

**EL DESEO Y SU FINGIMIENTO: ANÁLISIS DE LAS
RELACIONES INTERSUBJETIVAS EN *SUCEDIÓ UNA NOCHE*
DE FRANK CAPRA**

**DESIRE AND ITS PRETENSE: ANALYSIS OF
INTERSUBJECTIVE RELATIONS IN FRANK CAPRA'S *IT
HAPPENED ONE NIGHT***

Alfonso A. Gracia Gómez
Universitat de València

ABSTRACT

The following paper analyzes the plot of the 1934 film *It Happened One Night*, by Frank Capra, an authentic emblem within the film genre of romantic comedy. In it, the protagonists manage to overcome the obstacles that are offered in their way thanks to the pretense of a relationship, the marital one, which finally will end up becoming effective. Recalling a famous Lacanian sentence, according to which human beings “pretend to pretend”, the plot devised by Capra will be analyzed in order to go over the steps that sequence such pretenses. These give order to a process of maturity in which the characters will become what they represent, evidencing the sexual nature of the desire that had impelled them to unite their respective paths.

Key words: Romantic comedy, sexual desire, psychoanalysis, intersubjectivity, pretense

RESUMEN

El siguiente artículo analiza la trama de la película de 1934 *Sucedió una noche*, de Frank Capra, un auténtico emblema dentro del género cinematográfico de la comedia romántica. En ella, los protagonistas consiguen superar los obstáculos que se les ofrecen en su camino gracias al fingimiento de una relación, la marital, que finalmente acabará por hacerse efectiva. Recordando una famosa sentencia lacaniana, según la cual los seres humanos «fingen que fingen», se analizará la trama ideada por Capra con el objeto de ir mentando los pasos que secuencian tales fingimientos. Estos dan orden a un proceso de madurez en el que los personajes llegarán a ser lo que representan, evidenciando la naturaleza sexual del deseo que los había impulsado a unir sus respectivos caminos.

Palabras clave: Comedia romántica, deseo sexual, psicoanálisis, intersubjetividad, fingimiento.

Fecha de recepción 13 de marzo de 2019.

Fecha de aceptación: 6 de mayo de 2019.

Cómo citar: Gracia Gómez, Alfonso A., «El deseo y su fingimiento: análisis de las relaciones interdiscursivas en *Sucedió una noche* de Frank Capra», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3 (2019): 26-55.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.002>

INTRODUCCIÓN

Sucedió una noche (producida por Harry Cohn y dirigida por Frank Capra, 1934) es la historia de cómo un hombre y una mujer que no se conocían comparten una intimidad inesperada que va creciendo a lo largo de un viaje. Así, y gracias a la presencia sigilosa de las respectivas figuras de autoridad (el padre de ella, el jefe de él), se construye un equilibrio que bascula de forma intermitente hacia la consecución de que este encuentro fortuito culmine en una unión feliz.

La trama comienza con la huida de Ellie, el personaje interpretado por Claudette Colbert, que aparece «secuestrada» en el yate de su padre, «castigada» por haber cometido la locura de casarse con King Westley, un afamado piloto de avionetas a quien se presentará en repetidas ocasiones como personaje banal, fatuo y arrogante. Pero la joven consigue escapar, y, a partir de ese momento, se verá obligada a disimular su identidad con el objetivo de esquivar las pesquisas de su padre y culminar un camino que deberá reunirla con su marido efectivo.

Durante la película tendremos ocasión de comprobar cómo Ellie se maneja ante las adversidades con entusiasmo, pero también con la ingenuidad ineficiente que el argumento considera típicos de una «niña mimada». Sin embargo, cierto «hombre de mundo» que es o finge ser Peter, periodista de profesión, se prestará a ayudarla para que pueda culminar su trayecto. ¿Cuál es su intención? En un primer momento, solo sabemos que acaba de perder su empleo, porque le observamos discutir con su jefe a través de una conversación telefónica en la que el personaje interpretado por Clark Gable permanece muy atento a ciertos acompañantes que son testigos de la misma. Con tal de impresionarlos, Peter finge que abandona su trabajo, cuando la realidad es que le están despidiendo a él.

Esta condición fingida por parte de Peter se hará expresa en repetidas ocasiones. En este sentido, Moreno Cardenal hace notar que habría una diferencia sustancial, relativa a los papeles respectivos del hombre y la mujer: mientras la impenetrabilidad de esta es agresiva y consigue, en principio, su objetivo, la de aquel resulta ridícula y meramente fingida (2013: 31-32). Para Torres Hortelano, este hecho justifica que se aleje al cine de Capra del tópico hollywoodiense:

Lo que se muestra, entonces, es que el cine clásico de Capra lejos de ser un cine en el que domina una construcción patriarcal de las figuras masculinas

y femeninas –en las que éstas [sic] últimas desarrollarían un papel inferior y pasivo–, muestra lo femenino en un papel activo o, al menos, indicando un camino para el deseo y la mirada que ha de recorrer el hombre. Las claves de la comedia, más que simples códigos genéricos, no hacen sino mostrar lo dificultoso de ese camino, de construir, en fin, una vía para el deseo (Torres Hortelano, 2013: 64).

Estando de acuerdo con el diagnóstico de Torres Hortelano respecto al carácter revolucionario de la trama construida por Capra (que contradice, por ejemplo, las tesis de un autor de relevancia incuestionable, como es Stanley Cavell [1999: 91-92]), sostendremos a lo largo de este artículo que el fingimiento es algo más que un indicio de la «ridiculez» de Peter: es justamente lo que nos muestra cuál es la posición subjetiva de este personaje respecto a su «falta», noción que debemos entender que nombra tanto a sus carencias como, sobre todo, a su deseo. Este análisis nos permite analizar la huida en la que se embarca Ellie en clave de un fingimiento respectivo, pues su personaje no deja de ser el de una «niña» que deberá hacerse pasar por «mujer» con tal de resultar desapercibida y sostener su huida hacia el matrimonio.

Figura 1: Imagen promocional de la película, con los actores protagonistas (derecha) y su director (izquierda)¹



El encuentro entre ambos personajes servirá, pues, para iniciar un proceso conjunto de madurez que nos habla, no solamente del deseo, sino de la posición que cada cual es capaz de tomar con respecto a tal deseo, ya que no se trata de un deseo cualquiera, sino de uno

¹ Referencia: <https://www.britannica.com/topic/It-Happened-One-Night-film-by-Capra> (última consulta: 01/03/2019).

inconsciente. Fue Lacan quien señaló que el inconsciente no debe entenderse como algo «íntimo», sino más bien como algo «éxtimo»: neologismo que le servía para ejemplificar la relación entre este deseo inconsciente y la posición subjetiva de quien lo trata de sostener, la cual siempre supone la interacción con otros «sujetos» y, por ende, debe situarse más allá de la mera psicología individual².

Así, en la trama que vamos a analizar, los personajes se verán impelidos a fingir, entre ellos, que *son lo que no desean ser* (en tanto que en la intimidad se muestran «tal como son»), toda vez que, al mismo tiempo, utilizarán esa ficción que se ven obligados a representar ante los demás (recordemos: para no levantar sospechas respecto a la huida de Ellie) para procurarse un lugar desde el que ambos podrán desarrollar una posición subjetiva que sea capaz de sostener su verdadero deseo. Los «niños desvalidos» se harán pasar por marido y mujer.

Precisamente, otra fórmula que utilizó Lacan para remarcar semejante condición éxtima del inconsciente tiene que ver con tal relación entre el fingimiento y el deseo. En este sentido, resulta fundamental recordar la famosa polémica que mantuvieron Lacan y Derrida en torno a la cuestión de la capacidad, e incluso necesidad, que tienen los seres humanos de fingir. Decía Lacan, a este respecto, que los animales no «fingen que fingen», dado que esa es una capacidad exclusiva de las personas:

Desplegándose en la captura imaginaria, el fingimiento se integra en el juego de acercamiento y de ruptura que constituye la danza originaria, en que esas dos situaciones vitales encuentran su escansión, y los participantes que ordenan según ella lo que nos atreveremos a llamar su dancidad. El animal por lo demás se muestra capaz de esto cuando está acosado; llega a despistar iniciando una carrera que es de engaño. Esto puede ir tan lejos como para sugerir en las presas la nobleza de honrar lo que hay de ceremonia en la caza. *Pero un animal no finge fingir. No produce huellas cuyo engaño consistiría en hacerse pasar por falsas siendo las verdaderas*, es decir las que darían la buena pista. Como tampoco borra sus huellas, lo cual sería ya para él hacerse sujeto del significante (Lacan, 2006: 787; cursivas nuestras).

Para Derrida (2008) las tesis lacanianas no responden sino a lo que considera una

² «Lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior. Se trata de una formulación paradójica, dando por supuesto que en el discurso analítico las paradojas tienen todo su lugar» (Epsztein, 2013: 204). Según esto: «En el sujeto se ubica lo éxtimo en relación al Otro, donde se sostiene la dimensión significante, y lo éxtimo en relación al objeto, donde se sostiene la dimensión pulsional: el Otro del significante, éxtimo al sujeto. Dice Miller “más no sea porque la lengua mía, en la que expreso mi intimidad, es la del Otro”. Pero también hay otro éxtimo que es el objeto: “en ti más que tú”» (204; los entrecomillados citan a Miller [2010: 13]).

constante en la historia de la filosofía occidental, que articula lo que parece la necesidad de ofrecer una concepción del ser humano que sea capaz de comprenderlo, no como el animal que es, sino como un hecho sustancialmente diferenciado e independiente del resto de los animales. Derrida, en cambio, argumenta que es posible comprender que existen indicios de una autorreferencialidad en los enfrentamientos propios de los ritos de apareamiento de los animales, lo que abriría la reflexión a una plausible «autodeixidad genética». Por su parte, Manuel Asensi se opone en este punto a las tesis de Derrida, pues a su parecer: «[...] desde este punto de vista hay que admitir que dado que el animal no dice “yo” según los términos del lenguaje natural, tampoco puede referirse a sí mismo, no al menos en los términos de una deixis auto-referencial lingüística» (Asensi, 2011: 126).

Cosa humana o animal, la «deixis auto-referencial lingüística» referida por Asensi es una condición que sitúa al individuo en una suerte de teleología que se circunscribe a la posibilidad de llegar a ser, no aquello que «quiere» ser, sino más bien aquello que «muestra», «finge» o incluso «pretende» ser; de tal manera que resulta siempre imprescindible afirmar el *ante quién* se produce semejante fingimiento. El filme de Capra es, en este punto, un excelente ejemplo de lo que Lacan quiere decir con su consideración de que los seres humanos producen «huellas cuyo engaño consistiría en hacerse pasar por falsas siendo las verdaderas».

1. EL «HURTO DE LA MALETA» COMO SIGNIFICANTE DEL DESEO

Prosigue la trama y Ellie toma un autobús en dirección hacia Nueva York, donde espera reunirse con King Westley. De momento, con quien se encuentra es con Peter, cuya primera impresión no le resulta nada halagüeña³. De este, ni siquiera sabemos cuál es su trayecto, pero tal aspecto no parece revestir demasiada importancia para el espectador, dado que ya se nos ha presentado, literalmente, como un «desocupado». Del mismo modo, Ellie, la rebelde, va a revelarnos un «secreto» similar, que es el de su ingenuidad (más adelante averiguaremos que tal situación es concomitante de su «inocencia» en lo sexual): el autobús hace una parada y ella, cansada, solicita al conductor que la espere durante una hora, el tiempo que *cree que necesita* para recuperarse de lo que va de viaje.

³ Se trata de una estrategia típica de las comedias románticas (Echart, 2005: 97): un primer encuentro entre los protagonistas que es negativo y que, de este modo, ofrece al espectador esa primera «pista falsa» de la que hablaba Lacan.

Evidentemente, eso no va a ocurrir. Lo que sí ocurre, en cambio, es que Peter reconoce la foto de Ellie en un periódico, junto a la noticia que explica los pormenores de su desaparición. Esta circunstancia le sirve de excusa a Peter para esperarla, aunque en rigor ya sabemos que el hecho de que haya reconocido su fotografía es síntoma de que se había fijado en la joven con anterioridad. De lo cual se puede deducir cierto interés amoroso por su parte, como se desprende de la forma despectiva en que se refiere en todo momento a su matrimonio con Westley:

PETER: Deje de fingir, viene en primera página... Siempre tuve curiosidad por saber qué clase de chica se casaría con un piloto de gran fama como King Westley. Siga un consejo: tome el primer autobús para Miami. Ese tipo es un fatuo.

ELLIE: No le he pedido ningún consejo.

PETER: Es cierto, no lo ha hecho.

ELLIE: Supongo que ahora avisará a mi padre, ¿verdad?

PETER: ¿Para qué?

ELLIE: Probablemente le sacaría algunos dólares.

PETER: No se me había ocurrido...⁴

No puede dejar de resultar significativo que la forma que usa Peter para justificarse ante Ellie (para justificar su deseo: ¿por qué la ha esperado?) sea «deje de fingir». Es la primera vez que habla con ella y le pide, justamente, que no finja. Se trata de otra demanda respectivamente «ilusa», esta vez por parte de Peter, que ni siquiera ha considerado la posibilidad de cobrar la recompensa por entregar a la muchacha y frustrar así su viaje. Al contrario, pese a sus aparentes reticencias, se va a ofrecer como guardián y garante de que el viaje de Ellie llegue a buen fin. A cambio, solo le pide una cosa: la exclusividad de la noticia, que augura le servirá de empuje para relanzar su quebrada carrera como periodista. Dicho de otro modo: Peter le pide a Ellie que le conceda ese tiempo... Esta será la espera respectiva que, ilusoriamente, «cree que necesita» para recuperarse del fiasco con el que ha iniciado su andadura hacia ningún destino en especial.

Pero se trata de algo que, evidentemente, tampoco llegará a ocurrir; no al menos de la forma en que pretende. Durante todo ese tiempo (tiempo concedido por Ellie), Peter tratará de mostrarse como un benefactor que, sin embargo, no desea mostrarse como benefactor. De este modo aprovechará cada ocasión para recordar a Ellie que el objeto de

⁴ Como regla general citaremos los diálogos de la película conforme a la versión del doblaje al español realizado por TVE en 1968. Sin embargo, dado el carácter exegético de este trabajo, ocasionalmente nos veremos impelidos a ajustar la traducción a la versión original en inglés. En tales casos lo advertiremos en el cuerpo del texto y/o en nota a pie de página.

su deseo no es ella, sino la noticia que supuestamente habrá de encumbrarle. Finge así, ante ella, que es un «gran hombre» (un periodista al que no hubieran despedido) que está en camino de metas aún más grandes. Y finge además que para ello necesita una cierta correspondencia de la mujer, al mismo tiempo que se muestra indiferente ante su deseo.

Pese a todo, este ardid sirve para que se construya, poco a poco, un principio de intimidad entre ambos: una intimidad que tiene un origen concreto, instantáneo, fugaz. Una intimidad que debe dar respuesta, de algún modo, a un deseo que es de orden erótico, pecaminoso, apasionado; aunque ninguno de los dos esté dispuesto a reconocerlo:

Peter corre hacia ella, quedando su figura borrosa, como si de una fiera persiguiendo a su presa se tratase. El rostro de Ellie se ilumina: sabe o cree saber que esa mirada no es la que ha conocido hasta el momento de Peter: ¿se confirman sus peores sospechas sobre las verdaderas intenciones de Peter, o quizá acoge algo que esperaba con impaciencia? La segunda opción no es ilusoria, pues aunque en su rostro puede haber cierto atisbo real de miedo, su cuerpo no responde igual, pues sigue ofreciéndose de frente. Peter no se achanta y va a por su presa y, de nuevo, la imagen muestra cómo se cubre a Ellie, esta vez gracias a Peter (Torres Hortelano, 2013: 65).

Lo que ocurre en realidad es que a Ellie le están robando la maleta y Peter trata, en vano, de evitarlo. Que una escena tan mundana revista las connotaciones eróticas que se reúnen en torno a los personajes no es casual. Piénsese que, como resultado de este episodio, Ellie pierde su maleta como se pierde la virginidad: se la han «quitado», que podríamos decir, de acuerdo con una expresión habitual que tal vez tenga connotaciones machistas, pero que resulta ilustrativa de cara a comprender el engranaje de las significaciones múltiples que el enredo que es la película de Capra trata de articular en torno a esta repentina «falta», respecto a la que la presencia (benefactora) de Peter ha resultado ineficaz.

Figura 2: Fotograma de la película en el que roban la maleta a Ellie⁵



De otro modo: se trata de una falta que corresponde a Ellie, pero que al mismo tiempo testimonia un fracaso por parte de Peter. Ambos se convierten así en muñecos quebrados, impotentes, faltantes por semejante «hurto». No en vano se «iluminaba» el rostro de Ellie en esta escena, de una forma que evidenciaba un atisbo de contacto con algo real, algo que escapa a (y, al mismo tiempo, que se elabora a través de) la posterior urdimbre de fingimientos. En adelante será la maleta de Peter la que deberá cumplir la función del equipaje que Ellie ha perdido.

Se han procurado con ello un referente para su intimidad, signada por un objeto que está presente y ausente al mismo tiempo, y que funciona así como significante del deseo que circula entre ambos. A este respecto, la cuestión de cómo la *falta* conduce a una intimidad que solo podrá hacerse efectiva mediante fingimientos viene a reproducir un nuevo tema lacaniano, que es el de que «no hay relación sexual». En este caso, se trata de la comprensión de que no hay una intimidad «pura» posible; de que toda intimidad remite a un «afuera» que es constitutivo de las relaciones intersubjetivas, que se habrán de articular en torno al deseo que les «corresponde». Pues la intimidad se construye en la interacción especular con un «Otro» que es terrible, es decir, con un Otro que es mandatario de un goce al cual el sujeto debe oponer ciertos límites.

La psicoanalista Colette Soler definía en torno a esta limitación el «goce fálico», como un «goce limitado, goce que siempre obedece a la estructura discreta del lenguaje» (1997: 20; cit. Posada, 1998: 3). La trama logra esto mediante el recurso a la parodia, en la

⁵ Referencia: <http://www.gables cinema.com/events/it-happened-one-night/> (última consulta: 01/03/2019).

que se presentará a los dos personajes en la representación de escenas de matrimonio que los espectadores (en la película y de la película) deben reconocer como «típicas». Solo con tales precauciones se podrá generar paulatinamente un verdadero espacio para «lo íntimo» entre los dos, que representa la maleta desaparecida de Ellie y su sustitución metonímica por parte de la maleta de Peter.

En este sentido, Pilar Posada aduce la configuración concomitante de un «significante fálico» que «no puede dar cuenta de todo el goce, *algo se le escapa*» (1998: 3; cursivas nuestras), como «escapa» el ladrón, en esta escena de la película, *de las manos de Peter*, que lo persigue en vano, y *con la maleta de Ellie*, que permanece dis-traída, es decir, traída a «otro lugar», mientras se limita a observar la carrera infructuosa de Peter tras un objeto que ya no podrá ser más el significante de su deseo (la maleta con la que inicia la huida que le debe conducir desde el padre hasta el matrimonio), en tanto que decimos que se le ha «escapado»:

[...] y eso que se escapa, que no puede ser cifrado por el falo, es el goce Otro, excluído, forcluído [*si*] del inconsciente. El falo entonces simboliza el goce que por vía del significante unario logra inscribirse en el inconsciente, pero a la vez da cuenta de un resto de goce que escapa a esta simbolización [...]. No es lo mismo simbolizar una pérdida de goce que simbolizar el goce perdido. El falo da cuenta de un goce que se contabiliza y de un resto de goce que escapa a la contabilidad. Pero de ese resto sólo puede saber que se escapa, que queda por fuera de su registro. No puede simbolizarlo en lo que es. Sólo puede simbolizarlo como lo que no es (1998: 3).

Por consiguiente, «eso que se escapa» y que obtiene una significación simbólica «como lo que no es» sirve por fin para comprender la función aparentemente paradójica que ejerce la maleta en la constitución de la intimidad entre los dos protagonistas, que de inmediato se van a encontrar ante la necesidad de comportarse *como si fueran*, efectivamente, un matrimonio.

Ese «algo real» que significábamos en la mirada «iluminada» de Colbert, y que habrá de reaparecer en determinados hitos asimismo «luminosos» (que Capra, no en vano, enfatiza mediante recursos técnicos orientados a forjar en el espectador una cierta impresión de irrealidad) relativos a las miradas que ambos intercambian secretamente, no señalará a otra cosa que al mismo *deseo* que circula entre ellos; un deseo que no solo parece «decidir» acerca del objeto que ha de darle a cada uno su satisfacción erótica, sino también, y más importante, que es el que va a articular el desarrollo argumental posterior, en el que los dos «niños

impotentes» tendrán que evolucionar hasta convertirse en sujetos adultos de pleno derecho.

2. LAS «MURALLAS DE JERICÓ» COMO LÍMITE DE UN DESEO PROHIBIDO

Tras el hurto de la maleta, vuelven al autobús visiblemente molestos. Ellie encuentra pocos asientos donde escoger, y, en detrimento del que ha quedado libre junto a Peter, prefiere optar por otro que la sitúa junto a un personaje estrambótico, de nombre Shapeley, que para mayor escarnio la trata de seducir. Ellie se sabe defender, pero el personaje en cuestión no se deja amedrentar hasta que Peter, no sabemos si por celos, acude a su rescate improvisando un engaño que tendrá mucho de realización fantasiosa: explica al tal Shapeley que él es el marido de Ellie. El aludido se acobarda ante tal revelación y deja su sitio libre para que Peter, finalmente, sí pueda sentarse junto a su presunta esposa.

Figura 3: Fotograma de la película en el que Peter insta a Shapeley a que le ceda su asiento⁶



Esta es la primera vez en que se fingen como matrimonio, ficción que va a permitirles pernoctar juntos en una cabaña, lo que les saldrá más económico. Como Ellie parece desconfiar de las intenciones lascivas que pudiera tener Peter, este se apresura a colgar una cuerda de tender con una manta, que divide la habitación en dos y sirve para separar las camas. Se trata de uno de los elementos más recordados de la película. Como Cavell señala,

⁶ Referencia: https://elpais.com/diario/2005/01/31/cultura/1107126001_740215.html (última consulta: 01/03/2019).

el simbolismo de este elemento de atrezo es tan patente que la crítica tiende a desatenderlo con excesiva premura:

Versados en las formas que adopta el simbolismo de Hollywood, por lo general tan evidente como levantar y bajar una bandera, podríamos predecir ya que la acción de la película llegará a su fin cuando los muros se vengán abajo. Pero entonces seamos lo bastante avisados, si la película nos importa lo bastante, como para que nos importen los rigores de este simbolismo. La pregunta que la narración debe hacerse a sí misma es cómo conseguir que se vengán abajo (1999: 89).

A este respecto, Ellie sigue sin parecer muy segura y Peter se burla de su desconfianza: «Mirad los muros de Jericó. Quizá no sean tan gruesos como los que Josué derribó con su trompeta, pero son mucho más seguros. Como ves, yo no tengo ninguna trompeta». La carencia de la que presume Peter significa dos cosas: por una parte, que reniega formalmente de todo interés por acostarse con ella⁷; pero también, al mismo tiempo, que si él no tiene la «trompeta», posiblemente se deba a que quien la posee sea Ellie. Efectivamente, en varias ocasiones posteriores comprobaremos que solo a ella le será dado tomarse la libertad de romper con la prohibición que simboliza este precario «muro».

Haciendo alarde de la comodidad que le proporciona su ingenio, Peter comienza a desnudarse ante los ojos de Ellie. Es entonces cuando esta, asustada (de Peter y de su propio deseo), cruza al otro lado de la manta. La muralla como barra-dura lacaniana, la que distancia a significante y significado, impone sus significaciones a partir de esta escena y hasta que llegue el momento, al final de la película, en el que los espectadores podrán contemplar la unión feliz de los dos enamorados cubriéndose (nuevo sinónimo) por la misma manta que hasta entonces los había separado.

De acuerdo con ello, conviene hacer una aclaración: aunque en principio parezca que el falso muro, la manta, les proporcione intimidad de forma separada, a cada uno de ellos respecto al otro, lo que en realidad ocurre es que semejante artificio les sirve a ambos para concederse la posibilidad de pasar la noche juntos; al atravesar y partir en dos la instancia, la manta se convierte en el significante privilegiado que posibilita esa intimidad prohibida, la

⁷ Casi parece que el verdadero talento de Peter consiste en ser un provocador y en esconder su deseo sexual, hasta el punto de que es fácil que al espectador le pase por alto la naturaleza erótica del mismo. Sin embargo, Capra aprovecha ciertas ocasiones para evidenciar la atracción que Peter siente por ella: por ejemplo, en la escena en que se conocen, donde la yuxtaposición de planos da a entender que Peter ha observado por un instante el trasero de Ellie. A pesar de ello, él se muestra en todo momento como un personaje extremadamente respetuoso con los posibles deseos sexuales de su compañera, lo que contrasta con la animadversión que le merece cada posible candidato amoroso de Ellie, que de inmediato se convierte en su «rival».

razón por la que ambos consienten en un acto que, de otro modo, podría despertar suspicacias (no se olvide que «intimar» es también un sinónimo del acto sexual). Así lo ha señalado, entre nosotros, Torres Hortelano:

[...] la manta colgada sobre una cuerda de tender, las murallas de Jericó que utilizaban los protagonistas por la noche para crear dos espacios separados y que simbolizaba, finalmente, en su caída, el acto sexual. Lo que no suele señalarse es que para que ese acto sexual tuviese lugar, había sido necesario, antes, erigir esas murallas para, posteriormente, hacerlas caer (2013: 51).

De no habérselas ingeniado para interponer la muralla, no habría habido ni tan siquiera ese «otro lado» ante el que los sujetos pueden plantearse el dilema de si pasar o no pasar, ese «afuera» que decíamos que era constitutivo de la intimidad. De ahí la importancia que este elemento reúne no solo para evitar la reunión sexual de ambos, sino sobre todo como el anuncio irremediable de la unión futura. Pero, para que ello ocurra, no valen atajos: hay que esperar. Como defiende Lacan, la barrera que separa al significante y al significado es infranqueable⁸. No en vano Peter da a su invento el nombre de muros *de Jericó*. Por el relato bíblico, sabemos que los israelitas tuvieron que dar vueltas en torno a ellos durante una semana entera antes de atreverse a tocar la trompeta que menciona Peter con tono burlón⁹.

Es algo que el psicoanálisis lacaniano ha referido con insistencia a las condiciones en que se produce el reconocimiento del deseo en la situación intersubjetiva: antes de actuar,

⁸ Esta es una de las innovaciones más señaladas en la obra de Lacan, que revisa e invierte el esquema del signo inicialmente formulado por Saussure ($\frac{S}{s}$, donde «s» mencionaba al significado y «S», al significante; Lacan pasa a formularlo como $\frac{S}{s}$). Pretendía recoger con ello el guante lanzado por Merleau-Ponty, que en su lección inaugural en el Colegio de Francia de 1953 había anunciado que se podía extraer una filosofía a partir de las tesis de este autor (Roudinesco, 1995: 393). Así, en el texto que escribió Lacan sobre «La instancia de la letra», incorporado a sus *Escritos*, exigiría que se produjera «la posición primordial del significante y del significado como órdenes distintos y separados inicialmente por una barrera resistente a la significación. / Esto es lo que hará posible un estudio exacto de los lazos propios del significante y de la amplitud de su función en la génesis del significado» (2006: 477). En torno a estas consideraciones fue dando forma a una comprensión *sui generis* del estructuralismo que, según Roudinesco, se fundaba en la idea de que la «verdadera libertad» nacía de la conciencia de esta escisión del sujeto, es decir, de la conciencia de no ser libre; algo que a ojos de Lacan tenía su origen en la duda cartesiana (Roudinesco, 1995: 393-394).

⁹ El pasaje aludido por Peter, y de cierta tradición en la filosofía idealista, es el siguiente: «Jericó estaba cerrada a cal y canto por miedo a los israelitas: nadie salía ni entraba. Yahveh dijo a Josué: “Mira, yo pongo en tus manos a Jericó y a su rey. Vosotros, valientes guerreros, todos los hombres de guerra, rodearéis la ciudad (dando una vuelta alrededor. Así harás durante seis días. Siete sacerdotes llevarán las siete trompetas de cuerno de carnero delante del arca. El séptimo día daréis la vuelta a la ciudad siete veces y los sacerdotes tocarán las trompetas). Cuando el cuerno de carnero suene (cuando oigáis la voz de la trompeta), todo el pueblo prorrumpirá en un gran clamoreo y el muro de la ciudad se vendrá abajo. Y el pueblo se lanzará al asalto cada uno por frente a sí”» (Biblia de Jerusalén, Jos 6: 1-5).

hay que esperar durante un tiempo indeterminado, indicado solamente por la propia sucesión de los acontecimientos. Pues el «tiempo para comprender» delimita una temporalidad abierta a la sucesión de las confusiones entre los protagonistas de una trama, que solo a toro pasado pueden albergar la certeza. No se puede atravesar sin más la barrera:

Pero de este tiempo así objetivado en su sentido, ¿cómo medir el límite? El tiempo para comprender puede reducirse al instante de la mirada, pero esa mirada en su instante puede incluir todo el tiempo necesario para comprender. Así, la objetividad de este tiempo se tambalea en su límite. Sólo subsiste su sentido con la forma que engendra de sujetos *indefinidos salvo por su reciprocidad* [...] (Lacan, 2006: 195; cursivas del original).

En la película, este aspecto se muestra como la reciprocidad de la *retirada*. En efecto, puede que la joven haya *retirado* su cuerpo de la presencia de Peter, pero en contraprestación le ha ofrecido sus prendas íntimas, significante metonímico de la desnudez de su cuerpo. Como consecuencia de ello, esta vez es Peter el que se ve forzado a *retirar* la mirada, lo que muestra, una vez más, que la presunta falta de deseo de la que alardeaba no es otra cosa que un mero ardid para dignificarse, toda vez que la manta, lejos de servir como impedimento para sus deseos, se convierte desde el principio en ese elemento provocador que había temido Ellie. Por decirlo con las palabras de Stanley Cavell:

Aquello que iba a «arreglarlo todo» impidiéndonos ver algo resulta provocar una reacción erótica tan significativa como la que habría despertado el suceso al descubierto [...]. La barrera funciona, en resumen, como suele funcionar la censura sexual, ya esté dispuesta desde fuera o desde dentro. Funciona –bloqueando una visión literal de la figura, pero recibiendo impresiones físicas de la misma, y activando nuestra imaginación de esa figura real mientras miramos desde la oscuridad– del mismo modo que una pantalla de cine (1999: 90).

Tras comprender esto, Ellie, como le ocurriera *in illo tempore* a Edipo, se relaja, «baja la guardia» y aprovecha la invitación de Peter para dar inicio a un juego que pone en situación su deseo a través de una representación fantásica de contenido marital, casi familiar, que se escabulle de la prohibición gracias a la reunión de tres circunstancias: por una parte, a la presencia física de la barrera; por otra, al propio tono lúdico de la conversación; y, por último, como consecuencia de la reformulación imaginaria de la escena, que pasa de corresponder a la cohabitación de dos jóvenes que se acaban de conocer, a la entrañable intimidad de un matrimonio consolidado: «Mucho gusto, señor Warne», inicia a tal efecto ella. Pero es él

quien toma el guante y, recordando el nombre con el que se han inscrito en la habitación, da colofón al chascarrillo: «El gusto es mío, señora Warne».

Freud explicó que la propia familia, como institución antropológica, tenía su origen en una cierta «modificación de los afectos», inicialmente tempestuosos, entre sendos amantes que habían de consentir en que disminuyera la tensión inherente al deseo sexual entre ambos, con el objeto de defenderse de las consecuencias dolorosas del mismo (1929 [1930]: 3040). El resultado era un nuevo tipo de sentimiento, susceptible de proyectarse lo mismo sobre el amado que sobre los hijos, que recibió el nombre de «ternura». De este modo, cuando Ellie y Peter se cambian respectivamente los nombres, retomando el fingimiento que les ha permitido compartir habitación, cabe entender que lo hacen como defensa de su propio deseo sexual, pues ellos también:

[...] evitan las peripecias y defraudaciones del amor genital, desviándolo de su fin sexual, es decir, transformando el instinto en un *impulso coartado en su fin*. El estado en que de tal manera logran colocarse, esa actitud de ternura etérea e imperturbable, ya no conserva gran semejanza exterior con la tempestuosa y agitada vida amorosa genital de la cual se ha derivado (1929 [1930]: 3040).

En tanto que se trata del «impulso amoroso que instituyó la familia», sirve para explicar el efecto cómico que produce en adelante su relación; una relación amorosa que se apoya, dada la precariedad simbólica de la que adolecen los personajes (todavía demasiado infantiles como para sustentar la autonomía de la que presumen), en la confusión entre si Peter hace realmente las veces de marido, o si más bien se trata de una especie de padre protector con mejor fortuna que el padre auténtico de Ellie. Entre tanto, la manta habrá de permanecer, de forma casi «tozuda», como el elemento destinado a recordarnos que ninguna de las dos cosas puede ser completamente cierta; al menos no sino por referencia a un deseo sexual que permanece al acecho. Realmente, ambos ya están dando vueltas en torno a esas murallas que guardan la ciudadela prometida.

3. LAS «MURALLAS DE JERICÓ» COMO LÍMITE DE UN DESEO PROHIBIDO

3.1 EL «OTRO» DEL DESEO INCONSCIENTE

Y para dar pie a esta situación, finge que finge Peter en tanto que se desnuda ante

Ellie y la insta a cruzar al otro lado de la «muralla». Fingen que fingen los dos cuando se burlan de su deseo conjunto de ser aquello que les permitiría ponerlo en acto; un deseo que conocemos, precisamente, en tanto que fingen no tenerlo. Finge que finge, de nuevo, Peter, cuando se conduce ante ella como un remedo de lo que debería haber sido (y por lo tanto no fue, ni es ni será) el padre; y aunque los dos fingen (que fingen) que son un matrimonio ante el resto de los personajes, finge también cada uno de ellos ante el otro que son la hija y el padre que ni son, ni tampoco desean ser.

Y, en este punto, cabe preguntarse: si no lo desean (ser padre e hija), ¿por qué lo fingen? Recordemos que, inicialmente, Ellie huye de la autoridad; ese es un primer momento contestatario, negativo, de su búsqueda de autonomía. Lo mismo ocurre, *mutatis mutandis*, con Peter, que pretende (finge) rechazar su trabajo con tal de no someterse a las restricciones que el mismo implica. Sin embargo, sí que consiente en acompañar a Ellie en su viaje hacia el encuentro con Westley (como si fuera el padrino que conduce a la novia hacia el altar), lo que a todas luces implica un desvío del que habría sido su propio camino (Peter, como le ocurría a Ellie en el episodio del robo de la maleta, se dis-trae) y el sometimiento de su voluntad, no ya solo a la voluntad de otro, sino a un deseo que, por hacer referencia a otro, es reduplicado (es deseo *del deseo* del Otro).

Para entenderlo mejor, retomemos la cuestión de ese trabajo al que pretende haber renunciado Peter. En realidad se trata de algo más que un trabajo; es más bien su oficio o profesión (*calling*), aquello que le define en su ser en tanto que ser tanto para el Otro como para el otro, de un modo que se aproxima a los términos con los que Max Weber definía su concepto de *Beruf*: «Pues bien, es indiscutible que en la palabra alemana *Beruf* (y tal vez más claramente aún en la palabra inglesa *calling*) resuena, entre otras, una noción religiosa, la de una *tarea* propuesta por Dios» (1998: 133) que, a su decir, conducía a una:

[...] nueva valoración del cumplimiento del deber dentro de las profesiones mundanas como el contenido máximo que podía adoptar la actuación ética. Así pues, en el concepto de «profesión» o *Beruf* se expresa aquel dogma central de todas las tendencias protestantes [...] que acepta como único medio para vivir de una manera que complazca a Dios no una superación de la eticidad intramundana mediante el ascetismo monacal, sino el cumplimiento de los deberes intramundanos que se derivan de la posición del individuo en la vida, la cual se convierte de este modo en su «profesión» (138-139).

En efecto, en el caso de Peter, su «oficio» de periodista representa el medio por el cual puede aspirar a ese reconocimiento efectivo, cuyo merecimiento pretenden (fingen)

justificar los continuos alardeos que el espectador, no obstante, sabe «fatuos». Sucede entonces que semejante actitud debe interpretarse como la representación fantasmática de su deseo, que es precisamente la «falta» (tanto por la carencia como por la transgresión que inicia esta falta —el enfrentamiento con su jefe—) de ese reconocimiento.

Así, el deseo de Peter no puede signarse sino como deseo (*del deseo*) del Otro. Esta formulación, genérica de todo deseo de acuerdo a las distinciones de Lacan (2015: 23-24), arrincona a Peter en una confusión que le condena a despreciar (a «faltar») al otro (sea este su jefe, King Westley, Shapeley, Andrews o la propia Ellie) con la intención fallida de realizar su deseo. Por lo que vemos, la pretendida (fingida) superioridad del «paternal» Peter respecto a la «filial» Ellie no solo es aparente, sino aun falaz y errática. Lo que la estructura subjetiva del deseo de Peter evidencia, en cambio, es que semejantes pretensiones en realidad sitúan a Ellie en el lugar de un Otro que le desea faltante, y en tanto que tal percibe como castrador, o sea, como una amenaza.

Esa confusión entre deseo y falta, característica del análisis freudiano de la castración simbólica (Freud, 1914 [1918]: 1956-1957), es justamente la que da sentido y articula el proceso de crecimiento de cada uno de ellos, que se consumará en su matrimonio final. Peter y Ellie se *necesitan*, entonces, porque cada uno es «superior» al otro respecto a su propia ley (desde su marco valorativo específico), pero «inferior» desde el punto de vista de la ley del otro. Como resultado, tanto Ellie como Peter se muestran, sin pretenderlo, como aquello que pretenden encubrir: ella, en tanto que «niña rica», y él, como un personaje ridículo, timorato, vano e incapaz; ambos, pues, en tanto que *malos* «hijos» (o «aprendices», según lo justifique la ocasión), esencialmente carentes y, por ello, dependientes de otro; para nada meritorios (inicialmente) de la autonomía que ambos presumen.

No se trata, por lo tanto, de que el matrimonio sea, en sí, un fingimiento, sino de *ante quién* se produce este fingimiento, que es lo que justifica que hablemos, no de que fingen, sino de que fingen *que fingen*. Y «fingen que fingen» porque fingen que se desean para demostrarse que no se desean, cuando la realidad es que sí se desean. Es en el mismo sentido que Ellie acepta la ficción del aprendizaje, que por otra parte sitúa a Peter en la posición de un guía cuyo trayecto ni siquiera ha sido decidido por su voluntad, sino por el deseo y la necesidad (la falta, en ambos casos) de su acaudillada. Es decir, en cualquiera de los dos casos sabemos que, cuando se comportan como padre e hija, fingen, aunque solo sea porque esa forma de interactuar no responde tanto a lo que ellos desean (la autonomía y la unión sexual), cuanto a aquello de lo que huyen: la limitación de sus deseos y el sometimiento heterónimo

de sus respectivas voluntades (él, sumándose al viaje de ella; y ella, aceptando los cuidados de él).

Dadas estas mimbres, la futurible caída de las «murallas de Jericó» significará el desmoronamiento de toda esta serie de fingimientos. Pero se tratará de un desmoronamiento exitoso, donde los fingimientos ya no parecerán necesarios porque los personajes se habrán tornado reales. Consistirá, propiamente, en la «caída del telón»; tal vez por eso se materializa en una manta.

3.2 EL MIEDO EN LA ENCRUCIJADA ENTRE EL OTRO Y EL «OTRO»

El miedo que demuestra Ellie ante la cohabitación con Peter no debe entenderse, pues, como el signo de una presunta subordinación ante el deseo amenazador del hombre (condición que, por otra parte, Peter no muestra), sino, en todo caso, ante el deseo de un Otro que, en tanto que tal, signa al individuo como faltante, carente, atravesado por la castración. Así, la posición «convaleciente» que representa su personaje a lo largo de la película (en tanto que reclama, directa o indirectamente, los cuidados de Peter), no es necesariamente propia de su condición femenina, sino más bien lo que consigna su posición como sujeto deseante.

En este sentido, aquello que teme Ellie es el objeto de su deseo *porque es deseo de un otro* al que no se sabe si hay que signarlo con minúscula o con mayúscula inicial, es decir, no se sabe si nombra a Peter como marido (en tanto que objeto de su deseo sexual) o como padre (en tanto que figura protectora). De este modo, el temor en la película sirve, justamente, para señalar al deseo como deseo del otro, y es independiente de la condición genérica relativa a quién lo suscita y quién lo padece.

Capra nos lo muestra en la próxima escena, que tiene lugar en una nueva pausa del trayecto en autobús. Entonces Shapeley, al que ya podemos reconocer como el prototipo de lo masculino en la película (recordemos que se había presentado ante Ellie como un galán y un seductor, pero además pronto sabremos que es un *padre* de familia), tendrá ocasión de sufrir ese mismo miedo, como consecuencia de su intento frustrado de llevarse una parte de la recompensa que ofrece el padre de Ellie.

Él, como Peter, ha sabido de la noticia por los periódicos. Pero reaccionará de forma muy distinta: no buscará, precisamente, un provecho que le pueda aportar satisfacción

alguna a Ellie. Al contrario, confundiendo el matrimonio fingido de los dos jóvenes como una suerte de «secuestro» (es decir, tomando a Peter como una representación de ese «padre» del que habla la noticia), ofrecerá otro tipo de «colaboración».

Para ello, le propone un trato al presunto marido-secuestrado, que no es otro que el de repartirse las ganancias que él supone que son su motivación¹⁰. Este pacto bien podría haberle valido al aspirante a periodista, al que en teoría solo le preocupa la exclusividad de la noticia¹¹, pero prefiere no incluir a Shapeley en esa intimidad que ya ha construido con Ellie y para ello se inventa una nueva ficción: la de que, en efecto, había secuestrado a la joven, y, también, estaba dispuesto a compartir el «botín». De hecho, ya lo compartía, pues el secuestro no lo había ingeniado él solo, sino que en realidad formaba parte del entramado de un peligrosísimo grupo criminal, cuyo objetivo era el de conseguir una recompensa mucho mayor que la que anunciaban los periódicos.

De este modo, la estrategia de Peter consiste en ingeniar una trama en la que se involucra a Shapeley para la consecución de la recompensa. Este «involucrarse» es equiparable al del matrimonio en la medida en que supone un compromiso que Peter hace operativo desde el momento mismo en que el otro le ofrece su trato. Por eso, la respuesta del «gallito» Shapeley es de lo más ilustradora: se espanta, siente pavor. Quiere el dinero, pero no a costa de poner en riesgo su integridad (y la de los suyos, como arguye el «respetable» padre de familia que es). Por fin Peter, no sin antes amenazarle para que no les delate, le deja marchar. Aquel huye entonces campo a través, sin preocuparse siquiera por recuperar su equipaje del autobús.

No hay que pensar que esta ficción pueda ser de un orden distinto a la que sostienen Peter y Ellie cada vez que se fingen matrimonio. También en este caso el fingimiento sigue siendo redoblado, en la medida en que Peter finge que finge que es el marido de Ellie, y finge además que ese fingimiento tiene el objetivo de cobrar una recompensa mucho mayor que la que prometen los periódicos. Y acaso ¿no es todo cierto? Cuando acabe la película, Peter

¹⁰ Resuenan las críticas de Marx y Engels: «Para el burgués su mujer no es otra cosa que un instrumento de producción. Oye decir que los instrumentos de producción deben ser puestos en común, y deduce naturalmente que hasta las mujeres pertenecerán a la comunidad. // No sospecha que se trata precisamente de asignar a la mujer un papel distinto del de simple instrumento de producción» («Der Bourgeois sieht in seiner Frau ein bloßes Produktionsinstrument. Er hört, daß die Produktionsinstrumente gemeinschaftlich ausgebeutet werden sollen, und kann sich natürlich nichts anderes denken, als daß das Los der Gemeinschaftlichkeit die Weiber gleichfalls treffen wird. // Er ahnt nicht, daß es sich eben darum handelt, die Stellung der Weiber als bloßer Produktionsinstrumente aufzuheben», Marx y Engels, 1972: 478-479).

¹¹ ¿Qué le impedía a Peter escribir, no la noticia del triunfo de Ellie, sino la de su fracaso? Evidentemente, el desarrollo de la trama demuestra que esta pregunta es menos retórica de lo que pudiera parecer, pues lo que anhela Peter es que Ellie se case, sí, pero no con Westley, sino con él, con el propio Peter.

y Ellie serán matrimonio: ellos son ese «grupo criminal», a los que corresponderá disfrutar de una recompensa que es mayor y distinta que la meramente pecuniaria. Y algo muy parecido se puede deducir, *mutatis mutandis*, del «papel» que es representado aquí por el «miedoso» Shapeley, que se comportará como el verdadero «secuestrador» a quien teme el padre: el fatuo King Westley¹².

El miedo procede, pues, no tanto de lo amenazador del objeto mismo del deseo, sino de la posición subjetiva que cada cual está dispuesto a adoptar, o no, como «contraprestación». Pues la consecución de la «recompensa» exige hacerse cargo de esta configuración subjetiva, en la que otro y Otro conviven de forma intermitente y confusa, a partir de una huida respecto al Otro (faltante) que, sin embargo, está abocada a reconducirle hacia él. El resultado es la omnipresencia de un Otro que aparece como de improviso allí donde menos se lo espera. Eso es lo que tienen en común los temores de Ellie, Shapeley e incluso Peter: que cuando creen hallarse en presencia del otro, lo que en realidad se les aparece es ese Otro amenazador del que no tienen más remedio que escapar.

Pese a su promesa de silencio, la pareja decide huir del autobús: saben que Shapeley, a diferencia de ellos, no fingía que fingía (a decir de Lacan, por lo tanto, su conducta no distaría de la de un animal) y que presumiblemente les demandará a las autoridades. Consolidan así su condición, definitivamente compartida, de fugitivos. El cambio que esta nueva huida¹³ conlleva en su relación se dejará ver pronto. Peter ayuda a Ellie a cruzar un río, y esta hace una broma sobre cómo la situación le recuerda al padre, con el que solía jugar a montar a caballito. Pero no solo se trata de una identificación (relativamente expresa) entre los roles de Peter y el padre. Pues los papeles respectivos se han invertido, ya que la situación actual no es un juego, sino la vida real. En esta tesitura, aquel «juego» infantil aludido deberá entenderse como una enseñanza que debería haberla preparado para lo que está por venir; o sea como propedéutica de la condición sexual de su deseo.

Peter no es sordo a esta sugerencia velada por parte de Ellie, y responde dándole un cachete en el culo, gesto que denota un indudable doble sentido, erótico y punitivo, y que como tal contribuye a aumentar la tensión sexual entre ambos. Sin embargo, sigue sin renunciar por completo a esa ambigüedad paterno-marital de su relación con ella, sabedor

¹² En efecto, esta escena es un avance de lo que ocurrirá cuando Ellie, finalmente, decida no proseguir su boda con Westley. El padre, entonces, decidirá interceder con una jugosa compensación, cuyo montante será diez veces superior a los diez mil dólares que se había anunciado en prensa.

¹³ La tercera de Ellie, que antes había huido de su padre (al inicio de la película) y de Peter (escondiéndose tras la manta-muro).

de que es justamente la que le ha permitido «traerla» hasta aquí. En consecuencia, la situación empieza a ser insostenible.

3.3 LAS DOS CLAVES SUBJETIVAS DEL DESEO: EL MIEDO Y EL HAMBRE

Para colmo, se ven obligados a hacer noche en las comodidades de un pajar¹⁴. Primero, Peter hace una cama para ella, luego busca un rincón donde esconder su maleta y dice: «Este parece el mejor lugar». En efecto, un pajar es un lugar habitual para la intimidad de los jóvenes enamorados, y ya sabemos que la maleta (primero robada y luego sustituida por la de Peter) simboliza la intimidad que se supone adecuada para la satisfacción del deseo sexual. Crece la tensión y Ellie pregunta a Peter si podrá dormir, a lo que este responde: «I don't know you, but I'm going to give a fairly good imitation of it».

Evidentemente, Peter habla en sentido figurado (la versión española traduce el fragmento por: «No sé qué pretenderá hacer usted, pero yo voy a dormir como si hubiera jugado un partido»). Sin embargo, prestemos atención a la literalidad de la respuesta de Peter, que anuncia su propósito de «imitarlo bastante bien». *Imitation*, fingimiento. Solo que es un fingimiento distinto al habitual. Es un fingimiento confeso y que, como tal, ya no finge *que finge*. Responde, por lo tanto, al miedo, y se parece más al de Shapeley que al que había mantenido con Ellie hasta ahora. Va a fingir como modo de huida: que duerme, o sea que sigue sin ocurrir nada entre ellos, y que todo se sigue manteniendo del lado de una ficción que ya no transporta al deseo sino que, ante su inminencia¹⁵, lo encubre, le sirve de lastre y dificulta su realización. Ellie, entonces, protesta:

ELLIE: Tengo un hambre horrible.
PETER: Bah, eso es pura imaginación.
ELLIE: No, no lo es. Tengo hambre... y miedo.
PETER: No se puede tener hambre y miedo a la vez, no es posible.
ELLIE: Pues lo tengo.
PETER: Si se tiene miedo, el miedo quita el hambre.
ELLIE: No, si uno tiene más hambre que miedo.
PETER: Está bien, tú ganas, no tengo ganas de discutir.
ELLIE: Es igual: ¡sigo teniendo hambre!

¹⁴ Al respecto, comenta Torres Hortelano: «No está de más recordar que una era es un espacio de tierra firme donde se trillan o quebrantan las mieses tendidas en la era y se separa el grano de la paja. En este sentido, los protagonistas van a empezar, en esta secuencia, a trillar sus sentimientos y a empezar a darse cuenta de cuáles de éstos valen la pena» (Torres Hortelano, 2013: 67).

¹⁵ Como recuerda Torres Hortelano, «el heno puede arder con una sola chispa» (2013: 71).

Peter acude obediente a su reclamación y va a buscarle algo de comida, pero no se nos escapa la naturaleza ambigua de la equiparación que ha establecido Ellie entre la comida y un miedo que ya hemos relacionado con el deseo sexual. Realmente, lo que ha hecho Peter es tratar de huir del deseo de Ellie, tomando su «hambre» por lo que no es. Y, como muestra de eso, Ellie se extraña de su desaparición. Tal es su «miedo» que, al verle de vuelta, no puede evitar abrazarle. Peter entonces se desconcierta y se inclina sobre ella en ademán de besarla, pero se retracta a tiempo. El fingimiento, como las murallas de Jericó, se está derrumbando, y se percibe en el rostro de Ellie, por primera vez, una lágrima. Lágrima que simboliza la dificultad para sostenerse en esta farsa de su deseo, que ya no se conforma con la ficción, porque teme que esta acabe por convertirse en una auténtica muralla imposible de sortear...

A la mañana siguiente, deciden hacer autostop (situación que Ellie no duda en aprovechar para hacer alarde de su poder de atracción). Como sabe que sigue hambrienta, Peter le ofrece las zanahorias que había recolectado la noche anterior, pero la joven las rechaza: no era esa su hambre. Peter lo sabe y se limita a comerlas él mismo, frustrado e impotente, pero se pone iracundo ante la posibilidad de que otro hombre pueda ofrecerle la satisfacción que él se niega a concederle:

PETER: ¿Qué ibas a hacer? ¿Mendigarle a ese tipo algo de comida?

ELLIE: Claro que sí. No bromeaba, tengo hambre.

PETER Si lo haces, te rompo el cuello¹⁶.

Este fragmento llama la atención del espectador por lo desproporcionado de la amenaza (el doblaje español trata de suavizarla, haciéndole decir a Peter «te rompo la cara»). Peter está celoso y por ello adopta una posición agresiva. Utiliza el miedo, la amenaza, que antes le sirvió para contener las demandas de Shapeley. De ahí que esté justificada su creencia (por otra parte errónea) de que no se puede tener miedo y hambre al mismo tiempo.

¹⁶ Traducción ligeramente modificada.

Figura 4: Fotograma de la película (detalle) en el que Peter come una zanahoria ante una Ellie hambrienta¹⁷



4. LA MURALLA SE TAMBALEA: EL DESEO Y SU REPETICIÓN

Llega la noche. Están a apenas tres horas de su destino, pero Ellie insiste en detenerse a pernoctar antes de culminar el viaje, o quizás justamente para culminarlo de una vez, es decir, para darle una última oportunidad a su deseo por Peter. Este, en cambio, se muestra extrañado. Es incapaz de ver su propio deseo, y permanece él mismo confundido por la condición redoblada de sus fingimientos.

PETER: Ya está, pequeña.
ELLIE: ¿Lo ha conseguido?
PETER: Sí, nos dejará ocupar una de estas barracas.
ELLIE: ¿Pero cómo va a pagarla?
PETER: No se preocupe por eso, le he hecho creer que pasaremos unos días. Ya pensaremos algo mañana.
ELLIE: Eso está muy bien.
PETER: ¿Sí? Me alegro de que lo crea así. Mi opinión es que esto es una locura. No es necesario que nos quedemos aquí esta noche, podríamos llegar a Nueva York en tres horas... Creía que tenía usted mucha prisa por llegar.
ELLIE: Bueno... El caso es que... ¿Qué íbamos a hacer en Nueva York a las tres de la mañana? ¡Todo el mundo estará durmiendo!
PETER: Muy bien. Barraca número 6.

«No tenga miedo», le dice Peter respecto a la dificultad de pagar: ha fingido que sí

¹⁷ Referencia: <https://www.harvardsquare.com/it-happened-one-night-brattle-theatre> (última consulta: 0/03/2019).

podía hacerlo, de nuevo: ha fingido que era su marido, el de verdad, el que dispone de los 1000 dólares que más tarde va a solicitar a su jefe. Va a ser la última noche que pasen juntos, o eso cree, pero finge (que finge) necesitar la cabaña no solo durante esa noche, sino durante otras dos más. El tono de Peter en este diálogo es severo y juzgador, como si sospechara de las intenciones de Ellie. El de esta, en cambio, inseguro y dubitativo. En efecto, algo esconde: un periódico. En su portada se anuncia que su padre, consternado por la prolongada desaparición de su hija, ha cambiado de parecer y manifiesta su consentimiento ante la boda con King Westley.

Eso significa que Ellie y Peter ya no están a la fuga, aunque crean que sí y se sigan comportando en consecuencia. En este contexto, el interrogatorio de Peter resulta bastante procaz, en la medida en que le está cuestionando, directamente, sobre la condición fingida de su fingimiento. En consecuencia, vemos cómo la postura de Ellie se tambalea, igual que la muralla de Jericó que atravesará poco después, en esta noche que será la de su declaración de amor. Ella le pregunta si alguna vez ha pensado en el amor y, mientras Peter le narra una escena de ensueño (una escena con palmeras y un cielo estrellado, la misma que adornaba los títulos de crédito al inicio del metraje), Claudette Colbert aparece en primer plano en una fotografía difuminada, efecto que resalta el brillo de sus ojos chisporroteantes al otro lado de la «muralla».

Ojos que refulgen como los de los presos recién liberados de la caverna platónica: Ellie (como ya había ocurrido en la escena en que perdía su maleta) contempla cara a cara la verdad de su deseo, y lo hace con miedo. Y, como ya había ocurrido con anterioridad, es este miedo el que la *precipita* a la acción, que de nuevo puede entenderse como esa *huida* que el padre, con sus estrategias, insiste en volver vana. Ante el miedo, atraviesa la muralla (por lo tanto, sí se puede tener miedo y hambre, aquí se demuestra el error de Peter). Sin embargo, parece que ha atravesado la muralla antes de tiempo, pues Peter la rechaza.

¿Ellie se ha equivocado al cruzar la «muralla»? Al contrario, si su objetivo era *despertar* la conciencia de Peter sobre su deseo (que es deseo, por fin, *de ella*, que es la primera en revelar la naturaleza sexual de este deseo), en lo único que se precipita es, justamente, al interpretar el sentido de la negativa de Peter. Este solo significa que la muralla *aún* no ha caído. Pero Ellie ha confundido la manta con lo que simbolizaba, es decir, con la necesidad de esperar, de aguardar al acecho. Todavía tendrá que seguir esperando. Lo que Ellie no se ha concedido, ni a ella ni a Peter, es entonces ese «tiempo para comprender» del que hablaba Lacan (2006: 195).

A partir de este momento, Peter se encuentra ya *expresamente* reclamado por su propio deseo. Ellie ha tocado la trompeta y, de una forma que al espectador le puede resultar inesperada (pero que, en rigor, resulta completamente consecuente), eso le impulsa a huir. Sin embargo, como todas las fugas en esta película, se tratará de una huida con retorno; una huida que pretenderá ser transformadora, y que en efecto obtendrá los resultados que busca, aunque de forma algo distinta a cómo se los pretende.

En esta tesitura, Peter ha descubierto que desea ser el protagonista de la «gran noticia» que, en efecto, le iba a convertir en un «hombre»; solo que ese hombre será algo más que el periodista independiente que se había figurado: será el objeto sexual de Ellie. Para ello cree que necesita ir a la ciudad, él primero y sin que nadie, tampoco Ellie, le acompañe. Su objetivo será cerrar un pacto por la venta de esa noticia, por la que se pueda retribuir 1000 dólares.

El problema es que Ellie es despertada por los posaderos en mitad de la noche; estos le dan la «noticia» de que Peter se ha marchado y la ha dejado sola. Ante la escapada del fingido marido, temen no cobrar la noche en la habitación, pese a que esa era justamente la intención de Peter: la razón por la que creía que necesitaba el dinero. Pero Ellie interpreta, erróneamente, que Peter ha dado su viaje por concluido, que este ya tiene todo lo que necesitaba para escribir su gran noticia y que, en consecuencia, lo que no necesita es a ella. Cuando Peter regrese, no encontrará en su habitación más que el vacío dejado por la consecuente marcha de Ellie. Peter piensa entonces que Ellie no le ha esperado; que, a ojos de esta, tanto valía él como el fatuo King Westley.

Evidentemente, tanto Peter como Ellie están confundidos. Volvamos a lo que decía Lacan: no se trata de «tiempo para acontecer» sino de «tiempo para comprender». Los dos esperaban que tenía que ocurrir algo, cuando la realidad era que «eso» que ambos esperaban, ese «*it*» del título de la película, ya había ocurrido: *It happened one night*, «eso» ya sucedió. ¿Cuándo sucedió? Tal vez en el hurto de la maleta; tal vez en su encuentro anterior, en el autobús. Lo que nos importa a la sazón es que «eso» que sucedió «una noche» (aunque no sabemos qué noche) se nos muestra a través de las recurrentes secuencias en las que el fingimiento se comportaba como el ardid de un deseo inconsciente desde cuya perspectiva ellos ya estaban casados.

El objetivo del viaje no era, pues, casarse. Recordemos que Ellie no huye para encontrarse con Westley, huye precisamente porque se ha casado con él. El objetivo era, en cambio, *reencontrarse* con aquel/aquella con quien «ya» se habían casado. Otra manera de

leer el argumento de la película es en torno al debate interno de Ellie, el personaje femenino, entre tres hombres: el padre, Westley y Peter. La solución tendrá que ver con establecer una armonía entre dos de ellos, y para eso es necesario que alguien quede fuera de las «ganancias»: Peter, el significante de la prohibición del deseo, ha producido un *exceso* que obliga a expulsar a Westley de la ecuación. Efectivamente, este personaje se ha vuelto «fatu».

La prueba de que es Peter y no Westley el marido efectivo la produce Capra mediante el ardid de la boda. En efecto, si ya estaban casados, ¿qué falta hacía otra boda? Se trata, justamente, de la boda fingida, y, por lo tanto, la única que es capaz de expresar la naturaleza repetidora propia de un deseo, el inconsciente, debido al cual las personas son lo que son en virtud de que fingen *que fingen* lo que son. Se trata, pues, de la «re-boda» que ya ha tenido repetidamente con Peter, respecto al que Westley no puede ser más que un mero subrogado. No habría pues, en este último caso, doble fingimiento, sino ficción a secas. Esta boda no se puede producir de ninguna de las maneras.

5. CONCLUSIÓN: EL FINAL DE LA ESPERA

Peter se presenta con urgencia ante el señor Andrews, el padre de Ellie. Este supone que le va a solicitar al menos los diez mil que había prometido por la prensa, y su sorpresa es mayúscula cuando la contrapropuesta del periodista es de solo 39,60 dólares. Pero Peter está extrañamente enfadado, como si supusiera que le van a negar lo que pretende, que por lo tanto no pueden ser esos pocos dólares con los que Peter realmente no aspira más que a taponar el cierto hueco que ha producido en su economía el viaje con Ellie: es decir, lo que pretende taponar es, más bien, su deseo por Ellie. Además de ello, en tanto que queda más que patente que Peter no quiere la recompensa del padre, esto le otorga ya una cierta legitimidad a ojos de este; al menos en la comparación de King Westley.

La renuncia de Peter se expresa como la *exigencia* de una recompensa que sea *la justa*. Pero ¿por qué es más justa una recompensa de 39,60 dólares, después de todo el trayecto? Peter está tan indignado con la re-boda de Ellie que no quiere hablar, pero habla. Se siente estafado por la promesa de amor de la última noche en la cabaña, y, curiosamente, no menciona una palabra de aquellas confidencias, sino que se acuerda de la escena en la que él cargó con ella a caballito. Este hecho desconcierta a Andrews, que empieza a comprender cuál es la verdadera naturaleza de la recompensa que Peter reclama.

Faltará una última huida, pues, para que se consume la feliz unión. Y esa huida depende de que la «trompeta» que acaba de hacer sonar Peter¹⁸ llegue a oídos de Ellie. Esta vez es función del padre (portador de la «exclusiva» y subrogado, en este caso, del «hombre» que aspiraba a ser Peter) revelar la noticia, lo que lleva a cabo mientras le acompaña hacia el altar donde debía reunirse con Westley. Se produce aquí una nueva repetición de la función parental que hasta este momento había ejercido Peter, en la medida en que Andrews acompaña a Ellie, o al menos finge esto ante los presentes, mientras lo que hace, en realidad, es animar a su hija a que abandone a Westley y se case con Peter. Para ello, le explica la escena que acaba de vivir con este y lo que él cree que significa. Ella, entonces, no duda en repetir su ya clásica huida, pero esta vez, por fin, no se producirá a despecho del padre, sino del propio Westley.

A ojos del padre, que es quien aporta la legitimidad en este asunto, el primer matrimonio no tenía valor alguno; ya que el sentido se lo debía otorgar, justamente, esta condición repetitiva del deseo de ambos. No la fuga, pues, sino su reiteración. En cualquier caso, la consumación oficiosa no será posible mientras no se produzca la anulación real del primer matrimonio, lo que habría sido un problema si la naturaleza de los sentimientos de Westley se hubiera parecido en algo a la de los de Peter.

Oficina del padre:

PADRE: (*Silba desprecupado cuando suena un timbre. Contesta al teléfono*) No quiero hablar con... ¡No quiero hablar con nadie! ¡No quiero ver a nadie!

SECRETARIA: (*En off*) ¡Es el señor Westley al teléfono!

PADRE: ¡Oh! Hola, mi querido ex futuro yerno... Le he mandado un cheque por cien mil dólares... Creo que es lo mejor que podía hacer, Westley: no oponerse a la anulación... Le parece suficiente, ¿no?... Pues sí, creo que sí... ¡No! ¡No crea que me quejo! ¡No, no! Ni mucho menos: ha sido baratísimo... ¡No se caiga por la ventana!

SECRETARIO: Otro telegrama de Peter, señor. Están en Michigan.

PADRE: (*Lee*) «¿Qué es lo que retrasa la anulación, vago perezoso? Las murallas de Jericó se tambalean». (*Al mayordomo*) Dile: «Deja que se derrumben».

Por fortuna, pues, esta dificultad encuentra pronta solución: la recompensa económica que Peter había rechazado sirve en cambio para confirmar que Westley no era, ni había podido llegar a ser nunca, esa otra «recompensa» capaz de satisfacer el deseo de su hija, que ya no se trataba de la gula caprichosa de una niña mimada, sino de la pasión sexual de

¹⁸ «Trompeta» que desmiente la fingida carencia que anteriormente le había servido a Peter para justificar la pertinencia del «muro» interpuesto entre él y Ellie.



una mujer adulta.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi Pérez, Manuel (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos.
- Cavell, Stanley (1999): «El conocimiento como transgresión», *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, traducción al español de Eduardo Iriarte, Barcelona, Paidós: 94-95.
- Cohn, Harry (productor) y Capra, Frank (director) (1934): *Sucedió una noche*, traducida y doblada al español por TVE en 1968, Estados Unidos, Columbia Pictures.
- Derrida, Jacques (2008): *El animal que luego estoy si(gui)endo*, traducción al español de Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel, Madrid, Trotta.
- Echart Orús, Pablo (2005): *La comedia romántica de Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid, Cátedra.
- Epszstein, Susana (2013), «Extimidad y posición del analista», en VV. AA.: *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XX Jornadas de Investigación, Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Buenos Aires, Facultad de Psicología de la UBA: 203-206: <https://www.academica.org/000-054/700> (último acceso: 01/03/2019).
- Freud, Sigmund (1914 [1918]): *Historia de una neurosis infantil (Caso del “Hombre de los lobos”)*, traducción al español de Luis López-Ballesteros y de Torres, en Sigmund Freud (2006): *Obras Completas*, Barcelona, Biblioteca Nueva – RBA, III: 1941-2009.
- Freud, Sigmund (1929 [1930]): *El Malestar en la Cultura y otros ensayos*), traducción al español de Luis López-Ballesteros y de Torres, en Sigmund Freud (2006): *Obras Completas*, Barcelona, Biblioteca Nueva – RBA, IV: 3017-3067.
- Lacan, Jacques (2006): *Escritos*, traducción al español de Tomás Segovia, Barcelona, Siglo XXI – RBA.
- Lacan, Jacques (2015): *El Seminario, libro 6: El deseo y su interpretación*, traducción al español de Gerardo Arenas, Buenos Aires, Paidós.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (1972): «Manifest der kommunistischen Partei», en *Werke*, Berlin, (Karl) Dietz Verlag, 4: 459-493.
- Miller, Jacques-Allain (2010): *Extimidad. Los cursos psicoanalíticos de J. A. Miller. El objeto en el Otro*, traducción al español de Nora González, Buenos Aires, Paidós.
- Moreno Cardenal, Luisa (2013): «Análisis textual de *Sucedió una noche (It Happened One Night)*, Frank Capra, 1934», *Trama y Fondo: revista de cultura*, 33-34: 27-50.

- Posada, Pilar (1998): «En tanto no hay relación sexual... entonces síntoma», *Affectio Societatis*, 2: 1-11: <http://antares.udea.edu.co/~psicoan/affectio2.html> (última consulta: 26/09/2018).
- Roudinesco, Élisabeth (1995): *Jacques Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, traducción al español de Tomás Segovia, Barcelona, Anagrama.
- Soler, Colette (1997): *La maldición sobre el sexo*, Rosario, Intercarteles del litoral.
- Torres Hortelano, Lorenzo Javier (2013): «Sucedió una noche. Un espacio para la ley y el deseo», en *Trama y Fondo: revista de cultura*, núm. 33-34, dedicado a: Clásico, manierista, postclásico, pp. 51-74.
- Weber, Max (1998): *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, traducción al español de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Istmo.

SOBRE EL AUTOR

Alfonso A. Gracia Gómez

Doctor en Filosofía por la Universitat de València (España), donde disfrutó de una beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España. Colaboró como investigador en la Universidad de Tübingen (Alemania) y actualmente es profesor de filosofía en la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana. Es autor de un libro sobre *Freud y el sujeto del inconsciente* (2019), así como de numerosas contribuciones científicas con carácter nacional e internacional en el ámbito de la filosofía, el psicoanálisis y la teoría de la literatura, como son: «Síntoma histérico y subjetividad: resonancias psicoanalíticas de la noción kierkegaardiana de “lo demoníaco”» (2008), «El olvido de una pulsión que “retorna”: el caso de Sabina Spielrein» (2016) o «De Cervantes a Kafka: la “condena” del autor y la “crítica como sabotaje” de Manuel Asensi» (2019).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1045-6891>

Contact information:

Universitat de València, Av. Blasco Ibáñez, 13, 46010, Valencia (España). Teléfono de contacto: +34 644612975. Dirección de correo electrónico: alfonso.gracia@outlook.com.