

**MÉDIA ET  
REPRÉSENTATION  
DANS LE MONDE  
HISPANIQUE  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**



## LECTURA DEL TEXTO Y TEXTOS DE LECTURA EN DEMONIOS EN EL JARDIN DE MANUEL GUTIERREZ ARAGON

Lidio-Jesús FERNANDEZ  
Université de Paris XIII  
(France)

« No creo que hoy exista  
más aventura posible que la  
soledad »

(M.G.A.)

### I - El espectador-lector.

El espectador de cine es un lector particular. A cambio del precio del billete entra aquél en la sala oscura con el propósito de identificarse (¿ inconscientemente ?) al dispositivo cinematográfico, y es solicitado continuamente por el filme de dos maneras : la interpretativa que pone a prueba su capacidad de percepción, fundamentalmente subjetiva, y la contextual que se acerca al texto fílmico como algo orgánico cuyas claves hay que descifrar apoyándose en códigos lingüísticos, culturales, icónicos, etc. La multiplicidad de estos códigos dificulta el análisis del filme, precisándose un trabajo por etapas, entre las que saber "leer" el filme me parece obviamente preliminar.

¿ Cómo dar cuenta de manera completa de un filme ? Roger Odin<sup>1</sup> propone tres fases que resumo

1 - Analizar las significaciones producidas por la diégesis, por el discurso o por otra forma de producción de sentido.

2 - Tratamiento fílmico propiamente o funcionamiento del significante, y

3 - Efectos relativos a la percepción filme-espectador-personajes, o juego de las identificaciones.

---

<sup>1</sup> Odin, Roger, in *Communications*, N° 38, 1983, p. 213-218 (la traducción resumida es mía).

En el filme *Demonios...* (como en todo filme narrativo) se nos cuenta una historieta argumental - significado - que llamaremos *diégesis*<sup>1</sup> que sin ser el objeto principal de estas notas forma también parte de la ilusión de realidad. La diégesis en efecto delimita el espacio fílmico y pone en estrecha relación los dos niveles de la instancia enunciativa; el del relato-ficción con el del mensaje contextual. Se trata de poner en evidencia como el filme desarrolla una diégesis y los medios que se emplean para comunicarla a un espectador-lector. Lo icónico se superpone a lo diegético; es decir la mimesis o ilusión de realidad hace creíble una historieta que de todas formas es producto de la imaginación. Es lo que parece afirmar Christian Metz cuando escribe que "la semiología de la imagen empieza allí donde termina la analogía icónica"<sup>2</sup>.

Un modo de lectura consistiría entonces en dejarse llevar por el relato, en "ver la película" como se suele decir, mientras que la lectura que propongo es la que "asocia", dispersa, atribuye o "deriva" el texto en múltiples intertextos; es como una re-lectura del filme<sup>3</sup>.

Creo que con estos prolegómenos podemos ya desmenuzar los sistemas sígnicos de *Demonios...* Primeramente trataré de entresacar los diferentes textos, y a continuación veremos uno de los análisis posibles de la ficción, o de qué manera el mensaje se hace relato, su semántica y pragmática, así como el punto de vista sicocrítico.

Esquemmatizando se podría decir que todos los filmes cuentan aproximadamente lo mismo : semióticamente el enfrentamiento entre el Deseo y la Ley<sup>4</sup>, y *Demonios...* no es una excepción. Entre otros podemos señalar los investimentos temáticos siguientes

	amor sexual			fidelidad conyugal
	erotismo			amor familiar
	envidias			perdón
	celos			
<b>DESEO</b>	rencores	VS	<b>LEY</b>	autoridad matriarcal
	transgresiones			ocultación de la permisividad adulta al niño
	odio			prohibiciones varias
	deseo de muerte			(baile, cine, etc.)

1 Diégesis : "Tout ce qui appartient à l'histoire racontée, au monde supposé ou présupposé par la fiction du film" (Dominique Chateau, in *Communications*, op. cit. p.151). En este artículo el autor opone "diégesis" a "profílmico" o icónico.

2 Metz, Christian, "Au-delà de l'analogie, l'image", in *Communications*, N° 5. El autor afirma por ejemplo que el filme es algo más que un instrumento de observación de la realidad, es un texto.

3 Lo simbólico, lo cultural, lo cifrado de un filme es percibido de manera diferente por cada espectador-lector. Sin embargo aquí posee una serie de marcas sensibles, de amarres espacio-temporales que fuerzan hacia una lectura como más probable compartiendo con gran número de espectadores un sistema común de significados.

4 A partir del ejemplo mitológico de Edipo se encuentra un desarrollo de este aspecto en *L'esthétique du film*, de J. Aumont y varios más, Paris, Nathan, 1983, p. 173-193.

## II - Los textos en *Demonios...*

a) La diégesis : Se suele interpretar *Demonios...* como una alegoría de la función educadora que incumbía al cine en los primeros años de la posguerra, ya sea en tanto que instrumento, ya al margen de la moral mojigata que ciertos cánones catolico-nacionalistas imponían a la sociedad pequeño-burguesa. Pero el sentido alegórico quizá no sea más que un telón de fondo. Más acusado resulta el retrato de una familia de tipo matriarcal entre la burguesía rural, de la que una abuela autoritaria y dominadora parece dirigir los destinos.

La trama principal gira en torno a un niño, Juanito, hijo de madre soltera, sobrina de la abuela, Angela, y por el lado paterno, de Juan, el hijo menor, quien no aviniéndose con su hermano Oscar decide salir de casa para trabajar en la guardia de Franco. A pesar de unos personajes femeninos (Dña. Gloria, Angela y Ana, la recién casada con Oscar) bien dibujados, trabajados con esmero y tal vez con más definición que los del otro sexo, podemos no obstante colocar a Juanito en el eje de la diégesis. Juanito es un niño enfermo (es ya un cliché de aquellos años) con una buena parte de exageración que aprovecha de esta situación para hacer gravitar en su torno a todos los mayores que le rodean haciéndose mimar, hasta rayar a veces en lo burlesco (la escena de la tortilla). Enfrente la abuela, Dña. Gloria, "figura histórica de la 'Mater Familias' española que tanto se prodigó en los años 40 : santa, pura, honrada, imprescindible, alma familiar, temperamental y de carácter dominante"<sup>1</sup>, dirige una tienda de ultramarinos. La familia confortablemente instalada medra socialmente gracias al fruto clandestino del estraperlo y a las influencias de Juan entre sus amigos los falangistas<sup>2</sup>.

La diégesis de *Demonios...* es de tipo lineal, lógica, en donde habitualmente el narrador se identifica con el objetivo de su cámara, eclipsándose, para que gracias a la fluidez de las imágenes el espectador obtenga una fuerte ilusión de realidad. Diégesis "no-marcada" como se suele decir, o poco marcada, que ha dado pie a la crítica para llamar a ésta "la más realista de todas las cintas de Aragón"<sup>3</sup>. Manera de expresarse sin duda, pues en semiología tanto significa el objeto como su simulación, ya que la realidad sólo esta en el "referente" externo del objeto; para significar basta la "impresión de realidad". En *Demonios...*, es indudable, se consigue un alto grado de "iconicidad", resultado del esmero con que se trata de empastar con lo real. Varios indicios espacio-temporales nos lo confirman : el plano panorámico del pantano para ubicar la anécdota, seguido del plano de detalle sobre el logotipo falangista esculpido en madera, y un nombre en el centro, 'Torre del Valle'. Acto seguido un travelling

<sup>1</sup> Payán, Miguel Juan y López, José Luis, in *Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, J.C., 1985, p. 20.

<sup>2</sup> Volveré más abajo sobre el estraperlo al evocar el aceite. En cuanto al falangismo de Juan el realizador solo hace hincapié en el aspecto "modus vivendi" que en la práctica significaba dicha filosofía. Así por ejemplo vemos a Juan en el momento de despedirse de Angela justificar su vagancia de esta manera

Juan : - Me voy a Madrid

Angela : - ¿ A qué ?

Juan : - A trabajar

Angela : - Si tu no sabes hacer nada

Juan : - Yo soy falangista (enseñando la insignia detrás de la solapa)

<sup>3</sup> Payán, M.J. y López J.L., op. cit., p.23. El "realismo" de un filme es en cualquier caso muy discutible. Lo normal sería hablar de ilusión de realidad. En *Demonios...* ésta es tanto más fuerte cuanto que la figurativización (con la ayuda de antropónimos y topónimos principalmente) es notoria.

discreto nos informa de la época al mostrarnos una pintada con la inscripción : "Vivan los quintos del 42". El relato capta así de entrada la credibilidad del espectador.

Dos partes posee la anécdota bien distintas con un fundido intermedio terminando la secuencia de la boda de Oscar y Ana, en el momento en que Angela decide ir a vivir a la casa alta (toponimia simbólica del exilio). Sabemos que Angela espera un niño. Hay un hueco diégético puntualizado por el "Años después", abriéndose otra secuencia en la que Juanito puede tener ya 9 o 10 años. Esta segunda parte corresponde a la primavera del año de 1953, como se colige por la cartelera del filme "Ana" que entra a formar parte de la diégesis de *Demonios...* Resumiendo, el tiempo en *Demonios...* se conjuga según el esquema :

Toponimia :	El jardín ----- La casa alta ----- El jardín
Diégesis :	Boda de Oscar y Ana - exilio de Angela -- Juanito
Tiempo :	Un día (1942-43) -- (9 o 10 años) -- primavera de 1953

(Última secuencia : la onomástica de Juanito el 24 de junio, fiesta de San Juan).

b) El metatexto del NO-DO.

Es el primer enclave de "realismo visual" (el noticiario funciona como un referente fílmico) dentro de lo narrado. De corta duración (50 segundos) el texto del NO-DO es el primer paso de Juanito hacia la identificación con su padre (a quien no conoce aun). Se puede observar que este mecanismo de identificación al padre que es inconsciente en el niño, se opera a través de un texto fílmico de carácter documental, es decir referencial, con relación a la ficción de *Demonios...* Pero interesa todavía más resaltar que el acceso a la cabina de proyección, como espacio privilegiado, prohibido al común de los espectadores, donde no ya se ve el NO-DO sino que se asiste a la gestación de sus imágenes, donde mirar se parece tanto al voyeurismo del ojo por la cerradura : es una excepción y un honor para Juanito. Introducido en este espacio intrauterino por Ana, para la que ver a Juan será otra vez gozar de Juan, Juanito busca anhelante la imagen de su padre ausente. Sin embargo la pantalla-espejo del NO-DO no logra satisfacer la ansiedad del niño. Imposible entre la multitud distinguir a Juan. Su decepción es inmensa. Ocurre entonces un hecho insólito y significativo : el proyeccionista coge el celuloide lo mira al trasluz, corta unos cuantos fotogramas con la tijera y se los tiende al niño diciendo : "Juanito, toma, aquí tienes a tu padre". No es, naturalmente, un padre metonímico, recurrente y verticalizado, apenas menos borroso que el recuerdo del mechero con el emblema de la Falange, lo que espera Juanito. Insatisfecho vuelve a preguntar :

- ¿ Y no tiene color ?"

- Las películas buenas (contesta el proyeccionista) son en blanco y negro, la luz del entendimiento no tiene color. En la oscuridad todas las cosas son como en el cine, en blanco y negro.

A través del NO-DO, M.G.A. nos confía uno de sus acercamientos del objeto comunicativo. Creado en su tiempo para reflejar la realidad, una realidad, resulta que el NO-DO la desfigura también y no persigue la verdad de aquélla al ser manipulado

por la censura franquista. Esto puede explicar la decepción de Juanito al no encontrar en él a su padre. No obstante, en contraposición, la veracidad de la imagen, su pureza, esta en el blanco y negro<sup>1</sup>. M.G.A. usa con frecuencia de esta posibilidad.

c) El texto simbólico del toro.

El toro desarrolla un texto eminentemente simbólico, y su actancia en la diégesis de *Demonios...* va más allá de la pura analogía icónica. El animal, ya el día mismo de la boda, aparece como manzana de discordia entre los dos hermanos. El toro ocupa el centro de la desavenencia fraterna, y en tanto que "operador de disyunción" suscita primero riñas y luego intento de asesinato ("A ese toro te lo voy a hacer chuletas", oímos en una de las discusiones a Oscar). Como es Juan el amigo del toro y el único capaz de reducirlo cuando éste se suelta, toda su simbología tauromáquica, esencialmente la fuerza y la virilidad, están del lado de Juan, lo que no deja de suscitar la envidia de Oscar. La virilidad por ejemplo se impone como manifestación icónica en el acto amoroso entre Juan y Angela. Acto a cargo de un puro apetito bestial, sin ningún asomo de afecto y rápidamente ejecutado... Si el toro simboliza virilidad es en el sentido de continuación y de protección, investimentos que podemos otorgar a Juan.

Pero el toro funciona también como elemento mágico del relato. La escena surrealista del toro suelto irrumpiendo en la iglesia en medio de la ceremonia de la boda de Oscar y Ana, denota a las claras la desbordante sexualidad de Juan que va a interponerse precisamente entre los dos recién casados. El toro al destruir así la boda de Ana, de pura convención social, esta gritando que ésta tenía que ser la boda de Juan. Lo que parecía ser una ensonación o pesadilla resulta ser primero un gran texto semiótico y codificable. El plano de detalle del ojo mirando al objetivo de la cámara, al espectador, se lee como una marca narrativa, como un guiño dirigido a este último<sup>2</sup>.

Sin embargo existe el toro-pesadilla, el que persigue a Juanito en sus sueños, como una mezcla de fascinación y de temor que puede connotar el deseo inconsciente del padre.

d) El texto del bayon de Ana (volveré sobre este texto en Analisis de ficción (c)).

### III - ANALISIS ESTRUCTURAL DE LA FICCION

a) El eros familiar.

El enfrentamiento Deseo / Ley, o Naturaleza / Cultura, tiene su cabal manifestación en el Eros familiar. Me ha parecido significativo colocar estas

---

<sup>1</sup> El cine actual suele invocar en las imágenes en blanco y negro no tanto la nostalgia del pasado como la imagen auténtica, veraz. En *Demonios...* el blanco y negro junto al claroscuro y aún más si cabe las figuras chinescas, afirman la desnudez de la imagen, es decir la verdad (vs fingimiento). Se puede ver en este recurso una especie de recuperación de la imagen primitiva o alusión al mito de la caverna de Platón, en donde las sombras proyectadas representan la pseudo-realidad. A fuerza de mirarla los prisioneros toman por realidad las sombras de su mundo fantástico exactamente como hace el espectador en el cine: "Yo llamo imágenes (escribe Platón) primero a las sombras y luego a los reflejos en las aguas" (*República*, VII, 515b y VI, 509a).

<sup>2</sup> La escena es evidentemente simbolista. Payán y López afirman en su libro (*op. cit.*, p.91) que la irrupción del toro en la iglesia subraya "lo anormal por encima de lo cotidiano dando vida a una situación absurda". No tan absurda, pienso, en la medida en que el toro suelto, fuerza ciega que arrolla todo a su paso, constituye un cliché bastante común (el de los encierros por ejemplo). El hecho de penetrar en la iglesia no le quita, creo, verosimilitud.

relaciones en el cuadrado semiótico greimasiano, estableciendo dos deixis opuestas, la erótica y la social

Relación erótica	Relación social
Amor sexual / Eros	Matrimonio / Familia
(Ser)	(Parecer)
Unión libre	Amor no-sexual
No-matrimonio	Frigidez

La primera constatación que se observa es que Eros y Familia son contrarios; que el primero proclama su veracidad, su ser, mientras que el segundo, el matrimonio establecido, escoge el fingimiento, el parecer o guardar las apariencias. En este juego es evidente que el espectador-lector es cómplice del Deseo erótico de Ana - Juan, y que la relación social Ana - Oscar queda muy pronto fuera de la narración. Y sin embargo el primer segmento diegético es el de la boda. Una boda en la que el mensaje iconico aparece en el cruce de miradas. La mirada provocativa de Ana tras la reja de la ventana..., y en campo contracampo, la serena admirativa y casta mirada de Angela que declina paulatinamente en un rictus de rivalidad. El objeto de tales miradas es Juan, quien mira a su vez... a Ana, como prisionera tras de la reja : "¿ Qué miras ?", pregunta ella, y Juan : "Que tienes unos dientes muy grandes y eres un poco bizca, pero con todo eres la mujer más guapa que he visto en mi vida". Doble mirada, al fin de Ana cuyo estrabismo anuncia esta dicordancia entre su Deseo y su Deber.

Su rival sexual es Angela que empuña celosa esas dos botellas terminando estruendosamente en el suelo ante los mismos ojos de la tía, doña Gloria. Estas dos botellas que evocan fálicamente a los dos hermanos (aparecen éstos sin raccord ninguno inmediatamente después) presagian al estrellarlas en el suelo la desunión entre ambos, su envidia, o tal vez la frigidez de Ana, que doña Gloria interpreta como un castigo de Dios ("Dios da hijos a quien no los necesita" dice a propósito del hijo de Angela). También presagian las botellas el crudo desenlace final : degradación material persiguiendo otra degradación moral. Y el enorme cuchillo en alto con que Angela acoge la visita de Oscar en la casa alta, creo que pertenece a este mismo contexto.

Que la sinceridad del Deseo está en Eros y la insinceridad en su opuesto, el matrimonio social, trasparente en varias escenas. Particularmente significativa es aquélla en que la abuela suplica a Angela

Doña Gloria : Vengo a pedirte que te cases con mi hijo Juan.

Angela : Me da asco.

Doña Gloria : No hace falta que durmáis juntos

los celos y la envidia forman quizás el capítulo más nutrido de *Demonios...* Ana esta celosa de Angela. al poder ésta engendrar un hijo, mientras ella vive una sexualidad frustrada y sumida en la esterilidad. Lo esta también Angela de Ana, al notar aquélla que Ana es la preferida de Juan. Momentos antes de salir Juan para Madrid cuando - sin ni siquiera quitarse la gabardina - hace el amor con Angela, le reprocha ésta nada menos que nueve veces, en un "crescendo" celoso y acusador su preferencia por Ana : "- Estás pensando en Ana !".

## LECTURA DEL TEXTO Y TEXTOS DE LECTURA

Otra de las pasiones recurrentes en el filme es la envidia entre ambos hermanos o "complejo de Caín". Sin duda esta relación es la que mejor asume la significación del título de *Demonios*... El hermano mayor no tiene ni el toro, ni la virilidad, ni el atractivo donjuanesco de Juan. Es una envidia visceral como confiesa él mismo ante las dos mujeres : "Siempre le he odiado. Quería que desapareciese de este mundo... Por eso quise matarle. Y lo que es peor, aún, le quiero matar"... La envidia va de la simple riña hasta el pseudo-asesinato en un climax perfectamente logrado del que destacaré la escena final. Vemos a Oscar después de la disputa, medio recostado en la paja, iconicamente vencido ya por Juan, pero apuntándole con la pistola, en ligero contrapicado. El encuadre subraya la superioridad de Juan en el centro de la imagen. Para provocarle en lo más sensible Juan derrama el aceite, producto clave del racionamiento y objeto de estraperlo<sup>1</sup>. Oscar dispara pero afortunadamente el tiro no sale. La escena tiene una recurrencia con los mismos ingredientes, pero esta segunda vez hay un observador : el niño Juanito. Este llama a la abuela, que llega a tiempo para evitar el disparo mientras les grita : "- Caines ! - Caines !".

No daré por terminado este aspecto sin mencionar la situación edipiana de Oscar. La falta de padre y la indiferencia de su esposa nueven a Oscar hacia una identificación primaria a la madre, no resuelta, confundiendo el Deseo (Edipo) y la afirmación del yo. Es como una regresión a la infancia fomentada por el complejo de castración al no poder tener hijos con Ana. Oscar se encuentra así en la situación de "amante de Doña Gloria" (Eros), mientras descarga su agresividad contra Juan (Thanatos) quien le recuerda al padre (nótese como la madre no recibe nunca este apelativo sino el de "Vd." o "Doña Gloria")<sup>2</sup>.

El fragmento al que aludo de un Oscar "enamorado" de su madre al no poder realizar su "identificación al padre" ya muerto, culmina con el rechazo brusco de aquélla tildando a su hijo de "- ¡ Asqueroso !" Acto seguido atraviesa la pantalla el fraile, representante de la moralidad, significando tal vez su reprobación del deseo libidinoso del hijo mayor.

### b) Juanito o el fingimiento.

El niño entra en la diégesis después del rótulo "Años después" y su primera aparición en la casa alta es de insinceridad : a la pregunta de la abuela, "¿ Sabes quién soy ?" Juanito niega con la cabeza, pero acto seguido susurra al oído del compañero de juego : "es mi abuela". Así de entrada se recalca en la doblez infantil que no es sino reflejo de la de los adultos. Como afirma el realizador "Yo pienso que los niños son unos testigos tremendos de la vida, de la realidad, de lo que pasa"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> "El aceite [...] era artículo que escaseaba. La mínima cantidad fijada por el racionamiento originó un abundante mercado negro origen de sustanciosos ingresos particulares. La reglamentación era estricta, la ley del 24/10/1941 imponía una pena máxima para los que "acaparen, oculten o vendan a precios abusivos artículos de uso y consumo indispensables" (Raquel Asun, en nota a *La colmena* de C.J. Cela, ed. Castalia, 1985, p. 190).

<sup>2</sup> Oscar : - Qué buena es Vd. Doña Gloria !

(Le coge la mano, se la besa, intenta hacer lo mismo con el brazo, pero la madre le rechaza)

Doña Gloria : ¡ Asqueroso !

<sup>3</sup> M.G.A., entrevista en *El país*, 18/10/1982.



La añoranza del padre le empuja a Juanito a una busca angustiada o mitificación a través de su imagen : el yugo y las flechas del mechero y el NO-DO. Proyecta así en su mente un padre imaginario e imaginado, hasta que se topa con él (escena del pantano) causándole este encuentro una enorme decepción al comprobar que su padre sólo es camarero de Franco. Su simpatía por el caudillo decrece entonces en la medida en que desaparece también la aureola paterna. ¿ "Engaño del colectivo familiar hacia el ser individual que es el niño"..., o "cinismo adulto frente a la simplicidad esquemática del infante mimado"<sup>1</sup> ? Lo cierto es que Juanito se vuelve chantajista y luego "voyeurista"... Por ejemplo cuando asiste con Ana a la cabina de proyección.. En el arte del mirar muestra pronto una gran habilidad : la "ocularización interna" Juanito -> cámara -> espectador, en la escena de Ana ejecutando el robo en la caja fuerte es un modelo del género. También sabe Juanito escuchar detrás de las paredes. Ilustra esto el episodio de Oscar confesando la envidia que le roe ; el niño se hace el dormido, lo que da lugar por parte de la abuela a una intervención (¿ remembranza de cierto cine bergmaniano ?) que calificaríamos de cruel, al quemar al niño con el cigarrillo (fumado a escondidas) de Ana, para ver si finge...<sup>2</sup>

Juanito parece estar ahí para reflejar a modo de pantalla los vicios de los mayores. Creo que éste es el sentido de la frase que M.G.A. destilo en una entrevista : "Después de Freud nadie puede creer en la inocencia de los niños"<sup>3</sup>. Cuando por fin logra entrar en el recinto-tabú de la cabina para ver el baile de "Ana" piensa : "éste es mi primer pecado mortal", frase que denota el código moral adulto, pero señala al mismo tiempo su pertenencia al grupo. El personaje del niño está por lo demás cuidadosamente forjado. "Coge parte de mi vida (dice M.G.A.) pero es la historia de un niño que representa y yo represento al niño que representa"<sup>3</sup>.

De gran significación me parece la escena que yo llamaría de "Juanito-rey" : de pie en la silla, sentenciando quién - su madre o Ana - debe vestirle. Es un trasunto claro y alegórico del doble y conflictivo Deseo que atormenta a su padre Juan. En cuanto a Juanito, que el propio realizador define como "mitad niño mimado, mitad niño maligno con su apariencia de bueno"<sup>4</sup>, reproduce en mi opinión el punto de vista del espectador, estructurando así el texto fundamental de *Demonios...*

#### c) El bayón de Ana.

El nombre de Ana no corresponde a una sino a tres instancias denominadoras superpuestas : Ana (la de *Demonios...*), Ana (la del bayón) y Ana Belén, la actriz o mejor dicho la imagen de la actriz. Sólo esta última tiene un referente externo, aunque dada la coincidencia de la homonimia (referente - diégesis) se acrecienta en grado sumo la ilusión de realidad. Otro tanto ocurre con Angela actriz - personaje. Ahora bien Ana es un nombre capicua, lo que significa que permite dos lecturas : la normal y la inversa. Y en efecto la Ana de *Demonios...* nos introduce en un mundo "doble", al vivir con la obsesión de ver en el maravilloso "inserto" del bayón a la otra Ana, que

---

<sup>1</sup> Payán, M.J. y López, J.L., *op. cit.*, p. 88.

<sup>2</sup> "Yo he querido solamente contar la historia de un niño entre dos amores, un niño que finge" (M.G.A., entrevista cit.)

<sup>3</sup> M.G.A., en *El país semanal*, N° 348, dic. de 1983, p. 22.

<sup>4</sup> M.G.A., en Entrevista para el programa de T.V. "De película", el 21/06/83.

ella ve como su propia imagen liberalizada. Las dos "Anas" (o las tres) se imbrican, se construyen miméticamente en virtud del malabarismo del nombre, como muñecas rusas, en un intento de "puesta en abismo" narcisista en el que Ana (la de *Demonios...*) contempla a "Ana" clandestinamente bailando el famoso bayón y sintiendo la sensación de pecado. Esta imagen alienante de Ana se la proporciona la sinonimia metafórica del bayon, pasando así de una ficción a otra, pero redoblando el efecto de sentido.

Por otra parte en esa pantalla-espejo que constituye el "inserto", la del bayón se convierte, en virtud de la "mimesis" de la imagen, en una parte de Ana, en su metonimia, e inconscientemente en esa otra Ana que hubiera querido ser. La inclusión-confusión de Ana en Ana, o el filme dentro del filme, es si se quiere un texto redundante un intertexto de la vida mundana o disoluta de "Ana" en el cabaret, y en este sentido funciona a la manera de un "palimpsesto de Ana", es decir un texto borrado, flash-back de un pasado enterrado aunque indispensable para dar sentido a su conversión como hermana enfermera en el hospital. Para Ana, la de *Demonios...* las imágenes del bayón equivalen a una rasparuda en la textura de su propio fracaso sentimental a la busca de su verdad, de su ser, mas alla de las inhibiciones sociales que la amarran<sup>1</sup>.

El "inserto" del bayón tiene además una función iniciática en el "hacer" del sujeto-héroe Juanito, como pre-texto para transgredir el tabú de la aplastante censura moral de los años 50. Entrar en la cabina, ver lo prohibido, es perseguir un Objeto lúdico o Deseo de ser mayor que como un hilo de Ariadna le conduce al término de su fingimiento. Juanito ya conoce la historia del bayón por habérsela contado Ana, ahora bien en la cabina, lugar cerrado para la mayoría, lugar donde se origina el placer icónico, Juanito podrá por fin saciarse en la misma fuente...

"¿ Dónde está Ana ?", (pregunta, y otra vez la complicidad del proyccionista que susurra : ) "Es una película excomulgada por el Papa". (Y Juanito sin dejar de mirar, en monólogo interior : ) "Este es mi primer pecado mortal".

d) La foto familiar.

La noche de San Juan, fiesta onomástica de Juanito (y de Juan) tiene lugar el final del recorrido narrativo junto a la tradicional hoguera. Empieza la merienda en torno a la mesa colocada a este efecto en el patio, pero otra vez más todo ocurre en la bodega<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Los escasos fotogramas de "Ana" (del realizador italiano Alberto Lattuada - estreno en 1952 -) que se insertan en *Demonios...* son efectivamente aquel bayón que encorsetada en un estrecho pantalón y con los hombros al aire bailaba Sivana Mangano durante el largo flash-back de que se compone el filme (obsérvese como el antropónimo *Sivana* contiene otra vez el nombre de "Ana"...). La censura eclesiástica fue tolerante con Ana debido al carácter ejemplar del melodrama : "Es la historia de una mujer extraordinaria en cuya vida se dieron cita la pasión y el peligro, vencidos por la más dura de las renunciaciones" (texto citado por Diego Galán en *El país* del 11/11/1984).

<sup>2</sup> La cabina, como la bodega, la cama y en cierta medida la caja fuerte, son cavidades, funcionan como "matrices" de clara simbología, dado que en ellas se va gestando el hombre Juanito. Pero todas estas cavidades están vinculadas a la mentira, al fingimiento, a la doblez en lo que Juanito imita tan bien a los mayores. Hay una escena en la que Oscar le dice a propósito de la bodega : "La abuela tiene prohibido que entremos aquí". Curioso este verbo "entremos" que coloca a ambos en el mismo plan. Así si la cama es un escondite la caja es el lugar del robo cometido por Ana. Creo que es significativo el paralelismo erotizante vs mortificante de :

Cabina	Bodega	Cama	Caja
Placer	Asesinato	Encubrimiento	robo

Juan declara su amor a Ana de manera inequívoca ya : "Yo te prefiero a ti, tú eres la única, la primera ... Te quiero". Pero ya entonces Ana ha empuñado la pistola y sin dejar de apuntarle, mientras exclama (colmo de la ironía) "y yo a ti", dispara. Esta vez el tiro - recurrente - sale. Juan que apenas logra retener la sangre que brota por la herida acude a colocarse como los demás para la foto familiar (fingimiento supremo) ayudado por Oscar y Doña Gloria. Se oye el clásico "sonrían" y el flash paraliza entonces el movimiento ofreciéndonos unas caras lívidas, inmóviles, definitivamente iguales aunque dobles de ellas mismas, desnudas, con el escueto blanco y negro de la realidad en la que el espectador ha creído.

La foto fija es desde el punto de vista iconico una redundancia semantica; es el ultimo de los indicios o función integradora que en *Demonios...* como en una espiral nos conduce a la situación inicial. Momento culminante del fingimiento, la foto fija, paradójicamente, imposibilita toda ocultación, destruyendo las máscaras de los actores. La foto fija fragmento que cierra el relato de *Demonios...* como un calderón sinfónico marca el final de la partitura. Es un tiempo "ad libitum" que irónicamente se acompaña de un pasodoble bailable, potenciando el contraste<sup>1</sup> de ese "cambio de tercio" ante el toro viril, guapo, aun de pié, pero herido ya de muerte. Dándole la espalda en arrogante desplante, Ana, imperturbable. Y en el centro de la foto Doña Gloria, disimulando también la tragedia. Todos mirando fijamente al objetivo del fotografo pareciendo decir : aquí terminó la ficción.

Son receptáculos en los que se forja alternativamente tanto el deseo de amor como el odio de muerte : Eros vs Thanatos. En la bogeda por ejemplo *se esconde* el estraperlo, *se ata* al toro, *se hace* el amor a escondidas, y *se intenta mal*.

<sup>1</sup> A propósito de la música es muy significativo recordar el papel que le otorga M.G.A. ... "A mí me sirve para expresar la contradicción de los sentimientos... Los directores "buenos" ponían música sin que se oyera. Yo la pongo para que se escuche ... como un elemento más del espectáculo... La utilizo como contrapunto de una situación, no para arroparla sino para potenciar el contraste" (M.G.A., entrevista en *El País semanal*, cf. nota supra).