

'La mujer' en el cine gótico: *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940)¹

Eva Parrondo Coppel*

Hitchcock, no lo olvidemos, es más que ningún otro el cineasta de la pareja.

Jean-Luc Godard²

El cine gótico

Podemos encuadrar la producción de *Rebeca*, Oscar a «la mejor película» de 1940, en la política industrial de los Estudios, la cual impulsaba el llamado «cine de mujeres», es decir, películas construidas desde el punto de vista *subjetivo* de una protagonista y dirigidas especialmente a un público de mujeres.

El productor independiente David O. Selznick, quien en 1939 ya había estrenado *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming) basándose en el *bestseller* y premio Pulitzer de 1937 de la escritora estadounidense Margaret Mitchell, compró los derechos de *Rebeca* (1938), novela de la escritora inglesa Daphne du Maurier. Hitchcock, tras rodar la que sería su última película británica, *La posada de Jamaica* (*Jamaica's Inn*, 1939), basada en la primera novela de éxito de esta última escritora (1937), viaja a Hollywood para rodar *Titanic* pero, cuando llega, Selznick le propone cambiar de proyecto y rodar *Rebeca*, con guión de Robert E. Sherwood y de Joan Harrison. En 1963 Hitchcock también adaptaría para el cine otra novela corta de Daphne du Maurier: *Los pájaros* (*The Birds*, 1962).

Rebeca, “una especie de cuento”³, está considerada como la primera película del llamado «cine gótico femenino», género que se configuró en Hollywood durante la década de 1940 y que se caracteriza, más que por conformar una estructura narrativa, por tomar prestado de las novelas góticas de finales del siglo XVIII y principios del XIX⁴ una serie de motivos visuales-narrativos y de elementos iconográficos, tales como: tormentas y mares embravecidos, paisajes salvajes, niebla, incendios, el retrato de una mujer del pasado, apariciones

¹ Agradezco a Laura Antón, Rafael Arribas, Amparo Garrido, Tecla González, Mario Martín, Luisa Moreno y Laura Notario su participación en mi clase sobre esta película en *El Proyectil* (24 de junio, 2006), origen de este escrito. También le agradezco a Paula Lupiáñez su ayuda tecnológica con las ilustraciones.

* EVA PARRONDO COPPEL, doctora en *Film Studies* (Universidad de Glasgow, 2001), es historiadora del cine y docente *free-lance*. Este año ha comenzado a colaborar en las sesiones cinematográficas de *El Colegio de Psicoanálisis de Madrid* donde también recibe formación.

² Jean-Luc Godard, “El cine y su doble (*Falso culpable*, de Alfred Hitchcock)”, en Antoine de Baecque (comp.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (Barcelona, Paidós, 2001; y Buenos Aires, México, 2003), pp. 44-54, p. 51.

³ Alfred Hitchcock en François Truffaut, *El cine según Hitchcock* (Madrid, Alianza Editorial, 1990, [1996]), p. 107.

⁴ Por ejemplo, *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole, *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano* (1796) de Ann Radcliffe, *El monje* (1798) de Mathew Grerory Lewis, *La caída de la Casa Usber* (1839) de Edgar Allan Poe, *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë o *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brontë.

fantasmales, el envenenamiento, la mansión o el castillo, los sirvientes siniestros o la habitación prohibida⁵.

Pero *Rebeca* también está considerada como la primera película de la subcategoría genérica «romances góticos»⁶, películas que sí comparten la misma estructura narrativa (tórrido romance – boda – viaje a la casa gótica – investigación de lo prohibido – muerte simbólica – Ley y reconocimiento del Otro – final feliz) y que, por tanto, pueden ser vistas como constitutivas de un sistema textual que es necesario tener en cuenta a la hora de analizar cada película concreta. A esta categoría pertenecería, junto con *Rebeca*, *Sospecha* (Suspicion, Alfred Hitchcock, 1941), *Luz que agoniza* (Gaslight, George Cukor, 1944), *When Strangers Marry / Betrayed* (William Castle, 1944), *El castillo de Dragonwyck* (Dragonwyck, Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Corrientes ocultas* (Undercurrent, Vicente Minnelli, 1946), *Las dos señoras Carroll* (The two Mrs. Carrolls, Peter Godfrey, 1947), *Love from a Stranger* (Richard Whorf, 1947), *Secreto tras la puerta* (Secret Beyond the Door, Fritz Lang, 1948) y *Atrapados* (Caught, Max Ophuls, 1949).

Todas estas películas comienzan con un escenario de pasión romántica teñida de fatalidad. En un «lugar irreal» (un acantilado en *Rebeca*, un pico descampado en *Sospecha*, un tenebroso muelle en *Atrapados*) y/o en el extranjero (Francia en *Rebeca*, Italia en *Luz que agoniza*, México en *Secreto tras la puerta*, Escocia en *Las dos señoras Carroll*), la protagonista conoce «al hombre de sus sueños» y, en poco tiempo (típicamente dos semanas), se casa con él a pesar de que/porque es «un extraño», característica que se ve reforzada por la convención genérica de que el personaje masculino o bien es foráneo (Sergius Bahuer en *Luz que agoniza*, Manuel Cortez en *Love from a Stranger*) o bien está interpretado por un actor inglés (Laurence Olivier en *Rebeca*, Vincent Price en *El castillo de Dragonwyck*, Michael Redgrave en *Secreto tras la puerta*). Tras «la luna de miel», la pareja se va a vivir a un castillo, una mansión o una casa en la que la protagonista vive aislada del mundo exterior. Aquí la protagonista comienza a sospechar que su marido o no la ama o quiere volverla loca o quiere asesinarla. Después de llevar a cabo una investigación relacionada con la topografía de la casa y/o con un «pasado traumático», la protagonista, que llega a *saber demasiado*, se enfrenta con el límite de la Ley simbólica (encarnada por un juez, un detective, un abogado o un doctor), enfrentamiento que motiva un giro narrativo hacia un escenario de deseo (por oposición a un escenario pulsional) en el que el final feliz deviene posible.

Cuestionando la lectura tradicional que se ha hecho de la protagonista gótica como una joven frígida, como una muchacha sexualmente inexperta, como una víctima o como una jugadora pasiva en los lúgubres escenarios románticos y en los acontecimientos criminales que transcurren en el caserón marital⁷, en este artículo se defiende que los romances góticos ponen en escena la asociación entre la pasión sexual y la muerte desde

⁵ Películas pertenecientes a este género son *Jane Eyre* (Robert Stevenson, 1943), *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, Robert Siodmak, 1945), *My Name is Julia Ross* (Joseph H. Lewis, 1945), *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) o *Pacto tenebroso* (*Sleep, my Love*, Douglas Sirk, 1948).

⁶ Tomo esta definición de Diane Waldman, "At last I Can Tell It to Someone! Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s", (*Cinema Journal* 23, 2, 1983), pp. 29-40.

⁷ Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama" en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (Londres, BFI, 1987), pp. 43-69, p. 58; Diane Waldman, "At last I can Tell it to Someone! Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s", (*Cinema Journal* 23, 2, 1983), pp. 29-40, p. 35; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, (Bloomington, Indiana University Press, 1987), p. 136; Frank Krutnik, "Something More than Night: Tales of the Noir City", en David B. Clarke (ed.), *The Cinematic City*, (Londres y Nueva York, Routledge, 1997), pp. 83-109, p. 96.

el lado «mujer», en vez de hacerlo desde el lado «hombre» como suele ocurrir en el «cine negro romántico»⁸.

El romance gótico

Como es el caso en *When Strangers Marry* o en *Secreto tras la puerta*, Rebeca utiliza la estrategia narrativa del «flashback confesional» acompañado de la *voz-over* de la protagonista, estrategia que, junto a un estilo visual claustrofóbico (iluminación en claro-oscuro, ángulos de cámara forzados y composiciones desequilibradas), también comparte con algunas de las películas del «cine negro romántico» como *Perdición* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *El cartero siempre llama dos veces* (The Postman Always Rings Twice, Tay Garnett, 1946), *Forajidos* (The Killers, Robert Siodmak, 1946) o *Retorno al pasado* (Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947).

Convencionalmente, este recurso narrativo cumple la función de establecer una asociación entre la pasión amorosa y la muerte, una interconexión entre Eros y Tánatos, es decir, que cumple la función tanto de significar una trayectoria a través de la cual el personaje o aprende algo o muere así como de designar *esa deriva interna* que es *salvaje* y que produce una experiencia *pasiva* de destrucción, de inevitabilidad o de destino maligno, lo cual no es otra cosa que una expresión metafórica de la pulsión, es decir, de ese «enemigo interno» que, empujándonos a ir más allá del placer, empujándonos a que no tengamos en cuenta «la realidad», nos conduce inexorablemente a la muerte simbólica o a la Real: «última parada: el cementerio», como le dice Walter Neff a su amante Phyllis Dietrichson en *Perdición*⁹.

Al igual que el protagonista del cine negro romántico, la protagonista gótica, a través de su *voz-over*, confiesa actuar de una forma involuntariamente transgresora: «Añoche soñé que volvía a Manderley. Me pareció que permanecía junto a la cancela de hierro que conduce al *paseo* [*drive* = pulsión] y, por un momento, no pude entrar porque se me había prohibido el acceso. Entonces, como todos los que sueñan, fui poseída por poderes repentinos y sobrenaturales y pasé como un espíritu a través de la barrera que tenía delante de mí». Pero, como ocurre en *Perdición*, «el destino de la *voz-over* no parece agotarse en su función de mensaje. Un exceso de placer, un goce privado, parece adherirse al acto de hablar en sí»¹⁰, pues, a través de la *voz-over*, a la vez que se evidencia la acción narradora de la protagonista (el personaje de Joan Fontaine nos introduce en el *flashback* que constituye el resto de la película)¹¹, también se evi-

⁸ Tomo esta definición de Frank Krutnik, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, (Londres y Nueva York, Routledge, 1999), p. 86. Para la conexión entre ambos géneros, véase Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, (Bloomington, Indiana University Press, 1987), p. 125; Murray Smith, «Film Noir, the Female Gothic and Deception», (*Wide Angle* 10, 1, 1988), pp. 62-75, p. 65; Marc Vernet, «Film Noir on the Edge of Doom», en Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir*, (Londres, Verso, 1993), pp. 1-32, p. 12; y Stephen Neale, *Genre and Hollywood*, (Londres y Nueva York, Routledge, 2000), p. 164.

⁹ Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History*, (Nueva York y Londres, Routledge, 1989), pp. 172-75 y p. 143. Véase también Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, (Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press, 1988), p. 54; Joan Copjec, «The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in Film Noir», en Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir*, (Londres, Verso, 1993), pp. 167-97, pp. 183-8; y Sigmund Freud, «Más allá del principio del placer» (1919-1920 [1920]), en *Obras completas*, tomo VII, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), pp. 2507-2541.

¹⁰ Joan Copjec, *Read my desire. Lacan against the Historicists* (1994), (Cambridge, Massachusetts y Londres, The MIT Press, 1995), p. 188.

¹¹ «En el *flash-back* el film insiste en un hacerse: se apoya en alguien al que se le confía el ejercicio de la palabra», a un narrador, y este «evidencia su acción, es decir, su dirigirse directamente a quien está dispuesto a seguir el acontecimiento», Francesco Casetti, *El film y su espectador* (Madrid, Cátedra. Signo e imagen, 1989), p. 137.

dencia, junto con una *cámara subjetiva* que avanza por el camino emsombrecido que conduce a las ruinas de Manderley, la pasión indomable que gobierna su narración: “el paseo serpenteaba delante de mí retorciéndose y curvándose como siempre había hecho. Pero según avanzaba iba dándome cuenta de los cambios sobrevenidos. La naturaleza se había recobrado de nuevo y poco a poco había invadido el paseo con dedos largos y tenaces. Una y otra vez culebreaba el estéril hilo [*poor thread*] que una vez había sido nuestro paseo”.

El *flashback*, oníricamente motivado, en el que la narradora nos cuenta su *paseo entre el amor y la muerte* (“algunas veces, en mis sueños, si que regreso a esos días extraños de mi vida que comenzaron para mí en el sur de Francia...”), arranca con un encadenado desde un plano de detalle de Manderley, el hogar ancestral perdido, hasta un plano general del mar embravecido (metáfora convencional para designar las incontrollables fuerzas de la Naturaleza) y continúa con la prototípica *escena de amor a primera vista*. La cámara asciende desde el mar por los acantilados hasta un plano general en el que vemos a Maxim a punto de suicidarse despeñándose por el acantilado (figura 1). La protagonista, fuera de campo, le grita “¡No!, ¡deténgase!”. Sigue un plano general de los dos en el sendero campestre, mientras se escucha una música suave (figura 2). Corte a un plano medio de Joan Fontaine mirando a Maxim, fuera de campo (figura 3). Su enamoramiento instantáneo de este hombre sensiblemente mayor que ella queda significado a partir de una serie de elementos: su intento inútil de decir algo, la brisa que sensualmente mece sus cabellos y el modo en que mira fijamente a Maxim (“¿Qué miras tanto?”, le recrimina él). Pero, al mismo



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

tiempo, Maxim se mueve hacia la izquierda de plano, aproximándose a ella (figura 4). Entonces un plano medio corto de ella la muestra acercándose también a él (figura 5). Acto seguido se produce lo que podríamos llamar «un encuentro violento» entre los protagonistas porque en el siguiente plano —que según la lógica narrativa clásica es un plano general que re-contextualiza sus acciones— de pronto están mucho más cerca de lo que cabría esperar según la distancia que los separaba en el plano general inicial (figura 6).

Nótese que este encuentro *inmantado* está «causalmente motivado»: es la mirada *deseante* de la protagonista lo que causa la abrupta aproximación de Maxim, estructura de miradas que se reproduce de forma similar en su segundo encuentro, cuando la Sra. Van Hopper llama la atención de su señorita de compañía al ver a Maxim entrar en el hotel Princesse (figura 7). Tras un contraplano de Maxim devolviéndole la mirada a la pareja *femenina* en plano americano (figura 8), un plano medio corto de la protagonista nos la muestra mirando a Maxim (fuera de campo) mientras se escucha en la banda sonora lo que será el tema musical romántico de la pareja principal (figura 9). El contraplano, desde el punto vista *subjetivo* de la protagonista, es un plano medio corto de un *deseable* Maxim (vestido de etiqueta, cabello abrigillado, mirada seductora) (figura 10) quien vuelve a aparecer *demasiado cerca* (figura 11).

Una serie de motivos que definen el romance en Monte Carlo —«la muerte violenta» (Maxim al borde del suicidio), «la relación triangular» (Maxim no ha superado la muerte de su primera esposa, Rebeca) y «el matrimonio entre clases» (Maxim es aristócrata)— son motivos que, de forma convencional, caracterizan a la heroína gótica como una mujer peligrosamente pasional y ambiciosa (lo cual la aproxima al estereotipo de «la mujer fatal» del cine negro¹²) y que también definen «el romance gótico» en general como un romance transgresor y, por tanto, potencialmente letal¹³. Ahora bien, que la protagonista gótica se caracterice por ser una mujer eróticamente ambiciosa no quiere decir necesariamente que la protagonista esté afectada por un deseo del tipo «casarse con un millonario» (de hecho en *Secreto tras la puerta*, *Luz que agoniza*, *Love from a stranger* o *Las dos señoras Carroll* es la protagonista la adinerada). La protagonista gótica, como ocurre en *Rebeca*, más exactamente, está afectada tanto por un deseo de «denegar» el *lado oscuro* del romance en el que activamente se precipita (mientras que ella insiste en que las flores que le compra Maxim tras la repentina ceremonia nupcial son *lovely*, el ramo aparece representado como asfixiante [figu-



Figura 10



Figura 11

¹² Como señala Marc Vernet, los espectadores siempre relacionamos a las estrellas, cuya imagen era construida detalladamente por los estudios, con un tipo de personaje. Por tanto, el hecho de que ambos grupos de películas compartan estrellas - Barbara Stanwyck (en *Las dos señoras Carroll* y en *Perdición*), Joan Bennett (en la trilogía de Fritz Lang formada por *Secreto tras la puerta*, *La mujer del cuadro* [*The Woman in the Window*, 1944] y *Perversidad* [*Scarlet Street*, 1945]) o Gene Tierney (en *El castillo de Dragonwyck* y en *Laura* o en *Que el cielo la juzgue* [*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945]) - apoya esta identificación entre los dos tipos de personaje femenino. Marc Vernet, "Film Noir on the Edge of Doom", en Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir*, (Londres, Verso, 1993), pp. 1-32, pp. 23-4.

¹³ Igual que *la mujer fatal* se define por ser una «mujer prohibida» porque el héroe está casado (*La mujer del cuadro*) y/o porque es ella la que está comprometida o casada con otro hombre (*La mujer del cuadro*, *Perdición*, *Retorno al pasado*, *El cartero siempre llama dos veces*, *Gilda*), el *amante gótico* se caracteriza por ser un «hombre prohibido» ya sea porque él está casado o sentimentalmente vinculado a otra mujer (*Rebecca*, *Secreto tras la puerta*, *Las dos señoras Carroll*, *El castillo de Dragonwyck* y *Luz que agoniza*) y/o porque la protagonista está casada o comprometida con otro hombre (*Secreto tras la puerta*, *Atrapados*, *Love from a Stranger*, *Las dos señoras Carroll*).



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

ra 12))¹⁴ como “por un deseo de transgredir la ley”¹⁵. De hecho, el plano-secuencia de «la pesadilla» en Monte Carlo con la voz-over de la Sra. Van Hopper repitiendo que Maxim es *el viudo destrozado de [por] la bella y adorada Rebeca Hendrik* (figura 13), precede-motiva una serie encadenada de acciones románticas de carácter transgresor llevadas a cabo por el personaje sin nombre propio de Joan Fontaine: (1) en vez de asistir a clases de tenis, se va a dar una vuelta con Maxim en su descapotable (figura 14)¹⁶, (2) sale con Maxim a bailar «un vals», baile narcisista-fusional (figura 15: este plano comienza con la pareja reflejada en un estanque) que en este

género está asociado tanto al «escenario del éxtasis sexual» (el vals funciona como “pantalla fantasmática que ofusca lo Real del acto sexual”¹⁷) como al «escenario del crimen» (véase *Sospecha* y *El castillo de Dragonwyck*), (3) en un segundo paseo con Maxim en su coche, manifiesta su querer ser “una mujer de 36 años, ir vestida de satén negro y con un collar de perlas” y (4) a lo anti-*Cenicienta* (después de las doce del mediodía), acude a la habitación de hotel de Maxim para despedirse de él y, de paso, declararle su *excesiva* pasión amorosa: “te amo lo más terriblemente posible” (*I love you most dreadfully*).

El hecho de que *Rebeca* localice el encuentro de los protagonistas en el mismo lugar de la Costa Azul en el que Rebeca le contó a Maxim “todo sobre ella, todo” cuatro días tras su boda (es decir, durante la luna de miel) y, por tanto, en el mismo lugar donde el joven Maxim se dio cuenta de que su matrimonio no era más que un “fraude podrido” (como nos enteramos más adelante, en la secuencia explicativa de «la casa de la playa»), también defi-

¹⁴ Considero «la denegación» (sé... pero aún así...) como el principal mecanismo psíquico que caracteriza la lógica narrativa del romance gótico, en vez de la duda o la ambigüedad entre dos interpretaciones posibles de los acontecimientos (como defienden Thomas Elsaesser y Murray Smith) o la paranoia (como defienden Tania Modleski y Mary Ann Doane). Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama” en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (Londres, BFI, 1987), pp. 43-69, p. 58; Tania Modleski, “The Female Uncanny: Gothic Novels for Women”, en *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, (Nueva York y Londres, Methuen, 1984), pp. 59-84, p. 60-2; Mary Ann Doane, *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*, (Bloomington, Indiana University Press, 1987), p. 155; y Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, (Nueva York, Oxford University Press, 1995), p. 145.

¹⁵ Véase el análisis de Elizabeth Cowie sobre *Secreto tras la puerta* en “Film Noir and Women”, en Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir*, (Londres, Verso, 1993), pp. 121-166, p. 151.

¹⁶ Algo similar ocurre en *Sospecha*. La secuencia en coche junto a Johnny (Cary Grant) desde la fiesta en la que la pareja protagonista baila un vals hasta la casa de los padres de Lina (Joan Fontaine) no es sólo una secuencia romántica (ella le declara su amor y se besan por primera vez) sino que también es una secuencia transgresora, ya que, por un lado, la pareja se ha escapado de la fiesta (Lina exclama: “¡Pero no podemos hacer esto!”) y, por otro lado, Lina invita a Johnny a «tomar una copa», invitación que la película presenta como una acción atrevida: la primera reacción de Johnny es responder: “¡Oh no, no! Te voy a llevar de vuelta al baile lo más rápidamente posible”.

¹⁷ Slavoj Žizek, *The Plague of Fantasies*, (Londres y Nueva York, Verso, 1997), p. 182.

ne retroactivamente a *Rebeca* como una historia romántica que se inicia con un escenario de corte perverso (lo que atrae a la protagonista no es tanto «el hombre» como el carácter oscuro y violento de una relación paterno-filial con «un amante exótico») y bisexual: se retrata a la protagonista como una joven con un deseo polimorfo que se debate entre (1) Maxim, *el hombre maltratado* que *sabe demasiado* sobre Rebeca y (2) Rebeca, *la mujer fatal*, mujer con una ambición desmedida y una sexualidad desbocada e incestuosa¹⁸.

En la casa gótica

En numerosos trabajos se ha interpretado que, tras la llegada a la casa gótica, la protagonista comienza a ser retratada como una esposa temerosa de su marido o como una mujer insegura con respecto a sus sentimientos amorosos¹⁹.

Es cierto que la puesta en escena (el gran vestíbulo, las puertas y las chimeneas enormes [figura 16]) enfatiza la pequeñez, el nerviosismo y la ignorancia de la recién casada ante la vida cotidiana en Manderley: la protagonista no sabe que va a desayunar sola, no sabe que por la mañana tiene que ir a la *morning room* y no a la biblioteca (donde el fuego está apagado), no sabe cómo llegar a la *morning room*, no sabe que tiene que encargarse de su correo y de aprobar el menú, *no sabe*, en definitiva, *que ella es la Sra. de Winter*: «la Sra de Winter lleva muerta un año», dice al contestar la llamada del teléfono interno de la mansión. Sin embargo, nada nos indica que en Manderley la protagonista tema a su marido (aunque reconoce que le tiene miedo al ama de llaves, la Sra. Danvers)²⁰. Tampoco hay indicios de



Figura 16

¹⁸ En una sombría escena junto al mar, la joven, que reconoce haberse quedado impresionada cuando en un viaje con su padre por Courmailles vio una postal de Manderley, le dice a Maxim que, a pesar de las corrientes ocultas en el mar, *ella no tiene miedo a abogarse*, modo en que murió Rebeca en Manderley, como se entera la protagonista en la secuencia siguiente, a través de la Sra. Van Hopper.

¹⁹ Diane Waldman, «At Last I Can Tell It to Someone! Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s», (*Cinema Journal* 23, 2, 1983), p. 29; Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, (Bloomington, Indiana University Press, 1987), p. 123; Murray Smith, «Film Noir, the Female Gothic and Deception», (*Wide Angle* 10, 1, 1988), pp. 62-75, p. 64; Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, (Nueva York y Londres, Methuen, 1988), p. 57. En los análisis feministas de novelas góticas se han realizado lecturas similares. Véase, por ejemplo, Joanna Russ, «Somebody is Trying to Kill Me and I Think it's My Husband!: the Modern Gothic», (*Journal of Popular Culture* 6, 4, 1973), pp. 666-91, p. 668; y Tania Modleski, «The Female Uncanny: Gothic Novels for Women», en *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, (Nueva York y Londres, Methuen, 1984), pp. 59-84, p. 60.

²⁰ Debe tenerse además en cuenta que las protagonistas de estas películas aparecen retratadas desde el principio como mujeres valientes y fuertes. En la segunda secuencia de *Sospecha* Lina aparece dominando un caballo desbocado. Su seguridad se hace patente en la escena romántica que tiene lugar en la cima de la colina donde le dice al mujeriego Johnny: «creo que si llegase a ponerte las riendas, no tendría ningún problema en manejarlo». En *El castillo de Dragonwyck*, Miranda afirma no tener miedo cuando entra en la habitación de la torre donde el aristocrático y drogadicto Nicholas lleva encerrado dos semanas desde la muerte de su hijo. Un análisis de la puesta en escena y de la planificación de esta secuencia indica además que es el personaje interpretado por Gene Tierney el que controla la acción narrativa y el avance del relato. En *Luz que agoniza* Paula declara en varias ocasiones que no le tiene ningún miedo a su marido, a parte de que la elección de Ingrid Bergman para este papel estuvo motivada por el hecho de que George Cukor no sólo quería a una actriz glamurosa (consideró a Irene Dunne y a Hedy Lamarr; actriz que en 1944 apareció como una heroína gótica-mujer fatal en *Noche en el alma* [*Experiment Perilous*, Jacques Tourneur]) sino también una cuya apariencia física diese la imagen de fuerza. Katherine Hepburn también fue elegida para interpretar a Ann en *Corrientes ocultas* porque esta estrella permitía caracterizar a la protagonista como una mujer independiente, inteligente y, sobre todo, fuerte (en el libro de prensa de esta película —accesible en la biblioteca del BFI— se enfatizan las cualidades atléticas y la maestría ecuestre de la Hepburn). Véase, George Turner, «Gaslight Twice Told. Part 2 of 2», (*American Cinematographer* 77, 1, 1996), pp. 79-82.

que en Manderley la protagonista comience a dudar de su amor hacia Maxim. Por ello, más acertada me parece la lectura de la mujer en la casa gótica como una «esposa angustiada»²¹. A diferencia del miedo, que hace referencia a un objeto externo, la angustia es una «señal preventiva» encaminada a evitar «un estado de *peligro*» relacionado con la «insatisfacción» ante «la separación» o ante «la pérdida del amor del objeto» debido a que el umbral del principio del placer ha sido traspasado²².



Figura 17

El tercer segmento narrativo de la película, que arranca con un plano general de Manderley, plano que rima con el plano de la mansión desde el punto de vista *intimidado* de la protagonista cuando Maxim (al final del segundo segmento) la conduce hacia allí [la llegada de la pareja en coche a Manderley aparece representada, desde el punto de vista *subjetivo* de la protagonista, como la versión fatal de los dos viajes románticos anteriores: utilización del claro-oscuro, música dramática, lluvia torrencial (figura 17)], está caracterizado por la presencia constante de «la sombra de Rebeca» entre los recién casados, como queda significado por la omnipresencia de la R, el carácter fantasmal de la Sra. Danvers y la realización demoníaca por

parte del personaje de Joan Fontaine de la premonición pre-marital de la Sra. Van Hopper: «Ciertamente [casándote con Maxim de Winter] te habrías esforzado para llegar a ser la señora de Manderley. Pero para ser perfectamente franca, querida, no puedo verte en el papel. Ni tienes la experiencia, ni tienes la más remota idea [*the faintest idea*] de lo que significa ser una gran dama».

Este tercer segmento también condensa la definición de la protagonista como una «esposa angustiada», ya que la secuencia que cierra el segmento (el matrimonio trata de ver la película de super-8 de su elidida «luna de miel» en una sala del castillo) anuncia, por medio de tres señales, que *la separación de Maxim está demasiado cerca*. Estas señales son:

- (1) el deseo imposible de ser como Rebeca, es decir, de ser «la mujer ideal» que sabe «cazar» y «montar a caballo» y que tiene «belleza, ingenio e inteligencia. Todas las cosas que son importantes en una mujer», como indica la indiferencia de Maxim ante su cambio de *look*: la falda rodillera, la rebeca y su corta melena suelta es sustituido por un vestido de noche negro (copiado de la revista de modas «Belleza»), un collar de perlas y un tocado²³.
- (2) el deseo imposible de lograr una satisfacción romántica total²⁴: (a) confiesa haber roto «la valiosa figurita del cupido», (b) su decir deseante —«¡Oh, desearía que nuestra luna de miel hubiese podido durar para siempre, Maxim!»— *causa* que la película de «la luna de miel» literalmente *se queme* y (c) no se reconoce en la mirada de Maxim: «¡No me mires así!».

²¹ Diane Waldman, «At Last I Can Tell It to Someone! Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s», (*Cinema Journal* 23, 2, 1983), p. 30; y John Fletcher, «Primal Scenes and the Female Gothic: *Rebecca* and *Gaslight*» (*Screen* 36, 4, 1995), pp. 341-71, p. 341.

²² Sigmund Freud, «Inhibición, síntoma y angustia» (1925 [1926]), en *Obras completas*, tomo VIII, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), pp. 2833-2883, p. 2860, p. 2863 y p. 2866.

²³ Según Jacques Lacan, la angustia es una «señal» que advierte al sujeto de que «el deseo del Otro» le interroga «no como objeto» sino «como causa de dicho deseo», *El seminario 10. La angustia* (1962-3), (Buenos Aires, Paidós, 2006), p. 167.

²⁴ El romance basado en la creencia narcisista de que es posible la unión plena con el otro, es una de las características temáticas que relacionan los romances góticos con los del género negro en los que *la mujer fatal* suele prometer «el paraíso» (véase *Perdición, El cartero siempre llama dos veces o Retorno al pasado*).



Figura 18



Figura 19



Figura 20

(3) la ya ineludible “certeza horrible”²⁵ (figura 18) de que Maxim es un hombre complicado e infeliz (“no, no eres difícil, eres fácil, muy fácil. Nuestro matrimonio es un éxito ¿no es verdad? Un gran éxito. Somos felices ¿a que sí? ¡Terriblemente felices!”), le dice), no obstante la quiere²⁶.

Y, efectivamente, el segmento cuarto de la película comienza con la *separación de Maxim*: un plano de detalle de una nota manuscrita nos informa de que Maxim se ha marchado a Londres por negocios. Esta separación, que se corresponde con la típica desaparición, especialmente por las noches, del marido gótico²⁷, podría llegar a entenderse como un motivo metonímico de un escenario de impotencia masculina²⁸. Sin embargo, teniendo en cuenta que el viaje de Maxim, por un lado, sigue a la secuencia en la que la protagonista aparece retratada como «una esposa angustiada» y, por otro, precede-motiva la secuencia en la que la protagonista (que *quiere saber* «toda la historia» de Rebeca) entra en «el dormitorio prohibido» del ala Oeste donde ella y el ama de llaves *recrean el suave cuerpo ausente* de la primera esposa (figura 19) de forma narcisista (en la alcoba de Rebeca proliferan los espejos), pasional (como dice también la música) y, finalmente, paranoica (la Sra. Danvers acosa eficazmente a la protagonista con la idea delirante de que Rebeca regresa *de entre los muertos* y “te observa a tí y al Sr. de Winter juntos”²⁹: figura 20), podemos decir que este motivo narrativo de «la separación/desaparición» del hombre está más bien relacionado con la puesta en escena de «una intensa ligazón homosexual» entre las tres

²⁵ Jacques Lacan, *El seminario 10. La angustia* (1962-3), (Buenos Aires, Paidós, 2006), p. 88.

²⁶ También en *Sospecha* (escena en la que Lina está cortando el seto del jardín) y en *Secreto tras la puerta* (escena del insomnio/pesadilla durante la luna de miel en la Hacienda Dos Encantos, México), el marido gótico deviene explícitamente causa de angustia en el momento en el que la protagonista adquiere la certeza de que su amor es correspondido. En el cine clásico, por tanto, no sólo se construye a «la mujer» como «causa de horror», como defiende Jacqueline Rose en “Paranoia and the Film System”, en Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*, (Nueva York y Londres, Routledge, 1988), pp. 141-158, pp. 154-5.

²⁷ Una vez que la pareja se instala en el hogar matrimonial, el marido se va de viaje (*Rebeca*, *Secreto tras la puerta*, *When Strangers Marry*, *Corrientes ocultas*), trabaja fuera de casa hasta altas horas de la madrugada (*Luz que agoniza*, *Atrapados*) o se encierra en una habitación de la casa (*Las dos señoras Carroll*, *El castillo de Dragonuyc* o *Love from a Stranger*).

²⁸ Así lo entiende, por ejemplo, Stanley Cavell en su análisis de *Luz que agoniza*, lectura que sin embargo no tiene en cuenta, por ejemplo, que la estrella Charles Boyer era, según la publicidad de la Metro, “el «gran amante» de la pantalla”, en “Naughty Orators: Negation of Voice in *Gaslight*”, en *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996), pp. 47-78, p. 56.

²⁹ Esta dimensión paranoica también se manifiesta en la escena de la casa de la playa cuando Joan Fontaine le dice a Maxim: “cada vez que me tocabas sabía que me estabas comparando con Rebeca”.



Figura 21



Figura 22



Figura 23

mujeres (figura 21)³⁰. Esta lectura («el viaje de Maxim» significa el desplazamiento del escenario heterosexual por el escenario homosexual) también se apoya en el hecho de que Maxim regresa a Manderley en el momento exacto en que el personaje de Joan Fontaine da por finalizada su intriga *deseante* con la pasada Sra. de Winter³¹: tras la visita al dormitorio de Rebeca le dice a la Sra. Danvers que se deshaga de todas las cosas del escritorio de Rebeca porque, afirma contundente, «yo soy la Sra de Winter ahora».

Es este giro —la protagonista asume que *ocupa el lugar* de Rebeca no sólo en «el acantilado de Monte Carlo» donde vio a Maxim «por primera vez» sino también en Manderley³²— lo que hace avanzar la acción investigadora del personaje de Joan Fontaine desde la Otra mujer/«el padre» («¿Cómo era Rebeca realmente?»)³³ hacia *el problema* de «la máscara de la

³⁰ Sigmund Freud, «Un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica» (1915), en *Obras completas*, tomo VI, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1972), pp. 2010-2016, p. 2012. Mientras que Teresa de Lauretis sólo considera las connotaciones homosexuales de la relación entre Rebeca y la Sra. Danvers, Patricia White, definiendo el personaje de la Sra. Danvers como «lesbiana» y definiendo la relación entre la protagonista y Rebeca como «homeroótica», refuerza la tradición más puritana-represiva de la teoría *queer*, la cual, a partir del trabajo de Richard Dyer, se caracteriza por reducir el deseo homosexual a las relaciones sexuales entre gays y entre lesbianas. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, (Bloomington, Indiana University Press, 1984), p. 152; Patricia White, «Female Spectator, Lesbian Specter: *The Haunting*» (1992), en E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir. New edition*, (Londres, BFI, 1998, pp. 130-150; y Richard Dyer, «Resistance Through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*» (1978), en Idem, pp. 115-122, p. 115.

³¹ «La ligazón al propio sexo se opone a los esfuerzos de adoptar como objeto amoroso un individuo del sexo contrario», Sigmund Freud, «Un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica» (1915), en *Obras completas*, tomo VI, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1972), p. 2013. Como señala Freud la heterosexualidad —«el interés sexual exclusivo» del hombre por la mujer o de la mujer por el hombre— constituye «un problema» pues la investigación psicoanalítica «ha comprobado que todo individuo es capaz de una elección homosexual de objeto y la ha llevado, efectivamente, a cabo en su inconsciente». Sigmund Freud, «Tres ensayos para una teoría sexual» (1905), en *Obras completas*, tomo IV, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1972), pp. 1169-1237, nota n. 637 (adición de 1915), p. 1178.

³² «Se nos hace visible la forma en que nuestra heroína se ha liberado de su dependencia homosexual» por medio de «una pequeña regresión» al narcisismo que sustituye la elección homosexual de objeto amoroso por la identificación con dicho objeto. Sigmund Freud, «Un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica» (1915), en *Obras completas*, tomo VI, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1972) p. 2014.

³³ Es decir, que la trama, el conflicto, que pone en escena *Rebeca* va más allá del complejo edípico que vislumbró Freud en este tipo de historias y, por tanto, va más allá de la «sobreidentificación» de la protagonista con Otra mujer (la madre). Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, (Nueva York y Londres, Methuen, 1988), p. 44. Freud analiza la obra de H. Ibsen *La casa de Rosmer* (1886), pieza dramática del género gótico protagonizada por Rebeca Gamvik, como una recreación poética de la típica «fantasía cotidiana de las jóvenes» que se hallan «bajo el imperio del complejo de Edipo» (una «muchacha admitida en una casa como criada, señorita de compañía o institutriz» desea «que la señora de la casa llegue a faltar y el señor la tome a ella, en su lugar, por esposa» [véase *El castillo de Dragonwyck*]) en «Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica» (1916), en *Obras completas*, tomo VII, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), pp. 2413-2428, p. 2426.

feminidad» (la vemos teniendo dificultades a la hora de dibujar un disfraz *femenino* para el baile de máscaras que se empeña en organizar para ejercer de anfitriona [dibuja un caballero medieval], la vemos seguir el consejo que le da la Sra. Danvers de que copie *la imagen* del retrato de la antepasada de Maxim, Carolina de Winter [figura 22])³⁴ y del «hombre»: a través del motivo «retrato de una mujer del pasado»³⁵ (también presente en *Luz que agoniza*, en *El castillo de Dragonwyck* y en *Laura*), la protagonista de *Rebeca* se presenta, ante los espectadores intradieгéticos (Maxim y su hermana Beatrix) como una poseída por el fantasma de la sofisticada primera esposa y, ante los espectadores extradieгéticos, como una condenada que va a repetir involuntariamente la lúgubre y fatal historia de la mujer del pasado³⁶, esto es, que va a padecer repetidamente la violencia ciega de Maxim³⁷.

Pero, contrariamente a lo que pudiéramos esperar, ante la reacción de Maxim (se tapa los ojos mientras le grita: «¿qué demonios piensas que estás haciendo?», «¿qué miras?, ¿no has oído lo que te he dicho?» [que se cambie de ropa]), la protagonista no «elige» actuar en su «propio bien» (supuestamente irse a su dormitorio de invitada y cambiarse de ropa, «una libertad ilusoria, puesto que el bien determina la elección y no al revés») sino que «elige» determinarse como «sujeto de deseo» yendo «en contra de su propio bien – incluso hasta el punto de acarrearle su propia muerte»³⁸ pues, con una «mirada de odio», y todavía disfrazada como Carolina de Winter, sigue a la mujer que «simplemente adoraba» a Rebeca (la Sra. Danvers, según descripción de Beatrix) hacia el dormitorio del ala Oeste *para*: (1) *saber* del sufrimiento secreto de Maxim en los días siguientes a la muerte de la primera Sra. de Winter, (2) *dejar-se caer*, desconsoladamente, sobre la cama vacía de Rebeca y (3) *escuchar la voz de su sombra asesina*: la Sra. Danvers, junto a la ventana que mira al mar, le susurra al oído (figura 23): «¿Por qué no te vas?, ¿Por qué no dejas Manderley? Él no te necesita. Tiene sus recuerdos. Él no te ama. Él quiere estar solo de nuevo con ella. Ya no tienes nada por lo que quedarte. Ya no tienes nada por lo que realmente vivir ¿a qué no? Mira ahí abajo [figura 24] Es fácil, ¿A que sí?, ¿Por qué no?, ¿Por qué no? [figura 25: plano de lo Real, de ese «punto oscuro impenetrable», de ese «límite interno» que «no puede ser significado posi-



Figura 24

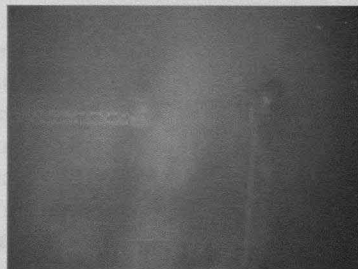


Figura 25

³⁴ Una relación problemática con «la máscara de la feminidad» también define a las protagonistas de *Sospecha* (véase el vestuario de Joan Fontaine en la primera secuencia del filme), *Atrapados* (al principio de la película Leonora acude a una Escuela para aprender a comportarse como una mujer: cómo vestirse, caminar, etc) y *Corrientes ocultas* (esta película además de mostrar la inseguridad de la protagonista con respecto a su imagen se apoya en la imagen sexualmente ambigua de «Katherine Hepburn»).

³⁵ Este motivo visual-narrativo representa de forma velada un deseo sexual *excesivo* (bisexualidad) y amor a la muerte (la pulsión). Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (1939), (Ithaca, Cornell University Press, 1975), p. 136.

³⁶ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, (Bloomington, Indiana University Press, 1987), p. 142.

³⁷ Maxim ya ha hecho llorar a la protagonista en tres ocasiones. La primera en el segundo paseo en coche en Monte Carlo (a Maxim le molesta la incredulidad de la joven con respecto a sus intenciones románticas), la segunda en el paseo romántico por los jardines de Manderley, tras la visita de Beatrix y su marido (Maxim se enfada porque su mujer entra en la casa de la playa en busca de una cuerda para atar a Jasper, el perro de Rebeca) y la tercera en el visionado de la película de su luna de miel (Maxim mira colérico a su mujer cuando esta divaga sobre sus motivos para casarse con ella).

³⁸ Joan Copjec, *Read my Desire. Lacan Against the Historicists* (1994), (Cambridge, Massachusetts y Londres, The MIT Press, 1995), p. 96.

tivamente” sólo “mostrado, en un gesto negativo, como el fallo inherente a la simbolización”³⁹], “¡Vamos, no tengas miedo!”.

Pero el sonido *off* de los cohetes (que riman con el sonido del claxon que, tras la investigación del dormitorio de Rebeca, anuncia el regreso de Maxim tras su viaje a Londres), funcionando como un límite textual interno a la *excesiva* acción epistemológica de la heroína (*el secreto tras la puerta* del dormitorio de Rebeca “no conduce, al final, más que al vacío original”⁴⁰), anuncian el retorno del cuerpo Real de Rebeca y, por tanto, «despiertan» a la protagonista de su encantamiento: tras ver a Maxim abandonar la casa en medio del caos de invitados, le dirige una mirada de reproche a la Sra. Danvers y sale de plano. Entonces, un primer plano del ama de llaves se encadena con un plano de un reloj marcando la hora. Este plano, asociado tanto a «la despedida» de Maxim en Monte Carlo como a «la bienvenida» de la Sra. Danvers en Manderley, designa metonímicamente tanto un nuevo cambio de objeto (de la Sra. Danvers-Rebeca de vuelta a Maxim) como una elipsis temporal de un día.

Entre «el regreso del bote de Rebeca desde el fondo del mar» y *el atravesamiento de la niebla* hacia la casa de la playa mientras el mar se bate contra las rocas, transcurre *una luna de biel*. Este momento narrativo traumático-elidido que designa —aunque no muestra— “cierto encuentro con lo real”⁴¹, cierto vacío estructural y estructurante que no se puede *integrar* en la realidad simbólica (en la lógica causal) configurada por el relato⁴², es un signo violento de ruptura textual⁴³ desde donde se origina el sentido: tras un «momento suicida», la protagonista ha abandonado «una posición falsa» (hechizada por Rebeca «como todo el mundo») para asumir “una posición auténtica”⁴⁴; reconoce tanto su deseo por *un Barba Azul* (a parte de «asesinar» a Rebeca⁴⁵, Maxim enterró en la cripta familiar el cuerpo de «una mujer desconocida»/de otra mujer sin nombre propio) como su propia implicación en «el asesinato» de Rebeca (esto es explícito en la novela): “había escuchado su historia [la de Maxim] y parte de mí se fue con él como una sombra que seguía el camino marcado por él. También yo había matado a Rebeca, también yo había hundido su bote allí en la bahía”⁴⁶.

Es con este escenario de reconocimiento de la pulsión de muerte (tras *recrear el cuerpo corrupto* de la primera esposa, Maxim reta a la heroína: “ahora, ¿me mirarás a los ojos y me dirás que me amas?”), escenario clausurado con la llamada (por teléfono) de la Ley, que el final feliz verdadero, por oposición a «la boda» (final feliz falso: ocurre *demasiado pronto*), deviene posible. Cuando en «el juicio» por la muerte de Rebeca, le preguntan a Maxim “¿era su relación con la última Sra. de Winter completamente feliz?”, la presente Sra. de Winter «elige su destino fatal»⁴⁷ (se desmaya [*faints*]) y, con ello: «rescata» a Maxim (impide que Maxim «pierda la cabeza»), «Rebeca pierde» y triunfa el amor auténtico, esto es: un *amor a segunda vista* (“se ha ido para siempre esa mirada perdida, joven y graciosa que yo

³⁹ Slavoj Žizek, *The Plague of Fantasies*, (Londres y Nueva York, Verso, 1997), p. 161 y p. 217.

⁴⁰ Thierry Kuntzel, “The Film-Work, 2”, (*Camera Obscura*, 5, 1980), pp. 6-69, p. 10.

⁴¹ Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, (Valladolid, Castilla ediciones, 2006), pp. 263-4.

⁴² Joan Copjec, *Read my Desire. Lacan Against the Historicists* (1994), (Cambridge, Massachusetts y Londres, The MIT Press, 1995), pp. 125-6.

⁴³ Thierry Kuntzel, “The Film-Work, 2”, (*Camera Obscura*, 5, 1980), pp. 6-69, p. 11.

⁴⁴ Slavoj Žizek, *The Plague of Fantasies*, (Londres y Nueva York, Verso, 1997), p. 148 y p. 161.

⁴⁵ En la novela el asesinato de Rebeca por parte de Maxim no está disfrazado como un accidente. Véase, Alison Light, “‘Returning to Manderley’- Romance Fiction, Female Sexuality and Class”, (*Feminist Review*, 16, 1984), pp. 7-24, p. 10.

⁴⁶ Alison Light, “‘Returning to Manderley’- Romance Fiction, Female Sexuality and Class”, (*Feminist Review*, 16, 1984), pp. 7-24 p. 16.

⁴⁷ Slavoj Žizek, *The Plague of Fantasies*, (Londres y Nueva York, Verso, 1997), p. 224.



Figura 26



Figura 27



Figura 28

amaba. Nunca volverá. Yo la maté cuando te conté lo de Rebeca. Se ha perdido. En pocas horas has crecido tanto...”), un amor opuesto al de «la luna de miel» (figuras 26 y 27) y un amor por el que Maxim de Winter llega justo a tiempo para «sujetar» a su esposa ante las llamas de su renovada pasión⁴⁸ (figura 28).

“Anoche soñé que volvía a Manderley”⁴⁹

El corazón del trayecto narrativo de la protagonista de *Rebeca* —trayecto por medio del cual se pone en escena un tránsito desde un escenario pasional en el que el otro es visto como un igual, como un semejante, hacia un final feliz en el que el Otro es reconocido como singularmente diferente— transcurre en un topos siniestro (*unheimlich*): Manderley, esa casa “misteriosa y silenciosa”, hecha con “muros que miran fijamente [*staring walls*]”, ocupa el lugar de la casa familiar que *debiendo haber permanecido perdida*, no obstante ha sido re-encontrada⁵⁰.

Ahora bien, el trayecto narrativo de la heroína dentro de este espacio doméstico no es un trayecto siniestro (la narración no nos deja «en suspenso» o «incertidumbre intelectual» respecto a las convenciones narrativas seguidas⁵¹) sino que es un trayecto simbólico⁵²: la narración sólo nos deja *en suspense* respecto a *cómo* llegaremos al genéricamente convencional «final feliz», caracterizado no por la formación de una «nueva pareja» (véase *El castillo de Dragonwyck* o *Las dos señoras Carroll*) sino más bien por el abandono o la pérdida de la casa marital original. En efecto, en el cierre del paseo *regresivo* por medio del cual la narradora de *Rebeca* nos introduce en su relato onírico, la narración ya localiza Manderley como un espacio heterogéneo que “aparece *expropiado*”⁵³: “Nunca podremos regresar a Manderley otra vez. Esto sí que es seguro”.

Esta distancia entre el nivel de lo narrado (el núcleo del relato transcurre en una topografía siniestra) y el nivel de la narración (se trata de un relato simbólico) tiene implicaciones

⁴⁸ Para la conexión primitiva-mitológica entre el fuego y la excitación sexual, véase Sigmund Freud, “Sobre la conquista del fuego” (1931 [1932]), en *Obras completas*, tomo VIII, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), pp. 3090-3093, p. 3092.

⁴⁹ Esta conclusión está dedicada a Begoña Soto (por sugerirla), a Marina Díaz (por orientarla) y a Ana Martín y Cristina Pujol (por esperarla).

⁵⁰ Véase Jacques Lacan, *El seminario 10. La angustia* (1962-3), (Buenos Aires, Paidós, 2006), p. 52; y Sigmund Freud, “Lo siniestro” (1919), en *Obras completas*, tomo VII, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), pp. 2483-2506, p. 2487.

⁵¹ Sigmund Freud, “Lo siniestro” (1919), *Obras completas*, tomo VII, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1974), p. 2504 y p. 2491.

⁵² Véase Jesús González Requena, “Casablanca. El film clásico”, (*Archivos de la Filmoteca*, nº 14, junio, 1993), pp. 89-105.

⁵³ Francesco Casetti, *El film y su espectador* (Madrid, Cátedra. Signo e imagen, 1989), p. 104.

personales y políticas a nivel espectral. Mientras que un trayecto narrativo siniestro nos introduciría en el tiempo congelado-paralizante de la angustia y/o en el tiempo circular-repetitivo del goce (lo que avalaría el argumento victimista de que la mayor parte del «cine de mujeres» de las décadas de 1930 y 1940 “nos da la impresión de un retorno incesante a un estado previo”⁵⁴), el trayecto simbólico del «romance gótico» nos introduce, por el contrario, tanto en el tiempo angustioso-placentero del suspense⁵⁵ como en el tiempo ardiente del deseo, “un tiempo que por fuerza debemos situar históricamente como progresivo”⁵⁶ (el final de *Rebeca* es significativamente diferente del principio), ya que nos enseña no «el deber de asumir» “una expectativa destinada a permanecer eternamente insatisfecha”⁵⁷ sino más bien el placer de entregar nuestra mano a un Otro de quien hemos recibido «el guante» de la angustia (*Luz que agoniza*) y gracias a quien, al fin, “tenemos un largo camino por recorrer” (*Secreto tras la puerta*).

ABSTRACT. The paper produces a textual analysis of *Rebecca* within the generic context of ‘the Gothic romance film’ of the 1940s. Drawing on feminist film theory and psychoanalysis, the author argues that this film displays a symbolic trajectory from a scenario of the drives to a scenario of desire from the side of ‘woman’. ☺

⁵⁴ Tania Modleski, “Time and Desire in the Woman’s Film” (1984), en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, (Londres, BFI, 1987), pp. 326-338, p. 330.

⁵⁵ Véase Ann B. Snitow, “Mass Market Romance: Pornography for Women is Different”, en Ann Snitow, B. Stansell, Christine y Thompson, Sharon (eds.), *Desire. The Politics of Sexuality*, (Londres, Virago Press, 1984), pp. 258-275, p. 263.

⁵⁶ Jacques Lacan, *El seminario 10. La angustia* (1962-3), (Buenos Aires, Paidós, 2006), p. 63.

⁵⁷ Tania Modleski, “Time and Desire in the Woman’s Film” (1984), en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, (Londres, BFI, 1987), pp. 326-338, p. 331.