a la mujer con la mano izquierda y al equipaje –que ya es de ambos, en tanto que las prendas que contiene esa maleta las están compartiendo– con la derecha. Pero ese rudo *porté*¹⁵ no simboliza aún la inmediatez del encuentro sexual¹⁶ sino todavía sus prolegómenos, pues aún tiene demasiado protagonismo la figura paterna, ya que la conversación que mantienen mientras cruzan el río se centra en los comentarios de Ellie sobre cómo la llevaba su padre a hombros cuando era pequeña, asemejando aquella manera con la manera en que la está llevando ahora Peter. Pero a Peter no parece gustarle esta comparación y, pidiéndole a Ellie que sujete por un instante la maleta, con la mano libre le da *un cachete en el culo* (F36).

Sin duda estamos presenciando ya el juego del cortejo, en cuyo desarrollo aún quedan por manifestarse ciertas aristas; las aristas de la pulsión sexual.



F34



F35



F36

14 En los cuentos de hadas, el perderse en un bosque significa, no la necesidad de ser encontrado, sino, más bien, la urgencia de encontrarse a sí mismo. BETTELHEIM, Bruno (1975): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Crítica. Biblioteca de bolsillo. Barcelona, 2002.

15 Recurrimos aquí a la terminología de la danza. El *porté* es una postura en pareja del ballet clásico en la que el chico eleva a la chica agarrándola por la cintura. Cf.: ARAGAL, Francisco: *Manual de anatomía aplicada a la danza*. Ed.: Asociación de Profesores de Danza Académica de la Provincia de Barcelona. Barcelona, 1985. p.56

16 Realizamos un estudio detenido de las distintas posiciones de hombre y mujer en los bailes de pareja vinculadas a los diferentes órdenes de representación de la dialéctica sexual en: MORENO CARDENAL, Luisa: *Bailes de Pareja en el Cine Musical de Hollywood*. Tesis doctoral inédita. UCM, 2008.

Tercera noche

Cuando Peter elige, una vez más, el lugar donde ambos pasarán la noche, ahora a la intemperie pero al resguardo de unos haces de paja, Ellie, comportándose de manera infantil, una vez más, dice tener miedo y hambre. Peter le prepara una *cama* y ella se acomoda. Tumbada, sin mirar al hombre (F37), le dice que no quiere ser un problema para él, y que si lo desea puede marcharse, pero cuando Ellie mira hacia Peter y ve que no está, se inquieta de verdad (F38); al creer que Peter se ha ido de su lado le

llama desesperadamente, y cuando éste regresa trayendo algo de comer (unas zanahorias, que Ellie rechaza), le abraza con fuerza (F39). Es así como el deseo de Ellie hacia Peter se manifiesta de manera vehemente por primera vez, desconcertando al hombre.



F37



F38



F39

Ellie vuelve a tumbarse en su *cama* mientras observa cómo Peter prepara la suya de una manera violenta, contrariada, dando patadas a la paja. Después se acerca a la mujer (F40), ella le mira arrobada (F41), y él la cubre con su gabardina para abrigoarla (F42). Entonces se nos ofrece un primer plano de ambos a punto de besarse (F44).



F40



F41



F42

La situación que no se llegó a plantear en la intimidad de la habitación se plantea ahora, cuando la pareja ha atravesado un bosque, y un río, cuando el deseo de la mujer se ha desvelado en el abrazo. Pero el beso no llega. Peter inhibe su deseo y sustituye el beso por un cigarrillo¹⁷ (F45). Se muestra alterado, vulnerable, esta vez sin *murallas de Jericó* materializadas con una manta que les separe, y cuando Ellie le pregunta con un tono grave en qué piensa (F46), él responde



F44

17 El gesto de fumar es otro recurso habitual en la escena cinematográfica para representar las tensiones pulsionales.

Ellie le pregunta con un tono grave en qué piensa (F46), él responde



F45



F46



F47

iracundo: *en lo bobas que pueden llegar a ser algunas mujeres* (F47). La ley que encarna Peter, vinculada en gran medida a la figura paterna, y que conecta a la pareja en ciernes, ahora les distancia; la urgencia de la transgresión de esa ley se presenta aún como inadecuada y se demora el encuentro sexual que aguarda *el momento justo*. La secuencia acaba con un primer plano de Ellie en el que se percibe el brillo de una lágrima (F48).



F48



F49

Comienza un nuevo segmento narrativo con un plano general en el que vemos a la pareja caminando por una carretera, de espaldas a cámara, hacia un horizonte donde se divisan frondosos árboles (F49); aún queda *bosque* que atravesar.

Cuando paran en el arcén dispuestos a hacer autoestop, Ellie pide a Peter que le ayude a deshacerse de una pajita que tiene entre los dientes, un gesto que pone en escena de manera sencilla el nivel de confianza que ya tienen (F50), y a la vez dibuja una situación aparentemente aligerada de la tensión sexual de la noche anterior. Peter pela y come una zanahoria, vuelve a ofrecer a Ellie dicho alimento y ella de nuevo lo desprecia. Pero el erotismo reaparece cuando vemos cómo, ante el fracaso de las estudiadas tácticas de Peter para conseguir parar un coche, Ellie despliega, ahora sí estratégicamente, su dotes seductoras: se levanta la falda para mostrar sus

piernas a los automovilistas –y a la vez a Peter– (F51) consiguiendo *ipso facto* un doble objetivo: que pare un coche y que Peter se altere (F52).



F50



F51



F52

Ya en marcha, Peter se muestra indignado por la exhibición de Ellie. Esta indignación desata la violencia sexual de Peter, que va a manifestarse en el momento en que el conductor decide hacer una parada para comer en un restaurante. Ellie está decidida a pedirle que les invite, pero Peter se lo prohíbe amenazándola con *partirle el cuello* y asusta a la mujer (F53). Después le propone que vayan a estirar las piernas y cuando Ellie le da la espalda, él le pide perdón acariciándole la mano suavemente (F54).



F53



F54

Entre Peter y Ellie la tensión sexual aumenta por momentos: ella tiene un hambre irrefrenable, quiere comer aunque eso suponga *rebajarse*; él censura su comportamiento de manera agresiva, perdiendo la compostura y el buen humor que hasta la noche anterior demostraba en todo momento. La energía de Peter empieza ahora a estar tan desatada que cuando el conductor sale del restaurante y huye en el coche, robando el equipaje de la pareja, Peter consigue alcanzarle y recuperar, ahora sí¹⁸, el equipaje adueñándose también del coche. Por los golpes que presenta el rostro de Peter a su regreso de la persecución podemos saber que se ha enfrentado al ladrón violentamente. Ellie le limpia la herida (F55) y después accede a saciar su hambre comiéndose una de las zanahorias de Peter que

18 No olvidemos que ya en una de las primeras secuencias de la película Peter corrió tras un ladrón para intentar recuperar la maleta de Ellie y no lo consiguió.

despreció en sucesivas ocasiones (F56); entonces él, al ver el gesto humilde de la mujer, la mira con afección y cierta ternura (F57).



F55



F56



F57

Ellie ha aceptado alimentarse con las zanahorias y, en paralelo, el padre de Ellie también acepta algo a lo que antes se negaba: habla con Westley, el supuesto *yerno* al que desprecia, accediendo a consentir la unión de su hija con él como medida desesperada para lograr que Ellie vuelva. Con estas coincidencias en la actitud de padre e hija se empieza a vislumbrar el acercamiento entre las dos personas cuya separación activa la trama.

Cuarta noche

Ellie lee la noticia de la reconciliación entre su padre y Westley (F58) mientras Peter está reservando una habitación en un motel de Filadelfia para pasar la última noche del viaje, a pesar de que *no le parece razonable* que estando sólo a tres horas del final del recorrido, Ellie haya propuesto pernoctar (F59).



F58



F59

Ya en la habitación, Peter vuelve a colgar una manta entre ambas camas, pero ahora ocupará cada uno la cama del lado contrario a la que ocupó en el hostel anterior; es decir, la que ocupó el otro. Entonces Ellie inicia una conversación de tono grave; quiere saber si se verán en Nueva

York (F60); él contesta de manera tajante diciendo que no acostumbra a verse con mujeres casadas (F61).



F60



F61

19 Entendemos a la mujer muy bien –dice Stanley Cavell-. Hemos visto que el recital que ha dado el hombre sobre su ansia de amor la penetraba a medida que lo seguía; su cuerpo se expande con la imagen de lo que él imagina; Ellie echa la cabeza hacia atrás y cierra los ojos; su estado se describe con el descaro y la teatralidad con que Bernini representa a Santa Teresa. Cf.: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Ed. Paidós. Barcelona, 1999, p. 105.

Tras un silencio tenso, enmarcado en un plano general en el que vemos la separación entre ambos (F62), Ellie pregunta a Peter si alguna vez ha estado enamorado (F63), silencio, espera (F64), y por fin Peter responde con contundencia, diciendo que considera imposible encontrar a una mujer capaz de cumplir sus apasionadas expectativas (F65), contextualizadas en una isla paradisíaca en cuya playa se bañarían a la luz de la luna jugando con las olas. Ante el romántico relato de Peter, cuyo escenario se ve ya apuntado en los títulos de crédito (F66), vemos a Ellie profundamente emocionada, casi en éxtasis¹⁹ (F67).



F62



F63



F64



F65



F66



F67

La intensidad del deseo femenino se pone en escena con un plano corto donde la mujer aparece brillantemente iluminada por la luz procedente del lugar que ocupa Peter (F68), y a continuación vemos cómo sin dudarle se echa en los brazos del hombre haciendo una apasionada declaración de amor que él sostiene con un silencioso abrazo (F69), seguido de un gesto pensativo tras el cual intenta poner orden de nuevo pidiendo a la mujer que vuelva a su cama.

Ellie se queda dormida sollozando y Peter la observa por encima de la barrera que vuelve a separarles (F70). Después abandona la habitación con un plan: escribir el reportaje para ofrecérselo a su jefe a cambio de una cantidad de dinero que le permita, sin las manos vacías, pedir a Ellie que se case con él.



F68



F69



F70

Varios malentendidos complican el desenlace; uno de ellos surge cuando los dueños del motel, al ver que no está el coche de la pareja, creen que se han ido sin pagar y entran en la habitación despertando a Ellie, que a su vez cree que ha sido abandonada por Peter. Mientras Ellie es expulsada del motel, Peter consigue el dinero que necesita para poder declararse a Ellie, quien, a la desesperada, responde a la llamada del padre. Cuando Peter vuelve hacia el motel en el coche robado se cruza con Ellie, que va en dirección contraria en el interior del potente coche del padre y en brazos de Westley (F71), pero al dar la vuelta para tratar de alcanzarles, el viejo coche que Peter conduce no resiste, se queda atrás y, por primera vez, vemos al protagonista desesperado (F72).



F71



F72

Al día siguiente en el *News Mirror* sale en primera página un artículo titulado *El triunfo del amor*, hablando de la inminente boda de Ellie y Westley. Así pues, la exclusiva de Peter no se publica, quedando el relato del viaje compartido con Ellie en el

ámbito de lo privado; sólo su jefe lo ha leído y, tras ver el desenlace de los acontecimientos, aconseja a Peter unos días de descanso, le da dinero y le convoca para hablar de trabajo más adelante.

Horas antes de la boda, el padre acusa la tristeza de su hija. Ella le cuenta entonces que se ha enamorado de un hombre que la desprecia. Estamos ante el momento más trágico de la película: la mujer se declara cansada de dar tumbos, y por ello está resignada a casarse con aquel a quien no ama para poner orden a su caótica vida sentimental. Pero durante el desarrollo de la conversación entre padre e hija, el padre cae en la cuenta de que conoce a ese hombre del que su hija habla; guarda consigo una carta en la que Peter le solicita tratar con él un asunto financiero relacionado con Ellie. Padre e hija suponen entonces que ese asunto es la recompensa. Este nuevo malentendido agrava la situación y Ellie, resentida, bebe dos copas seguidas, recibe a Westley, le besa, y le aparta de inmediato con amargura (F73-F74).



F73



F74

Momentos antes de la ceremonia nupcial, Peter se presenta en la mansión de los Andrews y se reúne con el padre de Ellie para tratar el asunto económico en cuestión, un asunto que nada tiene que ver con la recompensa, sino con el deseo de Peter de recuperar el dinero gastado en el viaje. El padre se percató de que está ante un hombre honesto y merecedor del amor de su hija y le pregunta directamente si está enamorado de Ellie; Peter, después de evadir la afirmación con algunos circunloquios, responde que sí.

Al salir del despacho del padre, Peter ve a Ellie, bebiendo, en actitud seductora, rodeada de hombres (F75). Cruzan algunas palabras y gestos agresivos que vemos encuadrados en un plano medio en el que cada uno ocupa un lugar diferenciado marcado por el decorado (F76): mientras que Ellie está situada sobre un fondo de brillos y dibujos curvilíneos que simbolizarían valores del universo erótico, Peter está en el lado de la



F75



F76

opaca puerta de madera con formas rectilíneas que da paso al despacho del padre, vinculado por ello a la ley simbólica que gestionará el desenlace del relato.

Tras la llegada de Westley en autogiro, ofreciendo un espectáculo narcisista ante todos los invitados a la boda (F77), el padre trata de convencer a Ellie de que no se case con él, y le cuenta, camino del altar, lo que ha hecho y dicho Peter respecto al dinero y a ella (F78); le dice que Peter la quiere y la anima a que huya de allí. Entonces, en el momento en el que Ellie tiene que decir el “sí, quiero”, sale corriendo (F79) y escapa en el coche que le ha preparado su padre.



F77



F78



F79

Quinta noche

Por tanto, la unión de Ellie y Peter puede tener lugar con la complicidad del padre; y ese lugar no puede ser otro que la habitación de un motel donde la pareja reproduce el ritual de levantar *las murallas de Jericó* para que, después de todas las peripecias vividas, esas murallas puedan caer (F80), y para que nosotros, espectadores, sujetos de deseo, que hemos sido testigos de la evolución del sentimiento amoroso entre Peter

y Ellie, seamos testigos también, pero ahora desde fuera (F81), de la culminación de ese deseo.



F80



F81

* * * * *

Con este análisis de la comedia romántica *Sucedió una noche* se ha indagado en su categoría de *texto clásico*, que residiría fundamentalmente en la capacidad de representar la dialéctica sexual, en la capacidad de relatar convincentemente la posibilidad de una relación amorosa entre el hombre y la mujer protagonistas y, en su calidad de comedia, en la capacidad de integrar humorísticamente *la ley simbólica*, de naturaleza parental, en el devenir de un relato sobre la transgresión de la prohibición paterna y sobre el deseo sexual.

Pero además, es importante señalar que parte de la emoción que produce esta película, parte de la intensa alegría que se vive en el desenlace, se debe también, en gran medida, al hecho de que, ante el conflicto con el que arranca la trama, el desencuentro aparentemente irresoluble entre padre e hija, se presente la manera de que sea posible el reencuentro. En este relato el padre ocupa el lugar tercero en la estructura simbólica que hace posible la unión amorosa entre Ellie y Peter; pero también Peter ocupa el lugar tercero en la estructura simbólica que hace posible la reunión de padre e hija.