

# *Pretty Woman*: mecánicas de escenografía para un cuento moderno

JULIÁN FRANCO-LORENZANA

Universidad Complutense de Madrid

---

***Pretty Woman*: Scenery mechanics for a modern fairy tale**

---

## **Abstract**

It is easy to appreciate that the plot of the film *Pretty Woman* refers to classic fairy tales or princesses. However, it is not that so with the mechanics that make up such a cinematographic text. This article will analyse how the mechanics of scenery express this idea of a fairy tale.

**Key words:** Cinema. Hollywood. *Pretty Woman*. Prostitution. Finances.

---

## **Resumen**

Que el argumento del filme *Pretty Woman* remite a los cuentos clásicos de hadas o princesas es fácilmente apreciable. No así otras de las mecánicas que componen tal texto cinematográfico. En el presente artículo se analizará cómo las mecánicas de escenografía expresan esa idea de cuento de princesas o hadas.

**Palabras clave:** Cine. Hollywood. *Pretty Woman*. Prostitución. Finanzas.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 105-120

---

## **Introducción**

Una vez realizado el delecto del texto cinematográfico se aíslan los significantes en función de seis mecánicas de representación, las cuales se corresponden con las seis capas que constituyen un filme y que son:

- ❖ Mecánicas argumentales: pertenecientes al argumento.
- ❖ Mecánicas de encarnación: pertenecientes a la elección e interpretación de los actores.
- ❖ Mecánicas de escenografía: pertenecientes a las localizaciones, la decoración y atrezzo, y el estilismo.
- ❖ Mecánicas de fotografía: pertenecientes a la iluminación del filme.
- ❖ Mecánicas de articulación: pertenecientes a la planificación y el montaje.

Una vez desglosadas las mecánicas, se toman las de escenografía para su análisis, y se organizan para reproducir el texto.

### La aldeana, la torre y el dragón

El edificio donde se ubica el exiguo tabuco que comparte Vivian Ward con Kit De Luca cumple la función de torre de forma física y simbólica, en cuanto que la torre es un símbolo fálico y Vivian se encuentra atrapada en su vida de prostituta, una vida cuyos beneficios económicos no le permiten sino ocupar el tal tabuco: “la imagen del abrazo sexual de los amantes en la erguida torre del aeropuerto hace que, para ese abrazo sexual, es decir, para ese acto sexual, sea el falo lo que venga a dar forma” [González Requena, 2021, s/n]. De lo que se deduce, además, que el dragón, el ser –en este caso ente– que la tiene atrapada es la miseria, material y moral, cuyas escamas y fauces están representadas por esos barrios bajos de Los Ángeles con sus antros, sus traficantes y sus adictos a la cocaína y otros psicotrópicos, sus asesinatos, sus gentes de malvivir, sus proxenetas y, claro está, sus prostitutas.



Una torre de la que desde el comienzo del filme se enuncia que Vivian escapará: cuando va a salir de su apartamento atisba al casero reclamando el alquiler a otro vecino; ella comprueba que no tiene dinero suficiente para afrontar el pago del suyo y opta por salir a través de la ventana, bajando las escaleras de incendio que al final del filme Edward subirá para rescatarla. Es notable el rojo luminoso que participa en su intento de salida por las escaleras interiores: “exit”, en español “salida”. Una salida que le está vetada por la falta de dinero y que hace que ella encuentre la salida en esas escaleras de incendio.



### El príncipe, un caballero sin montura

Tras romper con su novia, Edward Lewis toma prestado el Lotus de Stuckey, su abogado, sin tener ni idea de conducirlo, y entonces equivoca la dirección que ha de seguir, esto es, comete un *acto fallido*, según los principios del psicoanálisis. A esto hay que sumarle que tal y como verifica el propio Edward, sus novias hablan más con su secretaria que con él. Después, tras perderse y encontrar a Vivian, aduce que el vehículo es muy "temperamental", que él siempre va en limusina –va conducido.

En este vehículo, el coche, se mezclan dos expresiones distintas de la sexualidad: por un lado la potencia sexual y por otro la potencia económica. Esa identificación de forma directa del coche con la sexualidad hay que buscarla en el hecho de que en la sociedad norteamericana se obtiene, a nivel general y como costumbre, un autocar ya en la adolescencia, lo que lo convierte en el primer cubículo donde copular que comúnmente poseen los jóvenes. También hay que considerar su vinculación con el caballo, símbolo de virilidad ya desde la edad media encarnado en la figura del caballero; de hecho, la potencia de los vehículos se sigue midiendo en caballos de vapor y, aún más, uno de los sinónimos –eufemismos– del verbo fornicar es *ride* (cabalgar), palabra utilizada también como sinónimo para conducir un coche y que se deriva de la monta equina. La identificación del coche con la sexualidad de forma indirecta, la del poderío económico, entiende el coche como un elemento diferenciador de nivel económico, es decir, una demostración de potencia sexual, entendida no como potencia en el acto sexual, sino en la concepción, el cuidado y la futura prosperidad de los descendientes, cuya existencia es el fin esencial del instinto sexual en el individuo.

En consecuencia, se colige que el coche sirve de metáfora de la represión e insatisfacción de Edward, aquí no tanto sexual como romántica, fruto de su frigidez sentimental, una frialdad con la que se protege debido a que su padre los abandonó, a su madre y a él, cuando era un crío. Ese trauma ha hecho del príncipe un hombre desaprensivo y cruel.

A esa frigidez se le opone la sexualidad mercenaria y experimentada de Vivian, quien dice saber mucho de motores por los chicos del pueblo en el que se crió y termina conduciendo el Lotus: ella es la que puede

conducir, guiar, a Edward en el plano del deseo, primero erótico, romántico después. Cosa que se expresa cuando, yendo en la limusina proporcionada por el hotel, Vivian apoya, cariñosa, su cabeza sobre el hombro de un enternecido Edward.



Al final del filme, esa limusina hará las veces de carroza para Vivian y de caballo blanco para Edward cuando acuda al rescate de Vivian, empuñando un ramo de rosas rojas. De caballo blanco, tal y como sueña Vivian que vendrá a rescatarla su príncipe, porque la figura del caballo estará presente a lo largo de todo el filme como manifestación del tránsito de Edward de príncipe despiadado a generoso caballero gracias al amor. Es más, el caballo estará asociado directamente con Edward y llegará a sustituirlo en escena, confirmando así la relación expresada anteriormente entre el significante *coche* y el significante *caballo*.



De hecho, cuando Edward experimenta los celos, Vivian está hablando con David Moss, su rival en los negocios, junto al caballo de éste, mientras que él, que a la sazón ha organizado el torneo, la justa, no participa en ella. Así, el caballo se constituye en la película como el símbolo de la masculinidad más noble: la del caballero o príncipe al rescate de su

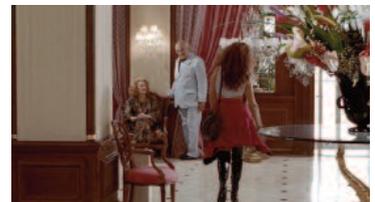
dama o princesa. Y ésta es la idea que subyace en el intento de partida de ajedrez de los protagonistas, juego de estrategia cuyas piezas incluyen el caballo, el rey y la reina, metáfora pues del juego de estrategia amorosa que se está jugando entre Edward y Vivian. Y, no se olvide, también el ajedrez incluye como pieza la torre –de la que se ha dado una pincelada y de la que se volverá a hablar.



### La bella planta crecida entre el cieno

Si Edward lleva asociada la figura del caballo, serán las plantas, mayormente las flores, las que se asocian a Vivian. Y aunque parece ocioso explicar el origen de la relación flor-mujer, tópico recurrente en la literatura universal, se dejan aquí unos breves apuntes: desde la forma vaginal de la propia flor, su posición pasiva para con los insectos a los que debe atraer, la fertilidad que la caracteriza y el común atributo de belleza, pasando por los ornatos de la mujer en atávicos rituales religiosos y sociales, hasta el uso como adorno en cabello, sombreros o vestuario, la flor es símbolo de femineidad. Incluso durante la época Victoriana se desarrolló la floriografía, creación de un código a través de las flores –su tipo, su color y la forma en que se entregaban– para dar a conocer sentimientos cuya expresión verbal estaba mal vista o directamente vetada.

En efecto, las flores no sólo acompañan en escena a Vivian a lo largo de la historia, llegan a sustituirla. Primero, cuando Edward decide no absorber la empresa de Moss, lo hace bajo el influjo de su amor por ella.



Después, cuando se separan, ella sigue en el pensamiento de él. Y hay que apuntar que, además, esas flores tenderán a ser blancas hacia el final de la historia, símbolo de pureza según la floriografía.



Es natural, por tanto, que Edward cumpla el deseo de Vivian de ser rescatada por un príncipe que le regale rosas rojas.

### La llave del erotismo-la llave del amor

Ya en la primera escena en la que se presenta a Vivian ella lleva una llave metálica colgada al cuello. Luego, cuando ambos suban a la habitación del hotel, Edward comentará de la tarjeta plastificada que sustituye a la llave de la habitación que él prefería las llaves de antes, cosa con la que coincide Vivian. Una llave como la que ella lleva al cuello y que tintinearán cuando se disponga a practicarle una felación.



Desde la mañana siguiente ella no volverá a vestir sus colgantes y la llave no se volverá a ver, pero cuando ambos se cruzan con una pareja mayor en el vestíbulo del hotel, Barney, el gerente, les está explicando el uso de la tarjeta-llave, que ellos no terminan de entender.

Según Freud la llave es un símbolo fálico –especialmente si se introduce en una cerradura–, y aquí aparece matizado: Vivian y Edward prefieren las relaciones sexuales tradicionales, esto es, las que conllevaban un deseo romántico, no meramente erótico.

### La coraza del caballero

Edward va a vestir siempre con un traje, en alguna ocasión con chaleco, y de esmoquin para asistir a la ópera. Esos trajes son la coraza de Edward en el sentido más amplio, pues al mismo tiempo que le definen como un hombre de negocios, son esos negocios los que le hacen frío y despiadado, negocios tras los que oculta su auténtica naturaleza. Es, de hecho, a través de los negocios como Edward ha realizado el simbólico asesinato del padre, aquí en forma de venganza, arruinando a aquel que abandonó a su madre y a él. Y, en este sentido, hay que señalar que cuando comienza el relato, el padre de Edward ha muerto, esta vez físicamente, hace poco tiempo.



### Las brujas y el hado madriño

Las plantas no representan a Vivian únicamente: la primera tienda en la que trata de comprar está decorada con espinosos cactus y allí las dependientas le negarán su *vestido de princesa* o dama, necesario para acudir a la cena con el príncipe. Ellas son las brujas.



Después, al volver al hotel Barney le hace acudir a su despacho donde hay verdes plantas que él riega. Se apiadará de la prostituta y la ayudará a conseguir su primer vestido de dama; así mismo tratará de enseñarle el uso de la cubertería más sofisticada, ayudando por tanto a la dignificación de Vivian, y al final, pondrá a su disposición la limusina del hotel, la carroza. Él es el hado madriño.



### El vestido y el peinado: los atributos de la dama/princesa

No ya con el dinero de Edward, sino en compañía de él, Vivian obtiene sus siguientes vestidos de dama/princesa, lo cuales, tanto por el corte como por el color, marcarán su “tránsito desde La Dicteriade a La Hestial” [Franco-Lorenzana, 2021, 117], del objeto de deseo exclusivamente erótico al objeto de deseo romántico. Y es que su atuendo de hetaira consiste en una escueta minifalda azul veteada de blanco, una igualmente escueta camiseta blanca –un *top*– y sobre ello una casaca de un llamativo rojo fucsia. Al levantarse a la mañana siguiente viste un albornoz blanco, y al ir a comprar lleva la casaca atada a la cintura con lo que predominará el blanco de la camiseta. Esa noche vestirá su primer vestido de dama, negro, y al día siguiente conseguirá su segundo vestido, blanco y rematado por una pabela negra; a partir de entonces, los tonos de la ropa comprada seguirán una gama de rojos mezclados y apagados hasta el marrón, combinados con camisetas y camisas blancas o moteados de blanco. Con la excepción de la noche en la que acuden a la ópera, cuando Vivian vista un elegante vestido rojo pasión, pero rematado con unos lar-



gos guantes blancos. Y al final, en el que vestirá el blanco, pureza, y el azul, seriedad.



Así, y siguiendo el código de la floriografía, el rojo representa la pasión erótica y el blanco la pureza, a saber, los dos componentes de la pasión romántica. De esta forma, el erotismo que va dejando paso al romanticismo se manifiesta en la ropa de Vivian, encontrando su equilibrio más extremo al acudir a *La Traviatta*, de Giuseppe Verdi, adaptación de *La dama de las camelias*, novela de Alejandro Dumas. Esa dama de las camelias se suma a la representación floral de Vivian puesto que, además, lo que la novela narra son los amores entre una cortesana y un aristócrata.

Similar mecánica a la del vestuario seguirá el cabello de Vivian. Primero se despojará de su peluca rubia, atributo de meretriz, para dejar caer su melena pelirroja en ondulada cascada, una vez que ha dado rienda suelta a su sexualidad. Cuando acuda a la cena llevará una elegante cola de caballo, como sublimación de la misma –de su sexualidad–, cola de caballo que deshará ya por la noche, de vuelta al hotel, antes de practicar sexo con Edward, y que volverá a recoger cuando haya comprado sus trajes de princesa, cubriéndolo, por añadidura, con un elegante sombrero. Una composición estilística que repetirá en el partido de polo, cuando tenga que relacionarse con la alta sociedad, las damas de la corte. Esa mecánica del pelo recogido o suelto irá repitiéndose en el filme señalando los momentos íntimos de la pareja, así sucede cuando se besan, momento en el que Vivian literalmente se suelta el pelo; y al final, cuando hace lo mismo al percatarse de la llegada de Edward.





Junto a todo lo dicho, hay que tener en cuenta que Vivian aparte de pelirroja tiene la tez muy blanca, y que de la mezcla entre el rojo y el blanco resulta el rosa, color que da nombre a las flores que Edward le regala y color absolutamente predominante en la suite en la que se desarrollará la mayor parte de la historia de amor entre ambos.

### El tálamo de las confidencias y la pila de la purificación

Al eludirse por completo el primer acto sexual entre los protagonistas, cuando se los muestra en la rosa cama que hay en la suite es ya la tercera noche, presumiblemente tras haber copulado, mientras Vivian relata las tres frustradas relaciones amorosas que la han conducido a su vida de meretriz. Esa sustitución narrativa del sexo por la confidencia es manifestación de que lo erótico comienza a ser sustituido por lo romántico. Es más, el único acto sexual que se muestre, de forma morigerada, será aquel que tiene lugar cuando ya reconocen estar enamorados, cosa que refrenda el beso que se dan, acción que ambos se tenían prohibida.

También hay en la suite rosa una bañera del mismo color, en la que se baña Vivian tras la primera noche. Mientras lo hace, canturrea la música que escucha en unos cascos tal y como lo haría una niña, y como una niña se comporta cuando le asalta a alegría por la propuesta hecha por Edward de pasar cinco noches con él a cambio de 3.000 dólares. En esta secuencia esa ternura y esa alegría casi infantil se oponen frontalmente a

la figura de la prostituta, aunque se esté llegando a un trato que mercantiliza el sexo.



Más adelante, será Edward quien, en esa misma bañera, confiese el odio que siente por su padre, liberándose parcialmente de su trauma.

### **La imago primordial en el piano**

De esa madre abandonada, la de Edward, él aporta otro dato, sustancial, y es que era profesora de música, lo que implica que murió tiempo atrás, muerte probablemente originada por el abandono, y probablemente causada por el alcohol o los psicotrópicos o ambos, lo que explicaría la fobia que tiene Edward a tales sustancias y el odio que profesa a su padre. Lo que sí es plenamente constatable es la influencia que la figura materna ha tenido sobre él y que se expresa en el único rasgo de sensibilidad que se le otorga a Edward antes de su enamoramiento y que se descubre a lo largo del filme. Es éste su capacidad para tocar el piano, para interpretar música. Y es esta la otra faz de su trauma: el haber tenido que ver cómo se degradaba aquella en la que se encontraba la imago primordial, la cual “suscitadora de todas las sinestesias y bálsamo para todas las excitaciones, queda constituida para siempre en el paradigma mismo del placer” [González Requena, 2010, 15]. Un horror que se suma al dolor por el desprecio paterno y que participa en la aleación de la que está fabricada la coraza de Edward.

Por eso, cuando tumba a Vivian sobre el piano y la acaricia –la toca–, fusiona a Vivian con el piano, con la música; funde a Vivian con la imago primordial. Se puede considerar esta secuencia, pues, como el primer reconocimiento inconsciente del amor que Edward siente por Vivian, aunque conscientemente tardará en reconocerlo.



### Una prueba de amor

El trato al que llegan Edward y Vivian consiste en pasar juntos seis días a cambio de que ella reciba 3.000 dólares como pago. Un trato sobre el que bromearán recurrentemente, hasta el día en el que discuten porque él ha revelado a Stuckey que Vivian es una prostituta, y ella se ha dolido. Entonces, cuando trata de marcharse, airada, no toca esos 3.000 dólares en pago a sus servicios, cosa de la que se percata Edward, comprendiendo que el dinero ya no es la base de su relación. Y se apresura a disculparse y retenerla.

Sí que la hetaira tomará el dinero cuando ambos se separen el último día, pero lo hace como reproche a su caballero, quien quiere hacer de ella su amante, su cortesana, en lugar de hacerla su esposa, su princesa.



### Al caballero incompleto le entrega una prenda su amada y le echa el lazo

Pese a haberse vengado de su padre, Edward sigue dividido, no está satisfecho, no es feliz, no está completo. Esa incompletitud se va a manifestar a través de su reflejo en los espejos y ventanas, y es que, como señala Jung:

El espejo no favorece, muestra con fidelidad la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo porque lo cubrimos con la persona, con la máscara del actor. Pero el espejo está detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro [Jung, 1970, 26].

Aunque se debe matizar esta aseveración, en tanto que el espejo puede devolver al que se mira en él una imagen falsa de sí mismo, así sucede con la anorexia o con el narcisismo patológico. De esta forma, se puede decir que el espejo muestra el *verdadero rostro psíquico*.

Ya al comienzo del texto, mientras corta la relación con su novia, el reflejo de Edward en la ventana se halla dividido por los listones que enmarcan el cristal, no ofreciendo su imagen completa. Y después sucederá lo mismo tras discutir con Vivian, y su reflejo queda fragmentado en el espejo del ascensor. Una mecánica que se apoya en otra que se verá a continuación, y que se produce cuando Vivian se interpone entre Edward y su reflejo en el espejo, al hacerle el nudo de la corbata. Es decir, Vivian, le arranca de su ensimismamiento y se interpone entre él y su fractura y su incompletitud, como solución a los mismos.



Y esa otra mecánica tiene que ver con esa corbata mencionada, que Edward trata de anudar torpemente hasta que Vivian se hace cargo. Más tarde, cuando Vivian obtenga sus trajes se encaprichará y se hará con la corbata de un dependiente para regalársela a Edward, quien, en contra de su estilo, la vestirá en varias secuencias posteriores, especialmente en el partido de polo, *la justa*, en la que la lleva como prenda del amor de ella. Y al despedirse ella, antes de abandonar la habitación del hotel, golpeará suavemente el nudo de la corbata de él, recordándole que está atado a ella. Lo que, en suma, expresa como ella ha cautivado al caballero, *le ha echado el lazo*, según la expresión popular. A lo que hay que añadir que corbata en inglés es *necklace*, cuya traducción literal sería “lazo para el cuello” también que, obviamente, la corbata es un atributo tradicionalmente masculino.

En definitiva, que ambos elementos, espejo y corbata, participan en el desarrollo de su historia de amor.



### El consejero intrigante

Stuckey, el abogado de Edward, es quien no sólo aconseja a éste en los negocios; también organiza la fiesta de bienvenida para él y se dice su amigo. Siendo físicamente desfavorecido, encuentra en su Lotus un sustitutivo para satisfacer su masculinidad. Una masculinidad que se va a concretar en tres soportes: la codicia, la falta de escrúpulos y la lascivia –con algunas trazas de prepotencia y brutalidad. Su intervención provoca la discusión entre Vivian y Edward, y después, tras intentar tener sexo con ella, termina atacando a la hetaira. Es decir, es una figura que trata de impedir la dignificación de Vivian como rechazo a la positiva transformación que se está operando en Edward gracias a ella. Finalmente, el príncipe tendrá que arrancarle de las garras a Vivian y pelear con él, un paso más en la ascensión de Edward, de la consecución de su plena virilidad.

Además, Stuckey tiene alergia a los caballos, como demuestran sus estornudos en el campo de polo. El consejero intrigante, por tanto, queda asociado al Lotus y contrapuesto al caballo, a la caballeridad.



### El caballero vence sus miedos y rescata a la dama de la torre y del dragón

Al cometer el simbólico asesinato del padre según los términos de éste, quien era un conocido “cabrón”, Edward ha tomado el lugar de su padre, pero es un lugar que no le corresponde. Y aparte de esa división interna y

ese vacío del que se ha hablado, su trauma somatiza en vértigo a las alturas, entiéndase, en una imposibilidad para afrontar su completa masculinidad, una meta que se concreta en la sublimación de su frígida pulsión sexual para convertirla en amor. Y Edward tendrá que vencer sus miedos para realizar esa escalada, esa ascensión a la torre, en rescate de Vivian, del amor. Algo que se va anunciando a lo largo del texto cuando ambos viajan a San Francisco y cuando Edward comienza a pensar en no absorber los astilleros de Moss. En la primera de las secuencias citadas las torres gemelas son miradas desde arriba, en un plano aéreo, unas torres cuyo significado fálico queda superado por la altura, por la ascensión que han realizado los protagónicos y que se simboliza con su viaje en avión. En la segunda de las secuencias citadas, Edward construye una torre con los vasos que hay en su despacho ligando esa futura ascensión, esa consecución de su plena potencia, con un acto constructivo, el de producir barcos, en lugar de uno destructivo, el de liquidar la compañía de Moss: “las escalas de cuerda, las escaleras de mano y las escaleras interiores de las casas, y el ir por ellas, y por cierto tanto en sentido ascendente cuanto descendente, son figuraciones simbólicas del acto sexual” [Freud, 1901,360].

Y para escalar la torre se servirá, como no, de su espada, su paraguas, que aquí tiene la doble función de protección: a él, de sus miedos, y a ella de la tristeza que ha embargado a ambos horas antes en forma de lluvia.



Ya en la torre, cumplida la hazaña, ambos terminan el cuento besándose bajo la promesa de una relación formal, esto es, la promesa de hacer princesa a Vivian. Un final que atestiguan las palomas que vuelan al paso de Edward, símbolo de amor y fidelidad, y que en realidad se había anticipado mucho antes, desde la segunda noche, en la cual Vivian se había metido en las zapatillas de Edward.



### Bibliografía

FRANCO-LORENZANA, J. (2021). "El techo de cristal para la mujer en el mundo de las finanzas a través de 14 textos cinematográficos". En *Estructura y análisis del audiovisual en España y Latinoamérica*. Editorial Fragua. ISBN.: 978-84-7074-927-8.

FREUD, S. (1901). "La interpretación de los sueños". En *Obras completas* Vol.5. Amorrortu Editores. 1991. ISBN 950-518-581-2.

GONZÁLEZ-REQUENA, J. (2010). "Lo real". En *Trama y Fondo* n°29. ISSN 2340-2709.

GONZÁLEZ-REQUENA, J. (2021). "Hollywood movilizado". En *Casablanca. El Edipo canónico I*. Seminario web: <https://gonzalezrequena.com/5-hollywood-movilizado/#1>

JUNG, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós Ibérica. 1970. ISBN: 84-7509-121-0.