

EDWARD HOPPER:  
LA CINEMATOGRAFÍA DE LO PICTÓRICO.  
EDWARD HOPPER: THE PICTORIAL SIDE OF FILM

Sofía Roda Onofri

RESUMEN

La relación entre Edward Hopper y el cine ha sido citada por diferentes historiadores a lo largo de los años. Se podría afirmar que su obra bebe en su esencia del arte de la cinematografía por lo que el gran campo de expresión que le proporciona el sutil lenguaje cinematográfico, se verá traducido en sus lienzos. Asimismo, debido a la insistencia e importancia en la localización del espectador, la composición de las escenas, la colocación de los personajes y la iluminación, numerosos filmes y, concretamente, la película de *Shirley: visiones de una realidad* de Gustav Deutsch que parte directamente de su obra, se relacionan con su estética y/o temática, por este motivo, su producción se podría llegar a interpretar por medio y a través del cine.

PALABRAS CLAVE: lienzo, cinematografía, espectador, travelling, plano fijo, iluminación.

ABSTRACT

The relationship between Edward Hopper and cinema has been cited by various historians over the years. One could argue that his work drinks in essence the art of filmmaking so the large field of expression that gives the subtle cinematic language, will be translated into his canvases. Also, due to the emphasis and importance on the location of the viewer, the composition of the scenes, the placement of the characters and lighting, numerous films and, specifically, the film *Shirley: visions of reality* of Gustav Deutsch directly part of his work, are related to its aesthetic and/or theme, for this reason, its production could get to interpret by means and through cinema.

KEYWORDS: canvas, cinema, spectator, travelling, fixed shot, illumination.

## 1. LIENZOS EN MOVIMIENTO

*Shirley: visiones de una realidad* (*Shirley: visions of reality*, Gustave Deutsch, 2013) nos hace realmente conscientes de la retroalimentación que ha habido entre Hopper y la cinematografía pero, además, al haber sido llevadas las obras del artista a la gran pantalla, se podría decir que por fin se desarrollan esas historias que todos





intuimos que se esconden detrás de las figuras congeladas del norteamericano, ya que parece que *algo va a suceder después, al menos eso sugiere la configuración de la imagen*<sup>1</sup>.

La película se estructura como un conjunto de trece escenas, como si se tratara de un teatro filmado; sin embargo, el director dotó de movimiento a la estaticidad de los planos al introducir *zooms*, insertos, primeros planos, pequeñas panorámicas, movimientos de reencuadre, entre otros; no dejando de ser éstos, no obstante, una aportación subjetiva por parte del director.

Deutsch nos divide las escenas por medio de la utilización de fundidos a negro y, simultáneamente, las noticias de la radio y la rotulación de la fecha, el lugar y la hora nos sitúan en la época en la que se ambienta la acción. A continuación se abren los planos y vemos que poco a poco, como si fuese una *casualidad*, el movimiento de la protagonista dentro de los diferentes encuadres se va orientando hacia la recreación en *tableau vivant* de los cuadros de Hopper, para luego continuar con la narración de la historia.

Podríamos decir que Shirley sintetiza lo que intuimos en los lienzos del norteamericano: se nos sitúa en un tren que no sabemos hacia dónde la lleva; vemos el momento introspectivo junto a la ventana y a los lados de la cama; ella es esa mujer que no sabe qué hacer con su vida, que quiere a su pareja, pero no puede seguir con ella; huye a su mundo interior y de fantasía y, por medio de las noticias de la radio, vemos que la intentan arrastrar a la cruda realidad, situando a un personaje que parece que hace todo lo posible por evitarla; el *imposible final feliz*<sup>2</sup>; esa mujer que pocas veces se expresa ya que, una voz en *off*; nos suele llevar a través de sus pensamientos, al igual que ocurre en otros filmes que se relacionan con la estética de Hopper; entre otros.

En la primera escena, vemos que la protagonista entra anónimamente al vagón y, tras sentarse, el director nos introduce en la historia de Shirley por medio de un *zoom* hacia el libro que tiene en sus manos. Con esto se nos conduce por sus recuerdos por medio de *flashbacks*; gracias a ellos y, al igual que ocurre en películas como *La Biblia de Neón* (*The neon Bible*, Terence Davies, 1995), viajamos también a través de la historia personal de los protagonistas.

<sup>1</sup> LLORENS, Tomàs y OTTINGER, Didier (2012): *Hopper*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, p. 20.

<sup>2</sup> BOYERO, Carlos (2012): «Edward Hopper: el cine también es usted. Y la soledad», EL PAÍS, [en línea] <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339096996\\_908292.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339096996_908292.html)> [citado en 8 de junio de 2012].

## 2. HOPPER: ¿VOYEUR O FLÂNEUR?

A lo largo de los años se ha visto a Hopper como a un *voyeur*, una persona que, sentada ante su ventana, se convierte en partícipe de la vida de esas personas que no saben que están siendo observadas; no obstante, también deberíamos inscribirlo dentro de la *flânerie*. El *flâneur* es aquel personaje que deambula, callejea, observa a las personas y la ciudad mientras la recorre, es decir, que la descubre perdiéndose entre las calles, la gente, entrando en los bares, los restaurantes: Hopper *tenía la costumbre de mirar desde las vías del tren elevadas a la gente en sus apartamentos, especialmente cuando de noche, las lámparas estaban encendidas y podía verse el interior de las casas a través de las ventanas*<sup>3</sup>.

El artista nos sitúa *dentro* de la representación, pero lo hace desde dos puntos de vista: en el primero, observamos ocultos como *voyeurs*, se nos coloca como observadores inmóviles que espían desde algún lugar. Hopper disfruta inmiscuyéndose en las vidas ajenas, pero es un *voyeur* que, a su vez, pinta para un público *voyeurista*, ya que quien observa tampoco puede evitar dejar de mirar, siendo ésta también una metáfora de la experiencia del teatro y del cine cuando, sentados en la oscuridad, somos *voyeurs* que visualizamos la vida del otro. Y en el segundo punto de vista, a su vez, nos introduce en el mismo espacio que habitan los personajes, como un *flâneur*.

Es evidente que en las obras de Hopper el espectador juega un papel determinante, ya que convierte al público en un observador omnisciente; sin embargo, *la novedad radica en la naturaleza de nuestra situación, en nuestra implicación con esas escenas. Para situar al espectador, [...] Hopper se sirve de su sentido de encuentro e instantaneidad; [éste] es el resultado de una cuidadosa elaboración en la que intervienen la proximidad y la escala, [...] el ángulo perceptivo, el juego de luces y sombras, rasgos que nos incorporan al mundo de la escena y, al hacerlo, nos permiten, casi diría que nos obligan, a reflexionar sobre el lugar en el que nosotros nos encontramos*<sup>4</sup>.

Es por la suma de la perspectiva, la escena, la iluminación, el encuadre, la colocación de los personajes y sus actitudes y, ante todo, nuestro punto de vista con respecto a la escena lo que nos hace sentir como si fuésemos una especie de intrusos en la vida de esas personas. En la mayoría de los casos no saben que están siendo observadas, algunas se encuentran absortas en sus rutinas diarias: *Night Windows* (1928); en sus pensamientos, como en *Room in New York* (1932) o, directamente, nos dan la espalda, como en *Office in a Small City* (1953).

En *Night Windows*, obra que se englobaría dentro del *voyeurismo*, Hopper nos coloca a una mujer que está siendo observada en un momento en el que cree que nadie la está mirando. Aquí se nos plantea una escena muy íntima, personal

---

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ, Carlos (2005): *Edward Hopper, El pintor del silencio*, [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=PaDTN8Mz3dg>> [20 de abril de 2014].

<sup>4</sup> LORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 17.





y, a la vez inquietante, ya que ante este tipo de obras uno no deja de hacerse preguntas sobre la persona que está ante nosotros. Lo que presuponemos en este lienzo es que la figura que está contemplando la escena que se desarrolla también se encuentra cerca de una ventana mirando hacia afuera, puede que situada en un edificio un poco más elevado, creando un picado en la representación. Esta imagen nos traslada a fotogramas de numerosas películas como por ejemplo *El Eclipse* (*Leclipse*, Michelangelo Antonioni, 1962), *Camino a la perdición* (*Road to Perdition*, Sam Mendes, 2002), *La Ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) o *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

Este tipo de iconografía no sólo servirá de inspiración para llevar a cabo determinadas escenas o planos filmicos sino que, en el caso de Hitchcock, se utilizará para crear una historia en sí, tal y como ocurre en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Si hablamos de esa distinción entre el *voyeurismo* y la *flânerie*, podríamos leer esta película, en términos generales, como un filme exclusivamente *voyeurista*.

*La ventana indiscreta* es la historia de un fotógrafo que, tras sufrir un accidente, ha de quedarse en casa sin moverse y cuyo divertimento es observar por la ventana y espiar a sus vecinos de enfrente. En el fotograma extraído, sentimos que James Stewart es Hopper en el momento de pintar cualquiera de estas obras, debido a la iluminación, la angulación o las arquitecturas que enmarcan a las personas. A pesar de esto, *numerosas películas en color de Hitchcock, como La ventana indiscreta y Vértigo, crean «atmósferas Hopper».* Sin embargo, a pesar de que Hitchcock fue un «artista visual» muy parecido al pintor, puesto que preparaba sus planos y encuadres lenta y meticulosamente [...], habría que considerar la materia común con la que trabajan: una cierta «realidad» arquitectónica y espacial de Estados Unidos, que determina ciertos rasgos comunes<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> BOURGET, Jean-Loup (2012): «La esencia de lo americano», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 8, p. 25.



Si tomamos como referencia las obras anteriores podríamos encuadrar a Hopper como a un *voyeur*. No obstante, cuando nos colocamos ante representaciones de su temprana etapa francesa como *Notre Dame* (1907) o *The Louvre in a Thunderstorm* (1909) o algunas más tardías, como *New York Corner* (1913) o *Early Sunday Morning* (1930), nos percatamos de que estamos ante un tratamiento que ya no se puede englobar dentro de la característica anterior.

En ellas, Hopper nos sitúa deliberadamente a pie de calle. Ya no se oculta, sino que nos coloca como si fuésemos un viandante que se encuentra en un paseo cualquiera. Estas imágenes traen implícito el desplazamiento del *flâneur* dentro de la ciudad, lo que implica movimiento, no el estatismo que trae consigo la figura del *voyeur*; ya que aquel se ubica y, a su vez, sitúa al espectador, entre la multitud. *El movimiento, los diversos trayectos, ir de unos lugares a otros es rasgo de la pintura que retrata la ciudad*<sup>6</sup>, estableciéndose el individuo que calleja como una *figura representativa para obtener esa experiencia urbana y moderna, mostrándose los espacios y las personas como si fueran observados por una persona peripatética*<sup>7</sup>. Podríamos relacionar esta tendencia de Hopper de perseguir las manifestaciones físicas de sus ideas (o tomando ideas para luego crear una que las conjugue), con ese director/realizador que se mueve y busca las localizaciones idóneas para sus escenas.

Obras como *Nighthawks* (1942), *New York Office* (1962) o *Room in New York* se nos presentan como una casualidad, como si fuésemos caminando y de pronto nos encontraríamos con un gran ventanal que nos deja ver lo que ocurre en el interior. En *Room in New York*, por ejemplo, podemos observar a una pareja inmersa en *ignorarse mutuamente*: él está absorto en la lectura, sin embargo, ella no lo está en el piano que toca. Todo se nos presenta desde un punto de vista anónimo que se cuela por una ventana, y las posturas de los personajes denotan introspección. Shirley nos expande esa historia imaginada por el espectador a través de una voz en *off* que nos hace partícipes de sus pensamientos: la protagonista no comprende el mundo que la rodea y se evade constantemente; quiere dejar a su pareja pero aún no sabe por qué.

<sup>6</sup> LORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 17.

<sup>7</sup> CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2012): *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, Éditions Publibook, París, p. 203, [en línea] <[http://www.publibook.com/librairie/images/9782748390988\\_d.pdf](http://www.publibook.com/librairie/images/9782748390988_d.pdf)>.





Por tanto, dentro de la *flânerie* englobamos a aquellas obras en las que se nos sitúa a pie de calle, pero también, a aquellas en las que se nos coloca en el interior de la escena, junto a los personajes: lienzos como *The Sheridan Theatre* (1937), *New York restaurant* (1922), *Office at night* (1940), *Conference at night* (1949), *A woman in the sun* (1961) o *New York Movie* (1939).

El espectador es el *flâneur*, nosotros *estamos en el vagón del ferrocarril y en las calles, en la oficina, en el hall y en la habitación del hotel, estamos en el café, sentados ante el escenario, somos nosotros quienes nos movemos*<sup>8</sup>; como por ejemplo, en *New York Movie* e *Intermission* (1963), donde somos nosotros los que nos encontramos en el espacio de butacas junto a los protagonistas. En estas obras, no se nos muestra el espectáculo en sí, sino a esas personas que parecen dejar pasar el tiempo o esperar que algo ocurra, respectivamente, tal y como también podemos observar en la película de Shirley. En ambas escenas, la protagonista vaga en sus pensamientos, imagina a su amado, piensa en el mundo que la rodea y, a su vez, se evade del instante presente, elementos que pueden leerse en los lienzos del norteamericano.

Asimismo, *New York Movie* también ha servido de inspiración para películas como *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002), en la que la

<sup>8</sup> LLORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 19.

alienación de la acomodadora *se traduce como un ritual clandestino, ese encuentro homosexual en la América de los años cincuenta*<sup>9</sup>.

Haynes recrea durante toda la película esa atmósfera que encontramos en Hopper: las luces y sus contrastes, los colores, el conflicto del personaje, observar una escena a través de la ventana o el momento introspectivo y meditabundo junto a ésta. Aquí vemos cómo se establece un claro guiño a la obra de Hopper; sin embargo, en películas como *Dinero caído del cielo* (*Pennies from Heaven*, Herbert Ross, 1981) se reproduce la escena por medio de un *tableau vivant*.

### 3. PINTOR DE LA MODERNIDAD: ICONOGRAFÍA Y HERENCIA CINEMATOGRAFICA. LOS DIFERENTES PLANOS

Hopper consigue captar la Norteamérica de mediados del siglo xx, convirtiendo sus lienzos en verdaderos iconos de la modernidad al revelar al mundo esa iconografía americana, mostrándola, no obstante, de una forma figurativa, a diferencia de las corrientes de moda contemporáneas. Hopper pinta la realidad desde su interior y sus emociones valiéndose, para ello, de la figuración, la iluminación y la composición de las escenas: *partiendo de algo real crea una abstracción de esa realidad a través de la luz, a través de la forma y del color; incluso la luz no es sólo luz, es volumen y es forma, se convierte en un elemento estructural clave para contar la historia*<sup>10</sup>.

El artista nos hace entrever una realidad que nos es familiar, introduciéndonos en un mundo que ya hemos vivido. Nadie puede observar un cuadro de Hopper y mantenerse al margen, evitar una mirada retrospectiva, un cierto sentimiento de *dejà vu* y de empatía con los personajes y, a su vez, nos hace reconocer la Norteamérica de la época a través de sus edificios, calles, puentes, carreteras hacia el infinito, las casas aisladas de todo o esas gasolineras y moteles en medio de la nada; en *Gas* (1940), por ejemplo, nos habla de esa modernidad, de su afición por los viajes, pero también de las estaciones de servicio, moteles y bares de carretera típicos de Estados Unidos, elemento también repetido hasta la saciedad en múltiples *road movies* o en filmes ambientados en el oeste norteamericano, como *París, Texas* (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984) o *Bagdad Café* (*Out of Rosenheim*, Percy Adlon, 1987); películas que, a su vez, relacionaremos con su estética.

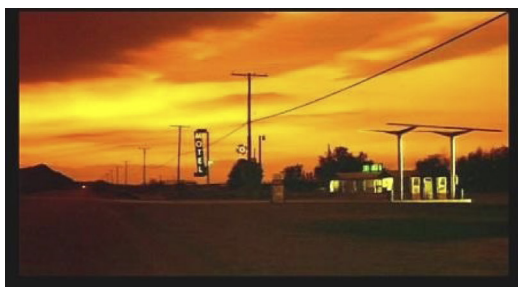
Los teóricos hablan de que Hopper supone la *culminación* de ese sueño americano de poseer algún sello distintivo a nivel cultural, siendo la primera vez que se plantea la cuestión de la identidad con tanta radicalidad.

---

<sup>9</sup> BENAVENTE, Fran (2012): «*Lejos del cielo*», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 12, p. 31.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ, Op. cit.





La alienación de la gran ciudad se traduce en sus obras, transmitiendo desasosiego, una cierta sensación de atmósfera enrarecida, provocando un sentimiento de inestabilidad en quienes las contemplan. Esta *extrañeza proviene de que el cuadro no sólo presenta una imagen: cuenta una historia. La profunda narratividad de los lienzos de Hopper, algo que es inherente al realismo norteamericano, no resulta muy próxima porque no es deudora tanto de la narratividad literaria como de la cinematográfica*<sup>11</sup>.

Yo siempre me he preguntado qué es lo que hace que sus cuadros estén dotados de una cualidad cinematográfica. Hopper creaba estados de ánimo, atmósferas, contextos emocionales para sus personajes, sin contar ninguna historia. Sólo daba pistas. Y eso permite al espectador que complete esas historias por su cuenta. Los directores de foto y de arte también trabajamos así. [...] Nuestro lenguaje son las imágenes. Esa es la fortaleza del cine, que podemos comunicar de manera no verbal sensaciones e ideas sobre los personajes. Creamos el exterior para comunicar el interior. Hopper también estaba interesado en ésto, en cómo transmitir emociones de los personajes a través de lo que los rodeaba. Sabía cómo utilizar la luz, las formas, los colores y las sombras para conseguir lo que quería<sup>12</sup>.

Las relaciones entre Edward Hopper y el cine se establecen en dos direcciones: por un lado, conocemos la afición del artista por el cine y, por otro, es innegable la influencia que su obra ha tenido en los cineastas. Sin embargo, la mayoría de los filmes que parten o se relacionan con la estética del pintor surgen a partir de los años 40 en adelante. Ésto puede deberse a la concepción cinematográfica de sus obras; a que a partir de los años —20 la producción y la fama de Hopper se disparan<sup>13</sup> y también al hecho de que estamos en una época en la que las corrientes

<sup>11</sup> DE LA RUBIERA, Luis (2012): «Edward Hopper: el — storyboard' de la soledad», ARN Digital, [en línea] <<http://www.arndigital.com/cultura-y-sociedad/noticias/2573/edward-hopper-el-storyboard-de-la-soledad/>> [citado en 11 de junio de 2012].

<sup>12</sup> BERMEJO, Andrea G. (2012): «¿Adónde mira la mujer del cuadro?», EL PAÍS Cinemanía, [en línea] <<http://cinemanía.es/noticias/adonde-mira-la-mujer-del-cuadro/>> [citado en 8 de junio de 2012].

<sup>13</sup> Se incluyen obras de HOPPER en la segunda exposición del MOMA; 1933: primera retrospectiva de Hopper en el MOMA, convirtiéndose en «el tercer artista estadounidense en merecer este honor»; y un largo etcétera. LLORENS y OTTINGER, Op. cit., pp. 183-185.





pictóricas preponderantes son abstractas, por lo que los cineastas buscan e investigan para encontrar a aquellos artistas de los que puedan inspirarse y beber. Edward Lachman, uno de sus más grandes admiradores, dice que *Hopper concebía a los personajes de sus cuadros como si fueran personajes de una película, creando narraciones con sus cuadros, ya que, pese a ser estáticos, todo espectador cuando se acerca a un lienzo de Hopper puede sentir e imaginar el antes y el después de lo que está viendo*<sup>14</sup>. Asimismo, muchos otros críticos han querido ver en Hopper un gran dibujante cinematográfico, ya que el procedimiento que lleva a cabo con sus bocetos y sus lienzos se relaciona muy estrechamente con la realización de *storyboards*.

No podemos negar que las composiciones de Hopper sean muy cinematográficas, puesto que enmarca las escenas, por ejemplo, viendo o siendo visto desde una ventana, dotando a los lienzos de una profundidad de campo y un plano abierto, donde el espectador puede imaginar lo que queda más allá de los límites del lienzo y todo esto, a su vez, es acompañado de la iluminación y de las puestas en escena típicas del cine<sup>15</sup>.

Debido a esta concepción cinematográfica de la estética pictórica, Hopper nos proporciona una imagen moderna de las ciudades; además de esto, en muchas de sus obras, también coloca al espectador en perspectivas que sugieren que estamos ante una escena tomada desde el interior de un vehículo o desde un tren en marcha, sintetizando la quietud y el movimiento al congelar un fotograma de una secuencia, puesto que parecen imágenes sacadas de un *travelling* o un plano panorámico. Margaret Thyssen considera a Hopper *un pionero de las vistas desde los vehículos en movimiento*<sup>16</sup>, por lo que podríamos decir que determinados lienzos nacen de una especie de visión fugaz, como si de una *road movie* se tratara: *Small Town Station* (1918-1919), *New York, New Haven and Hartford* (1931), *American Landscape* (1920) o *House by the Railroad* (1925).

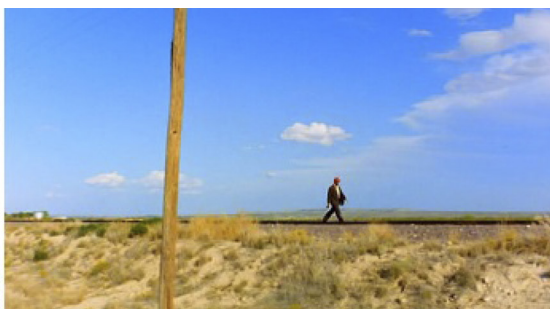
En este último se crea un plano contrapicado que no nos permite ver la escena al completo: las vías cortan transversalmente la escena en dos, jugando con ese fuera de campo; la iluminación modela la escena y nos coloca ese cielo azul que lo podríamos asociar con el que baña casi toda la película de *París, Texas*. Éste es uno de los filmes en los que determinadas escenas nos hacen pensar en Hopper,

<sup>14</sup> RODRÍGUEZ, Op. cit.

<sup>15</sup> Estas últimas ideas se retomarán y se trabajarán en los apartados siguientes.

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ, Op. cit.





como por ejemplo, cuando Travis camina sobre unas vías del tren mientras es observado por su hermano desde lo lejos. Wenders lo resuelve por medio de una panorámica horizontal hacia la derecha que sigue al personaje a través de su recorrido. Al igual que en lienzos como *American Landscape* o *House by the Railroad*, podría ocurrir justamente lo mismo: una vista panorámica o un *travelling* que, siguiendo las vías del tren, se detiene para captar algo concreto del paisaje.

*House by the Railroad*, una de sus obras más famosas, ha dado mucho que hablar ya que parece inestable, como si hubiese algo perturbador en ella: puede que sea por el plano en las que nos la presenta: un contrapicado; porque la coloca totalmente aislada de la civilización; por la iluminación que crea grandes contrastes entre la potente luz del sol y el ángulo de sombra que oscurece la casa o porque nos recuerda a los turbadores faros, chimeneas, plazas y ciudades metafísicas de la pintura de Giorgio de Chirico. *A partir de la creación [de aquella] se definirá su estilo, no cambiando sustancialmente hasta el final de su vida. Abandonada, estéril, fantasmal, como un castillo encantado, con unas vías que llevan la mirada del espectador más allá del límite del cuadro. ¿Recuerdos de un viajero? Si Hopper representa personas en sus lienzos, éstas suelen aparecer de la misma forma que pintó en su momento esta obra: aisladas, solitarias, abandonadas*<sup>17</sup>.

Lo que transmite esta obra ha servido de inspiración para el cine, pasando a ser reproducida en numerosos filmes, como *Días del cielo* (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978) o *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956). No es que estas películas hayan partido necesariamente de la obra de Hopper, pero no podemos negar que aquellas mansiones presentan una clara evocación hopperiana: el aislamiento de las casas, los extensos campos que las enmarcan, el estilo de las residencias, los planos, la iluminación o, simplemente, la temática.

Asimismo, en *Días del cielo* nos encontramos con numerosos elementos que se corresponden con esa realidad norteamericana que representa Hopper en sus obras: la presencia constante de la casa, ya que en numerosos planos podemos ver que la escena se ha encuadrado de tal modo que la mansión se ve a lo

---

<sup>17</sup> VON BONIN, Wibke (2010): «1000 Meisterwerke Edward Hopper: Nachtschwärmer», R. M. Arts, [en línea] <<http://goo.gl/7GIFl>> [citado en 8 de marzo de 2013].



lejos, con su inmensa e inquietante presencia, al más puro estilo de las casas del norteamericano; el interior iluminado de los vagones a través de sus ventanas a la noche; o esa idea del *flâneur*, como ocurre en *Room in New York*, cuando Bill recorre la casa a la noche esperando ver algo a través de las ventanas iluminadas, deteniéndose a observar a su amada y a su marido en el interior.

En *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), Hitchcock pidió expresamente a sus escenógrafos que se inspiraran en *House by the Railroad* para hacer la casa de Norman Bates. Además del parecido estético de las mansiones, podemos ver que la casa de Hopper se sitúa en un plano contrapicado, apareciendo de esta misma forma la casa de Bates, en el momento más inquietante de la historia. Asimismo, en *Psicosis* se respetó también la iluminación de la obra, ya que en ambas imágenes las sombras proyectadas por el sol son idénticas.

De igual forma, el director británico volvió a beber de *House by the Railroad* para Manderley, la mansión de *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), para el Hotel McKittrick de *Vértigo* y para la escuela de *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963).





En Hopper la ficción está agazapada en la imagen, algo que tantos directores tratan de suscitar y que Hitchcock sabía fabricar tan bien<sup>18</sup>. Ésto lo podemos ver en las inquietantes ventanas de *Psicosis*, *Vértigo* o en la casa de *Rebeca*, ya que estamos ante esas ventanas hopperianas que no permiten que se vea el interior, creando esa atmósfera de inquietud, misterio e incertidumbre de lo privado, tal y como lo vemos en *House by the Railroad* o *Early Sunday Morning*.

Asimismo, Hopper nos presenta otro tipo de obras en las que percibimos que el plano de toma es totalmente fijo, como ocurre en *Compartment C, car 293* (1938), *Intermission*, *Chair Car* (1965) o *A woman in the sun*, por lo que podríamos decir que el movimiento se realizaría dentro del encuadre. En este tipo de obras también es determinante nuestra posición como espectador, ya que nos encontramos dentro del cine, junto al resto de pasajeros o en la habitación, observando *in situ*, como en *A woman in the sun*, en la que imaginamos a la mujer quitándose la ropa, caminando por la habitación, buscando algo o acercándose aún más a la ventana.

Asimismo, en esta categoría podríamos situar la totalidad de las obras tomadas por Deutsch para llevar a cabo la película de *Shirley: Hotel Room, Office at night, Morning sun, Sunlight on Brownstones*, entre otras, ya que los lienzos seleccionados traen implícito esa estaticidad del plano concebido por el norteamericano; no obstante y, como hemos citado anteriormente, el director a través de pequeños movimientos de cámara dota de movimiento a las diferentes escenas.

Dentro de los planos que hemos denominado *planos fijos*, en ocasiones, las personas que espiamos se encuentran totalmente abatidas o al menos así se traducen al espectador, sin que éste pueda hacer nada por ellos, como ocurre en *Summer Interior* (1909). Esta idea podríamos enlazarla con la experiencia cinematográfica

<sup>18</sup> FRODON, Jean-Michel (2012): «Hopper-Hitchcock: La promesa de un relato», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 6, p. 18.



en la que el espectador, ante una película y ante un cuadro de Hopper, no puede sino observar lo que ocurre ante sus ojos, sin tener la posibilidad de modificar absolutamente nada: Jeffrey en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), no puede sino ser un simple espectador oculto en el armario de lo que le está sucediendo a Dorothy. Ella está totalmente indefensa y Lynch, al igual que Hopper, nos ha metido dentro de la habitación, somos el espectador que espía desde un armario, desde el dintel de la puerta o desde un agujero en la pared de la habitación contigua —*Psicosis*—. En estas escenas, al igual que en obras como *Hotel Room* (1931), los artistas nos colocan a las mujeres totalmente desprotegidas ante una mirada que les arrebatara por completo su derecho a la intimidad.

Podríamos decir que estas mujeres se encuentran ante un futuro incierto, al igual que ocurrirá con las protagonistas de películas como *Bagdad Café* o *The Rain People* (Francis Ford Coppola, 1969). Vemos que ellas no saben qué hacer con su vida, por lo que deciden empezar una nueva, en ambos casos, huyendo de sus cónyuges. Si pensamos en *Bagdad Café*, Adlon nos coloca a Yasmín meditabunda ante la ventana y a los pies de la cama, al igual que también hará Coppola con Natalie o Deutsch con Shirley; relacionando estos momentos con obras como *Morning Sun* (1952) u *Hotel Room*.

Hopper también nos ha dejado unas escenas que parecen permanecer inalterables a lo largo del tiempo: no representa una escena congelada de una vida que, transcurrido ese instante, seguirá su curso, sino que capta un momento estático que, con el paso del tiempo, se mantendrá inalterable, reflejando un estado del ser más que una narración, colocando a las protagonistas en un estado atemporal perpetuo: *Summer Interior*, *City sunlight* (1954), *Sunday* (1926), *Summer in the City* (1950), *Automat* (1927) o *Eleven A. M.* (1926). Asimismo, obras como *Automat* o *Sunlight in a Cafeteria* (1958) nos presentan otra iconografía



de la mujer: aquella que, imbuida en sí misma, se detiene en alguna cafetería o restaurante para meditar, tomar algo o dejar pasar el tiempo, tal y como vemos en repetidas escenas de numerosos filmes como *Bagdad Café* o *Casa de Juegos* (*House of Games*, David Mamet, 1987).

Otro elemento característico de la pintura de Hopper era su fascinación por las perspectivas tomadas a vista de pájaro, extendiéndose éstas hacia toda su producción. Esta configuración de la escena, herencia de los artistas impresionistas, será tratada por Hopper de una manera mucho más dramática, como *Office at night* o, de forma casi cenital, en *Night Shadows* (1921). Ésto hace que se establezca a Hopper como a un pintor de la modernidad, ya que ha hecho que representantes de la cinematografía lo hayan considerado como un exponente de las perspectivas tomadas desde lo alto de una grúa, mostrándonos la ciudad y sus integrantes desde un particular punto de vista.

#### 4. LA VENTANA: FUERA DE CAMPO Y MARCO REPRESENTACIONAL

La alienación que se percibe en sus cuadros no es la alienación del ser humano respecto a su semejante, sino la del ser humano respecto a sí mismo<sup>19</sup>.

Podríamos decir que los personajes siempre se encuentran situados dentro de un marco arquitectónico. Cuando hacemos esta afirmación nos referimos a que el artista suele crear un juego no sólo con el interior y exterior propiamente dichos, ya que recurre a ventanas y puertas que nos muestran lo uno y lo otro, estableciendo dos escenarios diferentes pero complementarios, sino que ese juego de interior y exterior se traduce también en sus personajes. Éstos se proyectan en el espacio por lo que el que observa puede intuir los pensamientos de los representados a través del marco en el que se los encuadra, prescindiendo *de los detalles y de la historia pues esas imágenes identitarias sustancian su significado*<sup>20</sup>, eliminando, por tanto, todos aquellos elementos superfluos que obstaculicen el mensaje y la percepción de la obra.

Para Hopper, las ventanas no sólo permiten la entrada de luz, sino que producen una especie de dualidad, donde las miradas generan un *fuera de campo espacial*, [crean] *un potente fuera de campo diegético*<sup>21</sup>. *El juego entre exterior-interior que se repite en todas estas obras permitiría pensar en un sentido simbólico, en un interior claustrofóbico y un exterior de libertad que está más allá de las posibilidades de los protagonistas*<sup>22</sup>. Ante cuadros como *Morning in a City* (1944), *Morning sun* o *A woman in the sun*, el artista nos coloca a sus mujeres desnudas y meditabundas,

<sup>19</sup> LLORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 206.

<sup>20</sup> Ibídem, p. 14.

<sup>21</sup> MONTERDE, José Enrique (2012): «Un pintor en la era del cine», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 2, p. 8.

<sup>22</sup> LLORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 21.



absortas en sí mismas, pero a la vez nos sitúa una ventana, que nos incita a intentar vislumbrar aquello que pasa por la cabeza de esos personajes.

¿Y por qué la ventana parece evocar la nostalgia y la tristeza? *Las ventanas nos hacen mirar hacia adentro y, al mismo tiempo, crean un poderoso imaginario exterior. Son un —límite— no límite'. Funden lo privado y lo público. Ante un personaje frente a una ventana nos preguntamos ¿qué mira?, pero también ¿qué piensa?, ¿qué siente? Evoca el sueño y nos permite ver lejos, ver otras cosas. Las ventanas nos plantean la necesidad de ir siempre más allá. En este sentido, la ventana es un espacio para el recuerdo y para la ausencia: una incitación a la memoria*<sup>23</sup>; tal y como vemos en películas como *Lejos del cielo*, *Ruleta China* (*Chinesisches Roulette*, Rainer Werner Fassbinder, 1976) o *La Biblia de neón*, donde los personajes, junto a las ventanas, meditan sobre su vida y evocan recuerdos.

No obstante, no podemos pensar en las ventanas sin tener en cuenta la luz, siendo, por tanto, dos elementos que se complementan. A partir de la disposición de la ventana Hopper estructura las luces y las perspectivas, estableciéndose una conexión que hace posible la concepción del lienzo tal y como lo imagina el pintor: la posible entrada de luz en cuadros que nos sitúan durante el día —*Morning sun*—; cuando éstas permiten la proyección de luz hacia el exterior —*Nighthawks*—; cuando enmarca a las figuras —*Room in New York*—; cuando nos posibilita entrar como espectador en la escena —*Office in a Small City*— o cuando crean una especie de telón que nos imposibilita ver el exterior —*Automat*—. En ésta, por ejemplo, se construye una escena que produce en el observador una fuerte sensación de aislamiento, ya que nos coloca a una mujer sola frente a un fondo negro que nos aísla aún más a la figura.

Si pensamos en Shirley y cómo nos narra su historia en las escenas que reproduce los lienzos de *Morning sun* o *A woman in the sun*, vemos cómo frente

<sup>23</sup> FREIRE, Héctor (2011): «La ventana, un motivo visual», *Publicación de Psicoanálisis, sociedad, subjetividad y arte*, vol. v, n.º 8, [en línea] <<http://goo.gl/n6b3Wo>> [citado en 10 de abril de 2011].



a la ventana piensa hacia dónde va su vida, qué hacer con su trabajo, el deseo de abandonar a su pareja o el miedo que le produce la realidad.

#### 4.1. LA LUZ COMO MODELADORA DEL ESPACIO PICTÓRICO Y CINEMATOGRAFICO

Hopper dijo: *muchos pintores tienen la costumbre de pintar la luz del sol amarilla, pero esta luz no es amarilla, exceptuando la del amanecer y la del atardecer, el resto del día se trata de una luz blanca*<sup>24</sup>.

Al igual que Vermeer o Rembrandt, Hopper también le dará importancia a la plasmación de la luz en sus lienzos, siento éste otro de los motivos por lo que muchos cineastas se han fijado en su trabajo, creando encuadres o atmósferas determinadas, tanto a través de guiños a su estética como por medio de *tableau vivant*.

La imperiosa necesidad de una correcta captación de la luz y el atender a la colocación de las barras de luz nunca antes se había utilizado de una forma tan generalizada en el arte de la pintura, puesto que se relaciona más con la cinematografía. Por tanto, podríamos decir que Hopper adquiere este recurso filmico y, a su vez, por este motivo, un gran número de cineastas se sentirán atraídos por su obra.

En un primer momento, la luz de Hopper será herencia de los artistas impresionistas, ya que, sin esa etapa francesa, no podríamos entender la rapidez con la que se aclaró su paleta, ni su luz; para posteriormente conjugarlo con aquella que caracteriza al arte de la cinematografía y la que podemos encontrar en la realidad americana. Hopper la define, la moldea tal y como se percibe en la realidad, estableciendo las barras de luz con una gran intensidad y precisión, elemento que se hará posteriormente con la iluminación dramática en el cine de posguerra, aunque preludiada en el Expresionismo Alemán. A partir de este momento, la luz en la cinematografía será algo que participe de una forma activa en la creación de las atmósferas, pasará a ser descriptiva y, por tanto, aportará información. Por ejemplo, aquí podríamos citar el grabado de *Night Shadows*, obra que coincide con la eclosión del cine expresionista alemán. No es de extrañar que Hopper se sintiera atraído por esta corriente cinematográfica, ya que ésta presenta una gran tendencia a la introspección, encuadrándonos dentro de una tendencia existencialista, al igual que el arte de Hopper, donde las personas se enfrentan ante un mundo que no comprenden, ante una búsqueda del individuo.

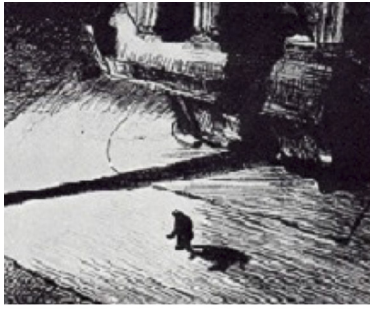
El cine expresionista no sólo nos habla de determinadas historias, sino también de una estética concreta, cuyas atmósferas asfixiantes serán fácilmente reconocibles por sus fuertes contrastes lumínicos, modelando éstos, a su vez, el espacio arquitectónico. En obras como *Night Shadows*, podemos observar esa expresión por medio de la iluminación. Un año después de la creación de este grabado asistimos al estreno de películas como *Phantom* (F. W. Murnau, 1922),

---

<sup>24</sup> RODRÍGUEZ, Op. cit.







con sus atmósferas y proyecciones de luz, al igual que ocurrirá posteriormente con películas como *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, Alfred Hitchcock, 1951) o *Perversidad* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945). En estas últimas vemos un claro denominador común, que no es otro que la relación estética cinematográfica de la época, preludiada por Hopper con el expresionismo alemán en su aguafuerte y, posteriormente, introducido en América por el cine de posguerra, tanto americano como europeo.

Al margen de quién haya influido a quién, las proyecciones de luz y sombras conseguidas por Hopper se repiten en los filmes. En *Night Shadows* se utiliza la visión aérea que tanto habían usado los impresionistas. No obstante, la perspectiva en el grabado se utiliza con unas tensiones dramáticas más profundas, con un punto de vista casi cenital, como tomado desde una grúa, elemento que también lo vemos en Lang y Hitchcock, en las obras anteriormente citadas.

Lo que quería captar Hopper en su grabado es la representación de la sombra del personaje y del árbol en el suelo y la fachada, como también veremos en obras como *Early Sunday Morning*, en la que las barras de luz son proyectadas por el sol de la mañana, confiriéndole a ésta ese aire misterioso que intuimos en *Night Shadows*. Sin embargo, con el paso de los años, el pintor se irá centrando cada vez más en la plasmación de las luces y no en las sombras.

Las barras de luz de Hopper se establecen en varias direcciones, siendo éstas proyectadas en los suelos y en las arquitecturas, cobrando vida a la noche, cuando los establecimientos (*Nighthawks* y *Drug Store*, 1927) o casas (*Room for tourists*, 1945) alumbran las calles, es decir, cuando se proyectan desde adentro hacia afuera; cuando es la luz del sol la que tropieza con elementos y las proyecta (*Early Sunday Morning*); las farolas (*Night Shadows*) o cuando las barras de luz se introducen a través de las ventanas, hacia los interiores. En este último





apartado, la luz nos habla del estado emocional de los personajes, de su soledad, como intuimos en *Morning in a city*, *Morning sun* o *A woman in the sun*, en los que *la ventana al exterior permite la entrada de luz que se refleja en la pared, siempre en atención a ejes verticales y diagonales, evitando la frontalidad y, así, construye el espacio en el que se sitúan las cosas*<sup>25</sup>.

Una de sus obras más cinematográficamente citadas es *Nighthawks*, ya que ha servido de referente y motivo de inspiración para numerosos filmes por lo que transmite, por la significación que trae consigo, el encuadre, las luces y las sombras o la estética en sí, ya que consigue introducirnos en una escena típica del cine de detectives o del *film noir*: *Nighthawks denota el conocimiento de Hopper hacia la temática de las películas de 1930, especialmente, la relacionada con los gánsters y paralela o anticipa la llegada del estilo del Film Noir, a principios de los '40*<sup>26</sup>; convirtiéndose, así en *una imagen poderosa y evocadora de la alienación urbana*<sup>27</sup>.

En *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) vemos similitudes no sólo con la iluminación de *Nighthawks*, sino con la estética hopperiana en general e incluso elementos característicos de su obra, como ese ambiente *cargado* de los restaurantes al caer la noche; chimeneas y tejados; perspectivas a vista de pájaro; contrastes de luces y sombras que nos recuerdan a *Night Shadows*; las barras de luz en paredes y suelos; el viaje en tren o el observar cómo los ladrones saquean la fábrica a través de una ventana.

Podemos ver un gran número de películas, además de la anterior, que presentan esa relación con la estética del pintor o que parten directamente de la obra

<sup>25</sup> LLORENS y OTTINGER, *op. cit.*, p. 21.

<sup>26</sup> DOSS, Erika (1983): «*Edward Hopper, Nighthawks and Film Noir*», *Essays in Film and the Humanities*, vol. II, n.º 2, p. 4.

<sup>27</sup> GLAVES-SMITH, John (2013): *Arte al detalle, Primera mitad del siglo XX, Constructivismo, dadaísmo, vanguardia, pintura mexicana, arte chino*, Barcelona, p. 62.

de Hopper, como *El final de la violencia* (*The end of the violence*, Wim Wenders, 1997) o *Dinero caído del cielo*. En ésta, la reproducción de *Nighthawks* en *tableau vivant* es evidente, al igual que ocurre en *El final de la violencia*; sin embargo, en *Forajidos* o *Éxito a cualquier precio* (*Glengarry Glen Ross*, David Mamet, 1992) la referencia se establece en cuanto a la estética: la disposición de la cafetería haciendo esquina, las barras de luz en el suelo que iluminan una calle oscura, la inevitable presencia de la noche o la escasa gente sentada en la barra.

La iluminación llegará a ser tan importante que se convertirá en la protagonista de su última etapa, en esas habitaciones y muros de luz: quizá, en parte al menos, por la influencia del cine, Hopper, [irá] transformando gradualmente su pintura para dar cada vez más importancia a la luz<sup>28</sup>. Éste cambio se ha ido prelujiando en lienzos como *Sunlight in a Cafeteria*, obra en la que la luz y el espacio constituyen el tema central. Hopper dice: «Siempre me ha intrigado una habitación vacía [...], cuál sería el aspecto de una habitación cuando nadie la miraba. [...] He trabajado tanto con la figura, que he decidido dejarla fuera». Hopper pinta *Sun in a empty room*<sup>29</sup>.

## CONCLUSIÓN

Podríamos decir que las películas que se han ido mencionado y analizado a lo largo de este trabajo nos hacen pensar en cómo Hopper dispone sus escenarios pictóricos y, a su vez, en cómo los cineastas estructuran sus encuadres a partir de él; pero, además se nos retrata una determinada estética cinematográfica que se relaciona con aquellos filmes en los que la alienación del ser humano; lo oscuro del mundo interior y, por ende, exterior; la introspección y la complejidad de las tramas personales, todos ellos elementos que se leen en los lienzos, encierran un imposible *final feliz* para los protagonistas, si pensamos éste desde la perspectiva del *happy end* de Hollywood, propiamente dicho.

Lo que Hopper consigue es extraernos de la realidad que en sus lienzos se representa, ya que una vez observado su contenido físico, intentamos, en la mayoría de los casos, ir un poco más allá e imaginar lo que ocurre en la vida de los protagonistas, sustrayéndonos de la mera representación para mostrarnos que su producción puede llegar a crear un poderoso universo metafísico debido a la concepción fílmica de sus obras. Lo que consigue aquí la cinematografía es poder recrear y ampliar ese imaginario, esos desarrollos argumentales que se proyectan al espectador a través de los lienzos. Es el encuadre, la localización de los personajes y del espectador, la composición de las escenas y la iluminación lo que nos ha permitido realizar una lectura cinematográfica de sus obras, ya que visualmente se estructuran como planos pensados a través del lenguaje del cine.

---

<sup>28</sup> LLORENS y OTTINGER, *op. cit.*, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 205.



Todos los filmes mencionados, con *Shirley* a la cabeza, no hacen sino remarcar la evidencia del trasfondo argumental que esconden sus cuadros, ya que la comparación a nivel visual y, podríamos decir, psicológico, connota la fuente de la que parte para luego pensar sus obras.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.



# GRAND CANARY: UN ANALISIS SECUENCIAL GRAND CANARY. A SEQUENTIAL ANALYSIS

Gonzalo M. Pavés  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

*Grand Canary*, una producción de la Fox Film Corporation de 1934, se convirtió en un film polémico por la manera en que reflejaba la situación social del archipiélago canario. En el presente artículo se intenta aproximarse y analizar a sus principales rasgos narrativos y visuales.

PALABRAS CLAVE: Grand Canary, Fox Film Corporation, Hollywood, Melodrama.

## ABSTRACT

*Grand Canary*, a 1934 Fox Film Corporation, it became a very controversial film in Spain because the way it represented the social situation of the Canary Islands in those years. This article tries to approach to its visual and narrative main contents.

KEYWORDS: Grand Canary, Fox Film Corporation, Hollywood, Melodrama.

Desde el punto de vista de su estructura, y teniendo en cuenta la organización de los relatos en el cine de Hollywood de la época, *Grand Canary* es una obra convencional. Nada chirría, todo se ajusta a las reglas del lenguaje y de la narración clásica. El despliegue narrativo expuesto por la película es sencillo, tan diáfano que, sin excesivos adornos ni galanuras, pone en evidencia la existencia de un armazón subyacente, de corte clásico, que se apoya en la presencia de los tres actos tradicionales en cualquier proceso dramático: planteamiento, nudo y desenlace<sup>1</sup>. En ese sentido el cine clásico norteamericano sigue, a pies juntillas, las «convenciones de la narrativa occidental sistematizadas y puesta en vigor ya por Aristóteles en su *Poética* basándose en sus estudios de la tragedia griega clásica»<sup>2</sup>. Hollywood narraba historias que perseguían absorber emocionalmente a sus espectadores implicarlos en los acontecimientos que sucedían en la pantalla. El público debía sentirse identificado con los personajes y con los derroteros del argumento. Debían ser miedo, alegría, tristeza y melancolía. El cine americano buscaba el corazón sin hacer concesiones. «Si en su visita a la sala cinematográfica el cliente no se sentía conmovido, la mayoría saldría del cine con la sensación de que no lo habían entretenido adecuadamente y



de había malgastado su dinero»<sup>3</sup>. El guion se concebía como un perfecto engranaje en el que todas las piezas tenían que su sitio y su función. Nada era baladí. Nada se dejaba al albur de la improvisación.

Con el fin de guiar al lector por cada una de las secuencias y escenas de la película, se ha elaborado el siguiente cuadro resumen a modo singular «hoja de ruta» filmica.

GRAND CANARY. ESTRUCTURA NARRATIVA. CUADRO RESUMEN
Primera parte: planteamiento
1. Títulos de crédito. 2. Presentación de personajes. Los pasajeros embarcan en el <i>Aurora</i> . 3. Inicio de la travesía hacia las Canarias. 4. Primer cruce de palabras entre el Dr. Leith y Lady Mary Fielding.
Segunda parte: nudo
5. Escala en Las Palmas. 6. Última noche de viaje: Love is in the air. 7. Llegada a Santa Cruz. Leith decide desembarcar. 8. Mary cree que ha perdido a Leith para siempre. 9. Riña en una venta palmera. Leith pierde el <i>Aurora</i> . 10. Fiebre amarilla en la isla. 11. Lady Fielding recupera la esperanza. 12. En la mansión de los cisnes. 13. Lord Fielding irrumpe en escena. 14. Reencuentro de los amantes. Mary cae enferma.
Tercera parte: desenlace
15. Mary se debate entre la vida y la muerte. 15.1. Jimmy Corcoran llega con los medicamentos. 15.2. La Marquesa conoce a Jimmy. 15.3. Sue Tranter se confiesa ante Corcoran. 15.4. Lord Fielding trata, infructuosamente, de recuperar a su esposa. 15.5. Leith desesperado inyecta su suero a la enferma. 15.6. Mary despierta. 16. Leith pierde a Mary y Sue le confiesa su amor. 17. El doctor Milagro. 18. Daisy y Leith en el Hotel Hemingway. 19. Leith se despide de la isla y de Mary.
Epílogo. Leith regresa a Liverpool redimido



<sup>1</sup> JEWELL, Richard (2007): *The Golden Age of Cinema. Hollywood, 1929-1945*, Malden (MA), Blackwell Publishing, p.161.

<sup>2</sup> NIANDÍA, Mario (1996): *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, , p.60.

<sup>3</sup> EWELL, Richard (2007): *op. cit.*, pp.159-160.

## 1. TÍTULOS DE CRÉDITO

Aunque nunca se da mucha importancia a los títulos de créditos, desde el punto de vista narrativo, estos cumplían una función importante. Desde luego tenían la misión de dar cuenta de los responsables, tanto en el campo creativo como técnico, de la producción cinematográfica. En ese sentido actuaban de la misma forma que la firma del artista en cualquier otra manifestación artística. Pero al margen de este cometido casi notarial, las imágenes sobre las que se sobrepresionan los títulos de créditos también desempeñaban el papel de una pequeña obertura que, con un montaje poético, constituía un avance del contenido y el tono, casi siempre gracias a la música, de la historia que estaba a punto de comenzar. Esto fue así al menos hasta los años cincuenta cuando, por influjo de la televisión, «se puso de moda la costumbre de no comenzar las películas por un genérico sino por una secuencia completa —generalmente de acción— al final de la cual se intercalaban los títulos de crédito»<sup>4</sup>.

*Grand Canary*, en cualquier caso, responde claramente a una tradición anterior. Sus títulos de crédito abren la narración con una sucesión de imágenes, posiblemente filmadas en las islas, que trasladaban al espectador al marco geográfico donde se iba a desarrollar la acción. Bajo los nombres del estudio y del productor, Jesse L. Lasky, se adivina la silueta oscura de los bordes de un barranco que, de manera abrupta, se precipitan hasta el mar mientras en el horizonte, tras una nube, los rayos del sol prometen un nuevo amanecer. Este paisaje de indudable influencia romántica que recuerda, en su composición, la obra del pintor C. D. Friedrich «Acantilados blancos en Rügen» (1818), resume el espíritu de su argumento, una historia de caída y redención. Los primeros acordes de la banda sonora que acompañan a esta imagen son majestuosos, teatrales. Retumba solemne la percusión y la voz grave de los instrumentos de viento impregna de dramatismo la atmósfera cinematográfica. Algo está a punto de ocurrir. A continuación aparece el nombre del protagonista por encima del título de la película. El tono de la música cambia radicalmente. Frente a la severidad de su arranque, ahora parece inclinarse por una melodía edulcorada y sugestiva que, va a acompañar al resto de los títulos de crédito compuestos por tres planos generales donde se adivinan los perfiles de una aristada costa azotada por las olas. El evocador y sensible tema musical se superpone a la dureza del litoral insular. De alguna manera simboliza las fuerzas enfrentadas en la trama. El embate insistente de un amor puro va a terminar por suavizar la severidad y la amargura del protagonista.

---

<sup>4</sup> ONAINDÍA, Mario (1996): *op. cit.*, p.82.



## 2. RUMBO A LAS ISLAS CANARIAS

Todas las historias del cine clásico arrancaban *in media res*. Principiaba así el relato cinematográfico en medio del asunto y no en su comienzo. Esta convención seguida a pies juntillas por la mayoría de las producciones del Hollywood de la época clásica obligaba al guionista a seleccionar un punto arbitrario dentro de una historia más larga, de tal manera que los hechos que habían desencadenado el conflicto, normalmente, habían ocurrido mucho antes del comienzo de la narración. Era una táctica singular, pero narrativamente muy efectiva con la que se conseguía despertar la curiosidad y el interés del espectador desde el inicio de la película.

Pero el comienzo del filme también era utilizado para presentar una situación determinada delimitando primero el espacio y el tiempo de la acción, para después definir psicológicamente al protagonista y a los distintos personajes principales que le iban a acompañar en su peripecia y, por último, suministrar suficiente información al público sobre el género al que se adscribía la propia película. Muy rápidamente la audiencia comenzará a comprender las motivaciones de sus acciones y, lo que es más importante, la clave de sus conflictos. Son estos los que romancearán la historia, los que obligarán a la narración a desplegarse ante nuestros ojos. Al final de este primer acto, la audiencia debería saber qué es lo que está en juego y compartir, con entusiasmo, los esfuerzos del protagonista de alcanzar sus metas.

La primera secuencia de *Grand Canary* respeta absolutamente estas dos tradiciones. Cuando terminan los títulos de crédito el drama que asola al protagonista ya se ha desencadenado. Un mozo transporta en su carretilla una caja donde se puede leer, impresa en una de sus caras: LIVERPOOL. Más adelante cuando deje su carga se muestra en otro lateral su destino: SANTA CRUZ, ISLAS CANARIAS. De esta ingeniosa manera se nos sitúa en un lugar concreto al tiempo que nos indica que el argumento gira en torno a un largo viaje en barco hasta un lugar que, por aquel entonces, resultaba lejano y exótico. El ambiente es portuario. Hay una actividad frenética. Los operarios van y vienen. Es de noche, llueve persistentemente. Todo está difuminado por una espesa niebla. Con tintes de incertidumbre y fatalidad, la banda sonora colorea todos estos momentos iniciales. Un automóvil se detiene y de él salen Ismay y un sombrío Dr. Leith. Fiel a las reglas de la construcción del relato hollywoodiense, el comienzo es un momento privilegiado narrativamente. Es ahora cuando se lleva a cabo la presentación de los personajes alrededor de los cuales girará todo el argumento. Para crear más expectativas sobre el protagonista y realzar su importancia, a veces se prolonga el momento de descubrirnos sus rasgos. La cámara juega con el espectador, dilata el momento. Muestra su figura, pero no su rostro. Algo así ocurre con el Dr. Leith. En estas primeras escenas aparece encorvado, envuelto en su gabardina y con un sombrero embutido hasta las orejas. Camina vacilante, con claros signos de estar borracho. Ismay, su fiel amigo, lo acompaña a bordo, lo sostiene del brazo mientras, desganado, sube uno a uno los peldaños de la escalerilla. Ni siquiera cuando el contador de navío le pregunta su nombre, Leith contesta. Es Ismay el que se erige en su portavoz. Solo cuando tambaleante se dirige por la cubierta hasta su camarote, el espectador vislumbra entre las sombras el perfil del protagonista. Su gesto es duro, avinagrado. Es un héroe penitente, ha caído en desgracia y se mueve casi como un muerto viviente, sin voluntad, abatido por el peso de la culpa.





Al resto del pasaje se va presentando en escenas sucesivas. Tras Leith embarca Jimmy Corcoran, antiguo boxeador, campeón mundial de los pesos pesados y asiduo lector de Platón. Poco después la encantadora Lady Fielding y su amiga Elissa Bayham. Mary regresa a las Canarias tras una breve estancia en Inglaterra, su alegre y despreocupada acompañante suspira, con picardía, por encontrar a bordo «un par de hombres interesantes». Más adelante, en plena travesía, y ya instalados en su camarote, se dan a conocer Daisy Hemingway y los hermanos Robert y Susan Tranter. Su encuentro es interesante porque, para caracterizar mejor a estos personajes secundarios, el guion echa mano de otro de los procedimientos habituales en el cine clásico americano. Al presentarlos conjuntamente, compartiendo un mismo espacio, se subrayaba, por contraste, los rasgos fundamentales de la personalidad de unos y de otros. Aunque no se explicita los jóvenes hermanos Tranter viajan hasta las islas para fundar en ellas una misión religiosa. Visten de oscuro y sus maneras son ceremoniosas y educadas. Robert resulta envarado y torpe, Susan parece haber abrazado la fe para ocultar su frustración sentimental. Frente a ellos se encuentra Daisy. Su entrada en escena es impetuosa. Nada tiene que ver con sus compañeros. No coinciden ni en sus actitudes ni en su iconografía. Florea su indumentaria y sobre ella menudean las joyas. Frisando los cincuenta, fuma y al sentarse cruza las piernas de manera poco elegante. Habla con desparpajo, cotorrea en jerigonza y su diálogo está salpicado de interjecciones e imprecaciones. Para ahondar más en las diferencias el guion da a entender, gracias a sutiles insinuaciones, que el oficio de Hemingway dista de ser algo muy respetable. Instalada en Santa Cruz, allí regenta un local, una especie de «hotelito» donde los clientes duermen y desayunan. El tipo de negocio que a Robert Tranter «me temo no le interesaría»<sup>5</sup>.

En estas primeras escenas se irá desvelando el misterio que rodea al Dr. Leith. Es él el que cumple la función de sujeto narrativo, el eje en torno al cual se van a organizar la información que, de modo gradual, se irá suministrando a los espectadores a lo largo de estas escenas iniciales. Una imagen aquí, un gesto allá, la mayoría de las veces a través del diálogo. Cuando Ismay acude a hablar con el capitán Renton para interceder por su amigo se adivinan los primeros elementos de su tragedia. Ismay apela a su autoridad para que ayude a Leith mientras esté a bordo. El capitán se muestra receloso, por su actitud se adivina que conoce la historia que rodea a su nuevo pasajero. «Veo que ha oído hablar de él» le dice Ismay «Créame Harvey no es el monstruo inhumano que ha descrito los periódicos. Tendrá la oportunidad de juzgar por sí mismo», lo exhorta leal y convencido. La lealtad de Ismay es absoluta. La actitud desdeñosa de Renton le obliga a implorar su ayuda:

---

<sup>5</sup> En la novela la naturaleza del negocio de Daisy está más claramente sugerido. Ella misma dice: «No lo creería —insistió la Hemingway con untuosa vehemencia—. No creo que nadie trate a sus niñas como yo trato a las mías. Esto no es una catequesis, desde luego. Lo reconozco. Pero se hace justicia a todo el mundo. ¿Comprende? No quiero que nadie se sienta aquí desgraciado. Y aquella que no quiera quedarse, puede irse». [CRONIN, A. J., (1965): *Gran Canaria*, Barcelona, Círculo de Lectores, p.127].



ISMAY

Se lo suplico en nombre de la humanidad, en nombre de la ciencia. Ha recibido un duro golpe, tal vez un golpe demasiado duro. Verá, yo también soy médico y sé de lo que estoy hablando. Su inteligencia es un don precioso.

CAPITÁN

Extraña clase de genio.

ISMAY

Un genio sin lugar a dudas y éste es un calificativo que no utilizo a la ligera.

CAPITÁN

Bueno, ¿qué quiere usted que haga?

ISMAY

Ayúdele a salvar esa mente. Ayúdeme a protegerle contra la debilidad, de la... la desesperación.

Mientras transcurre esta conversación Leith, solo en su camarote, vaga por el estrecho espacio con semblante contrariado, agrio, incómodo, forzado a emprender un viaje en contra de su voluntad. En un momento de esta escena Leith fija su mirada en la litera y, gracias a un *flashback* (el único en toda la película), retrocede a un tiempo anterior. La litera le recuerda a un quirófano. Acaba de morir un paciente en la mesa de operaciones. Lo rodean Leith y dos compañeros. Las sombras dominan el espacio, no hay diálogo, sólo un travelling de acercamiento hasta un primer plano de Leith subraya la tragedia. Iluminados cenitalmente y rodeado por las sombras, sus rasgos se convierten en una suerte de extraña calavera. El paciente ha muerto entre sus manos.

A través de esta vuelta visual y breve al pasado se nos presenta la raíz de los desvelos del protagonista principal, pero para completar su retrato la película además recurre a otra estrategia muy habitual en el cine de Hollywood. En ocasiones la presentación está en manos de los otros, es decir, en lugar de hacerlo directamente, el guion presenta al héroe y sus conflictos por medio de las opiniones que de él tienen el resto de los personajes. En *Grand Canary*, este recurso aparece claramente utilizado en la escena en que los pasajeros del *Aurora* celebran su primera cena con el capitán del barco. Leith, por supuesto, está ausente, hecho que no evita que toda la conversación gire en torno a él. Es ahora cuando, a través de los comentarios, se transmite a los espectadores la información acerca de lo que ha ocurrido y de cuál es la posición que mantienen cada uno de los comensales frente a su compañero de viaje.



La escena comienza con el plano de la silla vacía reservada para el doctor. Cuando el capitán revela a sus convidados el nombre del misterioso pasajero todos reconocen las noticias que la prensa ha difundido sobre las «malas» prácticas del Dr. Leith. De esta forma se revela el conflicto que el héroe tendrá que superar a lo largo de la película: Sobre él pesa la deshonra profesional y el desprecio social por la muerte de tres personas tras intentar salvarlas suministrándoles un suero de su invención. La prensa ha agitado el escándalo transformando un fracaso en un asesinato. No todos los presentes mantendrán la misma actitud. Mary y Jimmy Corcoran se muestran comprensivos y tolerantes, Elissa Bayham da pábulo a los comentarios insidiosos publicados en la prensa: «Experimentar con seres humanos. Sólo porque ese individuo es un fanático, un demonio». Daisy Hemingway, por su parte, sostiene sin reparos: «No me hubiera embarcado en ese viaje de haber sabido que a bordo se encontraría un sangriento asesino». Sólo Sue Tranter sale en defensa de su antiguo jefe: «Trató de salvarlos» interviene indignada «lo habría conseguido si el hospital no le hubiera impedido utilizar su suero antes de que fuera demasiado tarde. Murieron... hubieran muerto de todas formas. Los periódicos se hicieron eco de ello y lo convirtieron en un escándalo. Y el hospital y los médicos se volvieron contra él, lo destruyeron por celos y por despecho».

En esta parte de la película por tanto, además de presentarse a los personajes se ha establecido la situación de partida. Ese orden inicial el héroe habrá de superar. Por esa razón es interesante el papel que cumple en la historia el personaje de Ismay, alguien que sólo encontraremos al principio y al final de la película. Narrativamente desempeña una función importante. Es el que impulsa a Leith hacia el cambio, el que le marca el objetivo: recomponerse. Harvey Leith se embarca en la *Aurora* a su pesar. Para él su camarote es una prisión en la que deambula, preso de su propia ansiedad, como una fiera enjaulada. No cree en las propiedades sanadoras del viaje que lo va llevar hasta el continente africano. Cuando Ismay le recuerda que en pocas jornadas estará en aguas más cálidas y bajo la luz radiante del sol, él refunfuña descreído y se revuelve en su dolor contra todos aquellos que, injustamente, le consideran un asesino: «Eso es lo que creen. ¡Canallas! La mayoría son unos ignorantes, unos ambiciosos, unos puercos hozando en el estiércol de la mentira». Leith se siente roto en pedazos, pero Ismay, impasible, insiste en el propósito que debe tener el viaje: «Tienes que juntarlos de nuevo... por nosotros y por la Humanidad».

Evidentemente para que haya emoción, la lógica narrativa interpondrá entre el héroe y su destino escollos y contratiempos de diversa naturaleza a lo largo de su camino. En el caso de Leith el primer obstáculo que debe superar será él mismo. Durante esta primera parte de la película, su actitud es derrotista y amargada. El viaje para él no tiene sentido, es un camino hacia la perdición. En el puerto de destino no hay un futuro resplandeciente esperando para él. Su espalda está abatida por un sino trágico y siniestro. Cuando Sue le ofrece su ayuda, la rechaza con aspereza: «No gracias, señorita Tranter, prefiero permanecer perdido». Su camarote es una celda de la que apenas sale salvo para intentar, sin conseguirlo, un trago de whisky. Al enterarse de que, por orden expresa del capitán, se ha prohibido a la tripulación servirle cualquier tipo de licor, monta en cólera y no duda en recriminarle a Renton su decisión. El momento del encuentro entre ambos es paradigmático de cómo, más allá





de las palabras, la puesta en escena de una película es fundamental para comunicar al espectador también información sobre la historia que se está contando. Tras conocer la decisión, Leith busca enfurecido al capitán y lo encuentra en cubierta. Toda el dialogo de la escena se desarrolla en torno a una escalera. El capitán arriba, Leith al pie. Renton que encarna la máxima autoridad en el barco, siempre será filmado en contrapicado, por su lado Leith, el infeliz, siempre en picado. El doctor se revuelve indignado, pero el capitán se muestra inflexible: «Usted no probará ni una gota mientras se encuentre a bordo de este barco. Quizá me lo agradezca más adelante». La agria respuesta de Harvey Leith revela su tormento interior y sus resistencias: «Comprendo. Tengo que recuperarme aún en contra de mi voluntad. Primero me hundén y ahora quieren salvarme otra vez». Desesperado se encerrará en su camarote y aislado, sin contacto con los demás compañeros de viaje, estará rumiando su resentimiento durante los tres primeros días de la travesía. Sólo Jimmy Corcoran intenta, sin éxito, romper su encierro. Cuando lo visita, Leith está ensimismado, con la mirada fija en el techo, tendido sobre su litera. «Un día como éste devolvería a la vida al corazón de cualquier hombre» le dice sonriendo el afable Corcoran, «el sol está brillando y el aire es embriagador». Malhumorado, sin siquiera mirarle, Leith le contesta: «¿Y por qué no sale a cubierta y se emborracha con él?».

Una vez presentados los personajes principales, descrita la situación inicial y establecida la meta que el héroe debe alcanzar, en cualquier película del cine clásico de Hollywood se produce un giro, un acontecimiento imprevisto que altera la situación de partida. «En general se trata de la llegada de un personaje, o que uno de los personajes realiza algo que cambia su relación con los demás. En el cine clásico, frecuentemente, el espectador se entera antes que el protagonista del cambio producido, porque de ese modo se despierta mejor la curiosidad sobre qué puede ocurrir al tiempo que se siente la necesidad de que el protagonista actúe para alcanzar el objetivo, lo que, por otra parte, facilita y desarrolla la identificación del espectador y el protagonista»<sup>6</sup>.

Este primer punto de giro en la película que nos ocupa está representando por Lady Fielding. Hasta este momento la pareja protagonista no han coincidido durante el viaje. No han cruzado palabra. Con anterioridad se nos hace saber, a través del comentario hecho, casi de pasada, por el camarero Trout, que Mary ocupa justo el compartimento contiguo. Es precisamente esta circunstancia «casual» la que va a permitir su primera conversación. La escena transcurre justo después de que Corcoran abandona el camarote de Leith. El doctor se levanta, se acerca hasta un espejo y allí se ve reflejado. No se reconoce. En pijama, desaliñado el pelo, sin afeitar, la cara demacrada y con ojeras, su expresión es de perplejidad, de extrañeza. Larga es la tradición iconográfica en la historia del arte. Su simbología es muy rica. En el cine clásico, el espejo fue un recurso ampliamente extendido para connotar dualidad, pero también, como en este caso, es una herramienta a través de la cual el personaje puede tomar conciencia de su degradación. Es justo en ese momento

---

<sup>6</sup> ONAINDÍA, Mario (1996): *op. cit.*, p.68.

cuando Leith advierte que el sonido de un gramófono llega hasta él desde el camarote de Lady Fielding. No es fortuito que Mary, al otro lado, esté justo en ese momento también mirándose en la luna de un espejo. Ella es, en sí misma, la encarnación de un espejo necesario, aquel que, de un modo simbólico, devolverá a Leith su verdadera imagen. La joven dama escucha la composición de Chopin *Nocturno en mi bemol mayor opus 9 n.º 2*. Irritado golpea la pared y Mary, desde el otro lado de la pared se disculpa primero: «Pensé que lo animaría». Detiene el aparato, quita el disco, le da la vuelta y lo mira y, después, con expresión traviesa, vuelve a colocarlo para que suene la *Marcha fúnebre* del mismo compositor. Su atrevimiento no es bien recibido por su vecino, pero la coraza del apesadumbrado doctor acaba de agrietarse. El hielo se ha roto. Mary simbólicamente rompe el disco. El duelo ha terminado para el protagonista. Una segunda trama se inaugura en la película.

Gran parte de las películas clásicas, sostiene David Bordwell<sup>7</sup>, están estructuradas de manera que existan dos personajes que tienen una relación amorosa. El argumento se desarrolla entonces a partir de una doble línea de acción: una historia de amor heterosexual y otra que tiene que ver con la esfera de lo profesional. «Y están imbricadas causalmente, de tal modo que el logro del amor de un personaje será trascendental para lograr el objetivo de la otra historia o viceversa. Ambos personajes resultan, pues, clave»<sup>8</sup>.

En *Grand Canary* por tanto existe una trama principal, aquella que tiene que ver con la redención social y profesional del protagonista, y una subtrama amorosa, que comienza a expandirse justo en este punto de la historia. La irrupción de Mary en la vida de Leith no sólo es el punto de giro necesario, para que el héroe se ponga en marcha definitivamente, sino que además introduce a la narración en su segunda parte.

### 3. UN PARAÍSO HERIDO

Una vez alterada la situación previa, llega la hora para el héroe de recapacitar y tomar las riendas de su destino narrativo. Pasa a mantener una actitud más activa, se pone en marcha e inicia la lucha por alcanzar el objetivo que le permita resolver el problema. Se trata de un momento crucial. Su existencia se complica y se torna más inestable. Su conversión es lenta, pero perceptible. Las frustraciones y los reveses se suceden y, por momentos, las metas ansiadas parecerán, para él y para su público entregado, inalcanzables. Es lo que en la terminología técnica de Hollywood, según Mario Onaindía, denomina «punto de ataque» (*point of attack*). No le será fácil. En su camino se interpondrán obstáculos —o antagonistas— adicionales que, con voluntad e ingenio, el protagonista deberá sortear para llegar al desenlace feliz esperado por todos.

Es ahora cuando la subtrama sentimental de *Grand Canary* adquiere un peso considerable. Leith, gracias a la presencia de Mary, va a olvidar por un tiempo

---

<sup>7</sup> BORWELL, Thompsom y STAIGER (1988): *Film History. An Introduction*, Nueva York, McGrawHill, Inc., p.16.

<sup>8</sup> ONAINDÍA, Mario (1996): *op.cit.*, pp.135-137.



sus pesares y rencores. La trama principal queda aparcada provisionalmente. El doctor Leith queda ensombrecido por Harvey. El héroe antepone su lado más humano a su vertiente profesional. No obstante, no todo va a ser fácil para el hombre. También esta línea de acción existirá un objetivo y unos obstáculos que se interpondrán en los deseos del héroe. En ese sentido la secuencia con la que se abre esta segunda parte de *Gran Canary* es relevante en varios aspectos. En primer lugar el escenario que rodea al héroe ha cambiado. Ya no está recluido en su camarote, ya sino en la cubierta del barco, ya no es un animal salvaje, irritado y en soledad, lamiéndose sus heridas, ahora se nos presenta relajado, con los ojos cerrados, sentado en una hamaca, vestido elegantemente y recién afeitado, disfrutando de la reparadora brisa del mar. Las señales de que algo ha comenzado a cambiar en él son inequívocas. La banda sonora que acompaña estos primeros pasos de la metamorfosis de Leith adquiere un tono más intimista. Es una melodía envolvente, sin estridencias que revela el nuevo estado de ánimo del protagonista.

Este breve instante de paz se ve interrumpido por la enfermera Susan Tranter. De entre todos los pasajeros ha sido la única que, en la primera parte del filme, salió al paso de calumnias y rumores, en defensa del honor y la profesionalidad del doctor. Solo ella lo conoce de antes. Dos años atrás habían coincidido en el Hospital de St. Martin: «Siempre recordaré como se esforzó con aquellos niños, parecía que para usted todos eran hijos suyos». Pero Tranter no sólo lo admira; por sus gestos, miradas y ademanes, se advierte que profesa por el héroe un sentimiento más profundo que cultiva, en soledad, a pesar de la indiferencia de su amado. La conversación que mantienen en esta ocasión es para el desarrollo del argumento importante. Si Mary es para Leith la encarnación del poder redentor del amor y, al tiempo, el objetivo a alcanzar, Susan por el contrario, es el personaje que define con claridad los inconvenientes con los que tendrá que lidiar. Y la traba no es menor. Mientras hablan ella cae en la cuenta de que Leith, apenas la mira. Sus ojos están fijos en un punto más allá del plano que ocupan. Fuera de campo, junto la barandilla del banco dormita Mary en otra butaca. «Lady Fielding parece muy joven» comenta ella mirándola de soslayo. «Y muy guapa», contesta él. Los celos tensan una gruesa soga alrededor de su cuello. El rostro de la joven enfermera se descompone durante un instante, para luego advertirle al doctor, con impostada delicadeza, de los peligros que encierra la aventura:

## SUE

Su marido, Sir Michael, es el más rico terrateniente de la isla. Ella ha estado en Londres visitando a su familia. Las mujeres que lo han tenido todo siempre tienen esa apariencia de autosuficiencia incluso cuando duermen parece proclamar su derecho a disponer de todo.

No sólo trata de interponer una barrera moral en el amor incipiente entre la pareja protagonista, sino que Susan, despechada, siembra las dudas acerca del carácter de Mary y su condición de aristócrata.



SUE

Y esas perlas. Cada una de ellas podría sostener a una familia hambrienta por no se sabe cuánto tiempo.

LEITH

Están sosteniendo su belleza, lo cual es incluso mejor.

SUE

Pero, ¿cómo puede decir eso? Una vez me dijo que las únicas personas válidas eran aquellas que estaban dispuestas a sacrificarse y entregar sus vidas al trabajo.

LEITH

Aquel era un hombre diferente.

SUE

Oh, usted todavía se encuentra perdido. Cómo me gustaría...

Esta última parte de la conversación que mantienen es clave. No sólo, a través de la servicial y puritana Susan, al protagonista se le ha marcado el terreno que va a comenzar a explorar y los peligros que le asechan, sino que también se nos comunica que Leith ya no se siente igual. Sus prioridades se han visto alteradas. Sus antiguos valores han quedado sepultados, al menos, de momento. El hombre que Susan amaba ya no existe, aquel que estaba —como ella y su hermano— consagrado, en cuerpo y alma, a los demás. De alguna manera es la constatación de que un primer obstáculo ha sido superado. Leith ha dejado tras de sí su talante hosco y permanentemente agraviado que había mantenido hasta ahora.

Para poner en evidencia que el cambio está en marcha, esta secuencia se complementa con una segunda escena en el que, por primera vez, Mary y Leith hablan cara a cara. Cuando Susan abandona la cubierta para cumplir con el ritual del té de las cinco, Mary despierta, se despereza, sonríe y saluda al arisco doctor. Con gracia y naturalidad, irá ahogando los rescoldos del resentimiento del doctor. Primero le pide que se acerque y le acompañe, cosa que Leith hace casi sin rechistar. Hay en este sentarse junto a ella un signo de claudicación y sometimiento. Leith se introduce en un nuevo territorio. El suelo está mojado y es resbaladizo. Mary guía la conversación y, a través del diálogo, va desactivando los últimos focos de resistencia de su compañero de hamaca. Nada más llegar a su lado, ella le hace una confesión personal sorprendente para alguien que acaba de conocer: «Sabe, me he despertado feliz, sin saber por qué, sin ninguna razón». La respuesta de Leith es todavía



brusca: «La felicidad es un estado poco razonable. Si la analizas bien, desaparece». Ella hábilmente, antes de que él vuelva a ensimismarse en su tormento interior, le da la vuelta a su argumento: «Si la felicidad es un estado poco razonable, eso significa que la infelicidad también lo es». Un poco más adelante cuando ella le pregunta si es el famoso doctor Leith y él intenta recolocarse en su posición de autoflagelación, tachándose de criminal sanguinario: «Asesino de tres personas», Mary de nuevo inutiliza su reacción, apelando esta vez a su sentido del humor: «¿Tres? Uhm... bueno, bueno ¿Cree que estaré a salvo si tomo una taza de té a solas con usted?». Leith, vencido y desarmado, sonríe por primera vez.

En un momento posterior de esta misma escena intimista, todavía en cubierta, la pareja recostada cada uno en su hamaca hablan ya de un modo distendido. Resuelta en un solo plano, la conversación ya no gira en torno al pasado de Leith. De hecho es él quien pregunta obteniendo, a través de las respuestas de Mary, información acerca de su destino final («Yo voy a Santa Cruz. Mi marido tiene una plantación en el interior de la isla») y, lo que es más importante, cuál había sido el motivo de su larga estancia en Inglaterra («Sí, he estado de vacaciones... algo así como unas *vacaciones maritales*. Supongo que podríamos llamarlo así»). Con habilidad el diálogo ha introducido una prometedora falla en uno de los obstáculos que se interponía entre el protagonista y el objetivo de esta subtrama:

LEITH

A veces es bueno escapar de todo.

MARY

Sí. Se tiene la sensación como si... bueno, como si tu nariz estuviera siendo presionada contra el cristal de una ventana.

LEITH

Y ahora, ¿ya no se siente así?

MARY

No lo sé. Lo sabré más adelante.

Aunque no se explicita, los gestos y las palabras de Mary la delatan. Es una mujer casada, pero su matrimonio no está pasando por sus mejores momentos. La sutilidad con la que el guion abre las puertas de la esperanzas al personaje de Leith es brillante. Todo está preparado para que su amor por Lady Fielding fructifique.

Tras un breve fundido en negro y, sobreimpresionado sobre la imagen de un océano bamboleante, un mapa indica al espectador la ruta del vapor por el océano Atlántico hasta llegar a las inmediaciones de Las Palmas de Gran Canaria. En el Puerto de la Luz, el *Aurora* atraca en sus aguas y los viajeros bajan a tierra para visitar la ciudad en





esta breve escala en la isla. Se trata de la primera imagen que se ofrece en la película de Canarias y sus habitantes. Este primer contacto entre los viajeros británicos y los canarios rememora los bucólicos encuentros de los europeos con los aborígenes de las islas de los Mares del Sur. Mientras se acercan hasta el costado de babor de la nave un enjambre de falúas y botes cargados de niños y nativos que ofrecen a los forasteros flores, frutas, jaulas con pájaros y canciones en señal de bienvenida, desde la cubierta del barco se avizora una pequeña localidad de casas blancas y de estilo colonial que trepa por un terreno escarpado y montañoso. Una iglesia coronada con dos grandes torres de cúpulas bulbosas marca el perfil de la ciudad. Al fondo se enseña una gran montaña de nieves permanentes. El plano descrito no coincide con ninguna de las ciudades costeras del archipiélago y, desde luego, la cumbre que en el argumento se confunde con el Pico del Teide, no es tal. Hollywood recrea, no describe con objetividad. Su intención no era la representación fiel de una geografía concreta. De hecho, en términos estrictamente narrativos, los diversos escenarios del filme, más allá del exotismo requerido, no tenían ninguna relevancia. Se puede entender el enfado y el malestar provocado por algunas de las imágenes de la película entre las autoridades canarias, pero realmente, en aquellos años, ni la Fox, ni ningún otro estudio perseguían la fidelidad en sus recreaciones paisajísticas. El público norteamericano ignoraba entonces, como hoy, cuál era la localización exacta de Canarias que, a buen seguro, la mayoría situaría en el mar Caribe. La historia que cuenta *Grand Canary* podía haberse situado en cualquier otro archipiélago de cultura latina. Estas islas reinventadas sólo eran un simple telón de fondo sobre el que tejer los hilos argumentales de un guion que, como se ha visto, se desarrollaba por otros derroteros.

En la novela, Cronin, aprovechando que los viajeros abandonaban por un día el barco para visitar la capital de la isla, ofrecía al lector algunos apuntes, casi como breves pinceladas, acerca de la ciudad. En la película nada de esto existe. La cámara no acompañará a los personajes en su visita a Las Palmas. Al contrario de lo que sucede en la obra literaria, Harvey Leith no desembarca con los demás.

Las diversas escenas que componen esta larga secuencia de la escala en Gran Canaria ponen en evidencia los cambios que se han producido en el héroe durante la travesía. Las señales de la transformación experimentada por Leith son evidentes. Su integración con el resto del pasaje es total. Con Jimmy Corcoran bromea cuando se lo cruza en el salón. La pizpireta Elyssa Bayham no ha perdido detalle de la relación que ha surgido entre su amiga Mary y el otrora amargado doctor. «Si él hubiera mostrado por mí la mitad del interés que ha mostrado por ti en estos últimos días», le comenta en tono de chanza a su compañera de viaje, «lo habría amarrado con una cuerda y marcado con un hierro candente». Mary disimula su emocionada inquietud, trata de desviar la conversación y, nerviosa, saca un espejillo de su bolso para acicalarse, pero más tarde, junto a la barandilla de cubierta, mientras espera al bote que la traslade a tierra, musita ensimismada alzando los ojos al cielo: «El amor es dulce y quien lo desprecia es un loco». Pero quizá lo más importante de lo que sucede en esta secuencia es la presentación del mayor escollo que deberá sortear el héroe, un obstáculo que, por otro lado, narrativamente es crucial dado que se interpone, como una gran barrera de coral, ante las dos líneas argumentales. El ámbito de lo profesional se confunde con el de lo sentimental. Es una oportunidad para la redención aunque, como se verá, no es un camino exento de riesgos. Es el capitán Renton el encargado de comunicárselo al protagonista:



CAPITÁN

Más allá de esas colinas existe un asunto de cierta gravedad. Hoy he recibido por cable las noticias. Fiebre amarilla.

LEITH

¡Fiebre amarilla!

CAPITÁN

Sí. Afortunadamente el brote está controlado. ¿Le importa mantenerlo en secreto? Usted es médico, por eso se lo he contado?

LEITH

¿Cómo ha permitido que esas personas bajen a tierra?

CAPITÁN

Le he dicho que el brote está controlado.

LEITH

Es difícil controlar un brote de fiebre amarilla. Aparece por un mosquito... Es una plaga... Es tan mortal como la peste.

CAPITÁN

¿Está usted diciéndome cómo debo hacer mi trabajo? Esa cosa está más allá de las montañas y he recibido toda la información necesaria de nuestro delegado en tierra.

LEITH

La información viaja muy lentamente, capitán Renton. Las epidemias no.

El sentido del deber de Leith se desata precisamente porque sabe que Mary es una de las personas que ha desembarcado en Gran Canaria y que, por la imprudencia del capitán, se expone a contraer la enfermedad. La secuencia concluye cuando Leith sale al exterior para ver, impotente y preocupado, cómo Mary se aleja hacia la orilla. Ella desde la barca sonrío al verlo y, en un gesto de complicidad, huele las flores que



porta en sus manos. Oscuras nubes de tragedia se ciernen sobre los personajes. La crisis necesaria en todo proceso dramático se ha puesto en marcha.

Tras dejar atrás el puerto de Las Palmas, el *Aurora* enfila su proa hacia Santa Cruz (de La Palma). Esta última etapa de su largo viaje transcurre a lo largo de una noche durante la cual Mary y Leith vuelven a coincidir —al parecer de forma casual—, nuevamente en la cubierta del barco. Todos sus encuentros, siempre azarosos, han sido en este mismo escenario, un lugar abierto y público. Mary es una mujer casada y sus contactos con los hombres —así lo sugería la censura— debían ser fortuitos y en espacios controlados socialmente. Sin embargo el marco en el que se desarrolla esta conversación entre la pareja protagonista de *Grand Canary* está cargado de romanticismo. Atardece sobre el océano, las primeras sombras envuelven a los amantes confiriendo al lugar de una cierta intimidad. Pese a que no se esperan, ambos están vestidos de manera elegante, subrayando con su indumentaria el carácter especial de este momento. Con un sobrio smoking, Leith contempla el horizonte cuando ella aparece, ataviada con un vestido oscuro, discretamente abierto en la espalda hasta la cintura y portando todavía en sus manos el pequeño ramo de flores blancas de la escena anterior. La banda sonora remata la escena con una composición edulcorada, de recargado romanticismo, con la que trata de evidenciar la delicada sintonía que se ha tejido entre los dos protagonistas. Los sentimientos, hasta ahora ocultos, afloran con fuerza. En un primer momento, nada es todavía demasiado explícito. Sabedor de los compromisos que atan a Lady Fielding, Leith se muestra al prudente, dubitativo, tantea con cuidado un terreno incierto y minado. Por eso cuando Mary admite, con cierta melancolía, que su visita a Las Palmas ha estado embargada por un profundo sentimiento de soledad, él la consuela: «Bueno, pronto dejará de estar sola. Mañana estará en su casa y con su marido». Ella le contesta sin reparos: «Pero yo... no puede desembarazarme de esa sensación... no hasta que volví a bordo». Con estas palabras, Mary está obviamente, de manera elíptica y por primera vez, reconociendo que algo más ha surgido entre ellos. Recurriendo a una cortinilla e insertando un plano de las olas del mar, avanza la narración un poco más. La pareja está ahora sentada en un par de butacas uno junto a otro. Aunque su semblante es grave, Leith está cómodo, relajado, ella lo mira cautivada, pendiente de cada una de sus palabras, atenta a sus gestos. Despojada de su acritud inicial, Leith relata por primera vez sus infortunios:

#### LEITH

...el secreto que no había podido ser desentrañado ni por las mentes más privilegiadas. Y entonces, como si el destino lo hubiera previsto, ingresaron tres casos de meningitis en el hospital. Enseguida me puse en contacto con las autoridades y les ofrecí mi suero, pero lo rechazaron.

#### MARY

¿Por qué?



LEITH

Es lo que a mí me gustaría saber... ¿Por qué? En aquel momento no me di cuenta que me había creado muchos enemigos... de que era considerado un arrogante, un engreído... Pero no me conformé con una respuesta negativa. Luché, perseguí a los miembros de la dirección.

MARY

¿Y los tres pacientes?

LEITH

Estaban muriéndose. Tres vidas se apagaban. Entonces, de manera repentina, se me dijo que procediese. Me dirigí apresuradamente a la sala, les administré el suero... pero ya era demasiado tarde. Debería haberlo sabido. En el transcurso de una hora fallecieron.

MARY

Y te echaron a ti la culpa.

LEITH

Un médico de un hospital público experimentando con seres humanos como si fueran cobayas. Juraron que yo había actuado por mi cuenta, sin su autorización. Fui tachado de criminal y curandero, y el trabajo de toda una vida quedó destruido.

La comunión entre los dos es total. Leith ha descargado. No se siente juzgado. La atmósfera se hace propicia para otro tipo de confesiones. A modo de contrapunto, la narración introduce ahora un par de escenas protagonizadas por dos parejas muy distintas. La primera tiene un tono más cómico. Transcurre en el bar restaurante del barco donde Daisy despluma sin contemplaciones a Jimmy Corcoran jugando al *rummy*. En la segunda, muy breve, se da cuenta del último acto de la seducción del puritano y ardiente Robert Tranter por la alegre Elyssa Bayham. Con la puesta en escena, la cámara recalca lo impostado de la situación. La mayor parte del tiempo Elyssa está de pie, inclinada sobre su arrebatado admirador que, arrobado, la mira y exclama: «Este es el momento más importante de toda mi vida». Para él su amor es puro, celestial, para ella el predicador es tan sólo una más de sus conquistas. Cuando lo invita a pasar más tarde por su compartimiento lo que hace es dejarle abierta la puerta de su camarote, no de su corazón.

Al contraponer esta escena con la que Mary y Leith están viviendo, en ese mismo instante, en otro lugar de la cubierta del barco, el guion busca resaltar la autenticidad de los sentimientos que han surgido entre la pareja



protagonista. Elyssa, más fría, pragmática y racional, juega con Robert como un gato con su presa, Mary, espiritual, espontánea y verdadera, sigue los dictados de su intuición. Por eso cuando Leith, desarmado, le confiesa que la ha echado de menos todo ese día, Mary admite sin rodeos que, durante todo ese día, también ha sentido lo mismo. Ahora están frente a frente bajo la luz de la luna. Parece que todo está preparado. Ella, él y el amor naciendo a borbotones, imparables, a través de las olas. Pero el guion se mueve hacia adelante, sin hacer concesiones a la galería y al ritmo de las normas impuestas por la dramaturgia cinematográfica. No todo puede ser tan fácil. El héroe ha superado ya varias pruebas, pero justo en este punto, cuando el camino de los amantes parecía allanado, la moral se interpone entre ellos.

LEITH

Mañana, en unos cuantos días todo esto será pasado... olvidado.

MARY

Así es como es la vida.

LEITH

¡Un sinsentido! Te conduce con promesas hasta el premio y cuando ya lo tienes entre tus manos, te lo arrebata.

MARY

Somos nosotros los que huimos.

LEITH

Somos unos cobardes.

Cuando Leith, por fin, se decide a atraerla hasta sí, rodearla con sus brazos y a juntar su mejilla contra la de Mary, ella titubea, se desembaraza de su abrazo, se acerca hasta la barandilla y, con lágrimas en los ojos, deja caer por la borda del barco las flores que, hasta ahora, había llevado en su mano. Con un breve fundido en negro se quiere extender la desazón entre los espectadores. La naciente felicidad de la pareja protagonista ha tropezado con un obstáculo que, a todas luces, parece insalvable.

La última secuencia de esta segunda parte transcurre, casi toda, ya en tierra. Comienza con una elipsis temporal en la que, gracias nuevamente a un mapa sobriamente impresionado, sabemos que la nave ha atracado en el puerto de la capital palmera. La narración parece estancarse, entrar en barrena. Los conflictos planteados en la trama



parecen irresolubles. Todos los pasajeros excepto Leith han abandonado el *Aurora* porque han llegado a su destino. Para el protagonista, Santa Cruz sólo debía ser una escala más en su largo viaje hacia las profundidades del continente africano. Abatido, deambula sin rumbo por los pasillos del barco. Se detiene en el antiguo camarote de Mary, ahora vacío y desordenado. Hay tristeza en su mirada. Repara que hay un objeto familiar que llama su atención. En el suelo yace, quebrado, el disco con la marcha fúnebre de Chopin. Su presencia nos remite a las primeras palabras que intercambiaron los amantes a través de la pared. Un momento decisivo para el protagonista que marcaba el inicio de su transformación. Lo recoge, se lo lleva hasta su pecho y lo dobla con rabia hasta cuartearlo nuevamente. Representa este disco algo simbólico para Leith. De alguna manera encarna a Mary y su deseada redención profesional. Al cuartearlo manifiesta su desazón y desamparo. Justo ahora, cuando la luz al final del túnel estaba tan cerca, todo parece perdido. Una nueva promesa de felicidad rota en mil pedazos.

En la siguiente escena, al regresar a su camarote, Leith se encuentra con Trout, uno de los camareros del *Aurora*, limpiando su estancia. El diálogo que se desarrolla entre ambos es un catalizador y también una muestra de los cambios efectivos que se han producido en el carácter de Leith desde que salió de Liverpool. Una parte de la escena se resuelve con un primer plano de Leith, mientras en segundo término, por encima de su hombro aparece desenfocado el rostro del camarero. A Trout se le representa casi como la voz de la conciencia, hablándole al oído. Al igual que un espejo, Trout reflejará el momento anímico que vive Leith («Todo parece muy vacío ahora que se han marchado todos los pasajeros, ¿no es verdad señor?»), describe el verdadero sentido que ha tenido la travesía («Sabe, si usted fuera camarero se daría cuenta de que cada viaje es una vida en sí mismo.») y le impone un plazo al héroe para que reaccione («...y cuando se iza el ancla todo vuelve a comenzar»). Queda todo un día y toda una noche, por tanto todavía hay esperanzas. Lejos de abandonarse, replégase sobre sí, Leith decide entonces actuar y bajar a tierra.

Con una cortinilla desembarcamos en Santa Cruz. Trout la dibuja como una «pequeña y extraña ciudad». El plano general con la que se abre la siguiente escena nos muestra una calle estrella y bulliciosa. Su función es meramente descriptiva. Se trata, evidentemente, de un decorado construido en los solares aledaños al estudio de la Fox. Hace calor, el ambiente es portuario. Marineros, prostitutas, comerciantes y turistas se confunden con los lugareños, guardias civiles tocados con sus tricornos y las bestias de carga que vienen y van. Abundan los sombreros blancos, de ala ancha y los pañuelos, en las mujeres, anudados a la cabeza. Los edificios de apenas dos plantas recuerdan vagamente la arquitectura canaria. Son sus paramentos blancos, coronados con tejas y soportales abiertos a la calles con amplios, pero chatos, arcos de medio punto sostenidos por anchos pilares cuadrangulares. En el lado derecho de la calle se levanta el Hotel Hemingway, garito regentado por Daisy, con balcones con forma de jaula y barandillas de hierro de forja, cuya estructura está sostenida por un par de grandes ménsulas también del mismo material. En la acera de enfrente, se alzan casas con balcones de madera, cubiertos por un tejadillo que se prolonga desde el faldón de la cubierta para apoyarse en bastos pies derechos y cuyo antepecho está adornado con barandas de simples tablas verticales.



Protegido del sol por la sombra de los soportales, Leith se tropieza con Jimmy y, después de saludarse, entran a tomarse algo en la cantina del hotel. Cronin en su novela fotografiaba la atmósfera del interior de esta peculiar fonda isleña:

Aquello era un tabernucho, más bajo que el nivel de la calle. El piso era de piedra y las mesas de madera sin barnizar. Encima, una lámpara de petróleo colgaba de una cadena. Tras el bar, un joven español en mangas de camisa comía pan negro y aceitunas. De cuando en cuando, volvía la cabeza para escupir los huesos por encima del hombro; aquel movimiento era una delicada concesión a los buenos modales. Sentados en los bancos de madera, había diversos clientes, todos hombres, de la clase que se encuentran en los muelles. Miraron curiosamente a Harvey cuando éste se sentó a una mesa. Y Harvey también los miró. (...) El mozo le trajo un vaso de vino, arrastrando los pies metidos en unas enormes alpargatas. Limpió la mesa con un trapo sucio, dejó el vaso en ella, recibió el dinero como quien recibe un insulto y volvió a sus aceitunas<sup>9</sup>.

En la película, poco o nada se recoge de esta pintoresca descripción, sin embargo, como ocurría en la obra literaria, en su interior se desarrolla una escena que será decisiva en el devenir de los siguientes acontecimientos. La pareja se enfrentan, a puño limpio y con desafortunado resultado, a una cuadrilla de canarios liderados por El Brazo, un torero pendenciero y bravucón que hace a Jimmy responsable de las deudas de su amigo Bob Sinnott, recientemente fallecido, como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla. Cuando el matón y sus secuaces, de manera aviesa, reclaman a Corcoran que pague lo que debe, el viejo boxeador se rebela y, junto con Leith que sale en su defensa, terminan inconscientes en el suelo. Alertada por los gritos y los ruidos de la pelea, Daisy Hemingway irrumpe en escena cuando sus compañeros de viaje se han desplomado sobre las baldosas de su cantina. Será ella la que, con un golpe directo en la mandíbula de El Brazo, acabe con sus petulancias. Las consecuencias de esta trifulca van a ser determinantes para el desarrollo del filme. Los márgenes de maniobra del héroe para esquivar su destino narrativo son cada vez más escasos.

Suena una sirena, el *Aurora* se despide de las islas. De espaldas, Mary contempla, con angustia, como el barco abandona lentamente el puerto de Santa Cruz. No hace falta más que un primer plano de su rostro para adivinar por sus gestos lo que siente Lady Fielding. No hay diálogo, sólo unos ojos a punto de quebrarse por el empuje de las lágrimas. Elyssa Bayham trata de consolarla a su manera: «¿Qué te ocurre? ¿Es por Leith? Sólo ha sido un idilio pasajero. En una semana te habrás olvidado de todo. A mí me ha ocurrido docenas de veces». Ahora cuando cree que Leith ha desaparecido para siempre de su vida Mary expresa en voz alta, sin titubeos, sus verdaderos sentimientos por Harvey («No lo olvidaré jamás, jamás» afirma convencida) y la desazón que la embarga al pensar en el inevitable reencuentro con su marido («No te puedes imaginar lo... lo feliz que me sentí cuando ayer recibí el mensaje de Michael diciéndome que hasta hoy no podía reunirse con nosotras»). Cuando Elyssa le recrimina que intente destruir su vida por un hombre que no va a

---

<sup>9</sup> CRONIN, A. J. (1965): *op.cit.*, p.118.



volver a ver, Mary testaruda, exclama mientras el sonido del *Aurora* vuelve a sonar y se apaga gradualmente: «Siempre estará en mi corazón».

Si hasta ahora los obstáculos para resolver los conflictos de la subtrama sentimental habían sido el compromiso matrimonial de Lady Fielding y sus remordimientos de conciencia para actuar en contra sus votos maritales, ahora vemos como el proceso dramático va despejando el camino para su resolución. De manera imperceptible, los nudos argumentales comienzan a deshacerse. Una cortinilla da paso al interior de unas de las habitaciones del Hotel Hemingway. En una cama, tras una mosquitera, Leith recupera la conciencia rodeado por Daisy y Jimmy. A partir de este momento la trama va a empujar al héroe a actuar en un único sentido, limitando progresivamente sus opciones. Como resultado de la pelea Leith ha perdido el barco definitivamente. Tiene que esperar diez días para tomar el siguiente. Un lapso de tiempo enorme para el protagonista que se siente atrapado en una ciudad que no duda en calificar como un «agujero apestoso». Pero además a través de la propietaria del hotel conoce que la fiebre se ha llevado por delante a todos los médicos de la ciudad y que la epidemia está siendo especialmente virulenta en una hacienda cerca de Hermosa<sup>10</sup>, a cuatro millas de Santa Cruz, conocida como la Mansión de los Cisnes. «Un tío como usted podría ser de utilidad» le dice Daisy a Leith apelando a su sentido del deber profesional. Y el doctor reacciona, lejos están sus días de amargura y autoconmiseración, y movido por su sentido de la responsabilidad decide, entre el alborozo de sus compañeros («¡Está salvado! ¡Aleluya!» exclama Daisy Hemingway con un punto de irónico alivio), acudir en ayuda de los habitantes de la vieja mansión.

---

<sup>10</sup> Evidentemente Hermosa no existe. Es una invención de Cronin. Según la novela, se trataba de una aldea situada al sur de La Laguna. Al contrario de lo que sucede en la película que, recordamos, sitúa la acción de su última parte en las costas de Santa Cruz de la Palma, el relato de Cronin en general, salvo esta pequeña licencia, se mantiene fiel a la realidad geográfica de la isla de Tenerife. Realidad que, con toda seguridad, conoció de primera mano. Algunas de sus descripciones son tan vívidas que parecen más propias de un libro de viajes que de una obra de ficción. Por ejemplo, cuando Harvey decide ir hasta Hermosa, el novelista aprovecha para ofrecernos un apunte al natural del paisaje que rodea al camino que conduce hasta la ciudad de Los Adelantados: *A última hora de la tarde, cuando el sol se hundía en la vertiente occidental del pico, Harvey se dirigió a pie a Hermosa, (...). La distancia era considerable y la pendiente muy pronunciada, la carretera subía en un zigzag de tramos cortos y vertiginosos, pero Harvey había adoptado la sombría y poco razonable determinación de hacer el viaje a pie. (...) Caminaba hacia poniente y era una mota oscura en el río de luz que dejaban pasar los dentados farallones de lava del Teide. Sobre los labios del volcán, una diminuta nube resplandeciente parecía una bocanada de vapor. El cielo cantaba con colores que tenía sus ecos en la tierra. A ambos lados, las hojas de un verde oscuro de los bananos caían hacia el suelo; eran una fronda carnosa, agitada por el viento, llena de luz en el aire diáfano. Los redondos depósitos de agua corrompida, amarilla y preciosa como el oro, eran una nota de quietud, asomando sombríamente entre el follaje de la plantación. Harvey continuó su ascensión y paso por un bosquezuelo de eucaliptos, altos como cedros, graciosos y aromáticos. Después la carretera entraba en terreno despejado; los árboles se retiraban y, allí abajo, la bahía se extendía tranquila y remota, tachonada con barcos de juguete y diminutas velas. En torno a la bahía la ciudad se mostraba achatada, con sus miradores aplastados, sus balcones parecidos a bocas que aspiraran aire y su masa de apiñados tejados hendida por el resplandor plateado de la Barranca Almeida.* [CRONIN, A. J. (1965): *op. cit.*, pp.131-132].







Parecida sorpresa causa en los hermanos Tranter en la siguiente escena cuando se encuentran en la calle a Leith decidido a enfrentarse, cara a cara, a su destino. Ambos le ofrecen su ayuda. Robert para conseguirle los medicamentos que necesita, Susan para acompañarle hasta Hermosa y servirle como enfermera: «Será como cuando trabajamos juntos en el Hospital de San Martín en Londres. Volverá de nuevo a ser usted mismo». Susan juega, en la narración, un papel interesante. De alguna manera funciona como personaje puente entre las dos tramas. Sólo ella ha estado en el pasado (profesional) de Harvey Leith y, en secreto, aspira a su amor. Cuando todos lo atacaban, Susan se erigió en su más ferviente valedora y será ella también la primera en darse cuenta, con resignado dolor, de la poderosa atracción que existe entre Lady Fielding y su malhadado doctor. Con su hermano Robert forman las dos caras de la misma moneda. En la novela aparecían descritos, no con mucha benevolencia, como ardientes misioneros de una supuesta iglesia evangélica —la Unidad del Séptimo Día de Connecticut— decididos a sembrar la genuina palabra de Dios en el archipiélago. Por presión de la censura, esta condición religiosa de los hermanos Tranter quedó muy diluida en el filme. Se puede inferir por sus actitudes, por su modo de vestir, pero no por qué así lo explicita el diálogo. Sólo así era permisible la representación en pantalla de las debilidades de un hombre de fe. Robert caerá inevitablemente en las redes de Elyssa, pero a efectos de su trama, esta línea argumental apenas tiene la relevancia que tenía en la obra literaria. En la obra de Cronin, para Elyssa la conquista de Robert es un desafío. Además lo desprecia profundamente, no se cree lo que predica, lo ve como «el ser más abyecto, el fastidioso más insufrible, el más despreciable pedante que hubiera entonado jamás una salmodia»<sup>11</sup>. En la película todo este episodio queda reducido a un interludio lúdico sin mayor trascendencia.

La historia continúa con una secuencia interesante porque, a lo largo de ella, trama y subtrama discurren en paralelo sentando las bases para su resolución. El proceso dramático se está acercando a su punto álgido. Leith se muestra decidido, no vacila cuando llega, junto con Susan, a la zona de cuarentena. Los lugareños huyen desesperados portando sus enseres y sus animales. En una mísera chabola cubierta de cañas, la enfermedad se ha cebado con los miembros de una familia de humildes campesinos. Cuando un guardia civil trata de evitar que entre, Harvey, resuelto, alega su condición de doctor. En el interior el panorama es desolador. Todo el suelo está cubierto de personas enfermas. Para subrayar el angustioso cuadro, el montaje alterna los primeros planos de dos mujeres canarias de mirada desesperadas, una de ellas con su hijo moribundo en su regazo. Harvey se muestra expeditivo y enseguida toma el control. «No podremos hacer mucho» le dice a su solícita enfermera «si antes no limpiamos este lugar. Será mejor trabajar desde la mansión que está sobre la colina. Subiré y veré que puedo hacer».

Los acontecimientos se precipitan. Las escenas se suceden con vertiginosa rapidez. De la chabola volvemos al hotel donde Mary aguarda a su marido. La

---

<sup>11</sup> CRONIN, A. J. (1965): *op. cit.*, p.51.



cámara nos la muestra triste, tratando de olvidar, pero un encuentro con Robert Tranter en el patio del establecimiento le devuelve la esperanza. Leith sigue en la isla, en Hermosa, luchando contra la fiebre amarilla. La maravillosa y evanescente fotografía de Bert Glennon traduce, sin palabras, el efecto interior que tiene en Mary la noticia. Durante unos segundos enmudece, casi en estado de shock, no sabe qué decir, esboza una sonrisa y se despide, casi balbuciendo, del misionero. Pero en el zaguán se nos la presenta titubeante, parada justo en el quicio de la puerta. El vestíbulo es un lugar seguro, una frontera entre el escarnio y la virtud. Si abandona el hotel se arriesga a exponer a plena luz del sol sus sentimientos prohibidos. En el exterior, desde un carromato, un cochero insistentemente se ofrece como taxi. El personaje de Mary está lidiando con sus últimas resistencias. Lord Fielding está a punto de llegar, pero sus sentimientos por Leith son poderosos, van y vienen, como las olas de un mar impetuoso. Su corazón se impone. Mary decide tomar, no sin remordimientos, el vehículo que la transporte hasta su amado.

La narración recupera nuevamente a Leith. Ya se encuentra frente a la Mansión de los Cisnes. Envuelta en sombras, se alza «una residencia de piedra, majestuosa todavía, pero caída en un triste desorden»<sup>12</sup>. Su jardín está marchito, sucio y descuidado. Sin embargo, su propietaria, la marquesa, aunque vieja y algo excéntrica, mantiene un porte aristocrático. Enjuta y toda vestida de negro, habla con afectación, engolando las palabras y los gestos. Pero su locura o su edad le permiten ver más allá de las apariencias, y cuando Leith le pide permiso para establecer allí su cuartel general, ella escruta sus ojos y, casi con ternura, observa: «Tuvo mala suerte. En su cara se ve reflejado... el amor y la pena. Es algo que no se puede disimular. Dios escribe con reglones torcidos. Pero, ¿quién sabe si el futuro nos deparará mejor fortuna?». La marquesa se torna en extraña sibila palmera que, al tiempo que describe el pasado de Leith, anuncia lúgubrementemente lo que está por venir.

Mientras tanto, en el hotel, un desconcertado Michael Fielding no encuentra a su esposa esperándolo con los brazos abiertos. El ritmo de la historia se encamina, sin remedio, hacia uno de sus puntos más álgidos. Mary llega a la Mansión de los Cisnes y en el jardín se produce su deseado reencuentro con Leith. Ella está exhausta, pero resplandece cuando lo vislumbra bajando los últimos peldaños de la escalera y, sorprendido al verla, atravesar la corta distancia que aún los separa.

#### MARY

Estoy temblando un poco... Soy tonta, ¿verdad?. Pensarás que estoy loca, realmente loca, pero ¿recuerdas lo que hablamos la última noche en el barco?

#### LEITH

Hablamos de muchas cosas, Mary.

---

<sup>12</sup> CRONIN, A. J. (1965): *op. cit.*, p.135.

MARY

Pero toda la conversación giró en torno a una sola cosa, ¿no es así?... y entonces... y entonces hui como una cobarde.

LEITH

No, no fue así... Yo lo comprendí.

MARY

Pero ahora no entiendes. Pensé que sería sencillo decírtelo... que no harían falta palabras... sólo necesitaría encontrarte y tú te darías cuenta.

LEITH

Lo sé. Sé que mi vida hasta ahora, no tenían ningún sentido.

MARY

Y la mía no tiene ningún sentido sin ti.

Todo está preparado para el triunfo del amor. El momento tan ansiado por los espectadores está a punto de llegar. Los obstáculos parecen haber quedado atrás. En medio de una devastadora epidemia y en este espacio anclado en el tiempo, al margen de toda convención social, las emociones, tanto tiempo reprimidas, se liberan, y los amantes, rodeados por el olor de las fresas y de los naranjos en flor, se besan tiernamente. Es un sueño hecho realidad. La subtrama ha llegado a su climax, ese momento narrativo donde la trama alcanza su objetivo principal. Los amantes se reconocen. No hay barreras que impidan la libre expresión de sus sentimientos. Por unos instantes, todas las reticencias y resistencias parecen haber desaparecido. Atrás quedan el deshonor profesional, la amargura, los coqueteos con el alcohol, la pérdida del *Aurora*, Lord Fielding y este paraíso emponzoñado. Pero una película no es una simple narración de acontecimientos, es una narración dramatizada y todo drama requiera ciertas dosis de sorpresa. Lo inesperado atrapa al espectador, por eso las leyes de la poética establecen la necesidad de un último acontecimiento desconcertante. En *Grand Canary* el dictado de la narrativa es implacable. Y así, cuando todo parece encauzado hacia una solución, cuando en los brazos de Leith, Mary se siente ligera y con el corazón henchido de felicidad, de pronto, inesperadamente, se desmorona, desfallecida, ante los ojos impotentes de su amante. La enfermedad de Mary es la crisis que culmina el proceso dramático y que, al mismo tiempo, constituye el punto



de giro con el que termina esta segunda parte del filme y se inicia el desenlace. La fiebre amarilla pone al protagonista ante su más decisivo desafío. Las dos líneas argumentales han articulado todo el argumento se solapan en esta encrucijada. Ha llegado la hora del héroe, ya no hay excusas.

#### 4. LA HORA DE LA REDENCIÓN

Para Mario Onaindía, desde el punto de vista del significado, el final de toda película es más importante que su principio. Si el comienzo se utiliza para presentar unos personajes y una situación antes de que se produzca el primer giro que determinará la acción del héroe, el final, en cambio, «cierra una estructura que dota de perspectiva al espectador, desde la cual puede contemplar la historia con una lógica coherente, algo que no se producía en ningún momento previo a la contemplación de la película»<sup>13</sup>. Así pues esta tercera parte comienza mostrándonos las consecuencias de la secuencia anterior. Ronda la muerte en el interior de la oscura Mansión de los Cisnes.

Esta es la parte más sombría de la película. El ambiente es tétrico. Fotográficamente las sombras acaparan el espacio compositivo. Es oscura porque la vida de Mary pende de un hilo, pero también porque está en juego la reputación de Leith como médico competente. Salvo Mary, cuyo rostro siempre permanece bañado por una luz angelical, los rasgos del resto de los personajes aparecen desdibujados por marcados contrastes lumínicos. Leith carga, escaleras arriba, el cuerpo inerte de Mary hasta el *piano nobile* de la residencia para aislarla del mundo. Casi como un ermitaño que, arrepentido expía sus pecados, el doctor permanecerá día y noche junto a su cama. Sin comer, sin dormir, solo pendiente de la evolución de su enamorada. Solo algunos personajes acompañan y confortan al héroe en este momento de difícil trance. La marquesa representa la hospitalidad, Jimmy la amistad y Susan Tranter, la abnegación. Su papel es difícil. Aunque secundario, su personaje también tiene que lidiar y resolver sus propios conflictos. Su perfil psicológico es aristado. La enfermera ama y sufre en silencio. Cuando llega a la habitación y se encuentra al doctor junto a la cama donde convalece Mary sudorosa, sus labios se contraen contrariados. Los celos anegan sus grandes y perturbadores ojos. Acompañada por la cámara su mirada se fija en un pequeño detalle. Sobre la silla, desordenada, se amontona la ropa de su rival. Mary está desnuda bajo las sábanas y ella, con un nudo en la garganta, sólo es capaz de preguntar: «¿por qué está ella aquí?». Más adelante, en una breve escena posterior con Jimmy Corcoran, le confesará que ha estado «haciendo todo lo posible. Estoy luchando... luchando con él para salvarla. Pero no se da cuenta... no se da cuenta de que lo amo... no quiero que se cure» y cuando Michael

---

<sup>13</sup> ONAINDÍA, Mario (1996): *op. cit.*, p.84.



Fielding, irrumpe en la casa, con la intención de llevarse a su esposa, en la cara de Susan se iluminará por un rayo de malévolá esperanza.

No obstante, el centro de atención de esta secuencia, como no podía ser de otra manera, se encuentra en Leith. Arriba, en esa oscura habitación, no sólo Mary se debate entre la vida y la muerte, también él se sitúa, dramáticamente, al borde de un acantilado. Debe aceptar los riesgos porque su futuro profesional está en juego. En el montaje de esta secuencia un primer plano de perfil de Leith frente a una jeringuilla cargada con su suero encarna a la perfección el reto al que se enfrenta. Si vuelve a fallar, ya no habrá vuelta atrás, perderá a la mujer y destruirá, para siempre, su reputación como médico honorable. Pese a todo, se decide y se lo inyecta, una y otra vez. Susan alarmada le advierte: «Será mejor que no le inyecte más esa cosa. Si no funciona volverán a hacerle responsable como la última vez. Lo acusarán de... haberla matado». Pero Harvey ya no atiende a razones y sigue adelante con su tratamiento, apostando todo a una sola carta.

Muy representativa del grado de entrelazamiento que, en este momento de la película, alcanzan la trama y la subtrama, es la escena en la que el marido de Mary, Lord Fielding, se presenta en la mansión. Aunque ausente físicamente en la pantalla hasta ahora, Michael encarnaba el freno a la plena realización del amor entre la pareja protagonista. En medio de esta crisis, el proceso narrativo enfrenta al héroe con su adversario. Sabedor de que su amor no cuenta con el respaldo social, Leith utiliza otras armas para disuadir al impertinente e irresponsable esposo de su intención de llevarse a Mary sin dilaciones. Los argumentos de Leith que esgrime son profesionales, habla como médico, no como dueño del corazón de la enferma.

FIELDING

Tengo que sacarla de aquí.

LEITH

No, no, no puede ser trasladada.

FIELDING

Bueno, creo que soy yo quien debe decidirlo.

LEITH

¿No se da cuenta de la gravedad de su estado?

FIELDING

Tengo un coche cubierto todo irá bien.



## LEITH

¿Todo irá bien? Probablemente ella morirá.

## FIELDING

En cualquier caso, esa es mi responsabilidad.

El forcejeo dialéctico es tenso. Fielding da a entender que conoce bien las noticias que, desde la lejana Inglaterra, se han publicado sobre Leith. «Es un médico muy conocido» ironiza, «difícilmente el tipo de médico que yo dejaría que atendiese a mi esposa». Pero el héroe ya ha vadeado su último río, ha reconstruido sus corazas; ahora se muestra inflexible y seguro. Mary no se moverá de donde está. Su decisión es firme. Exasperado, Lord Fielding lo insulta: «Y usted va a impedírmelo... un curandero».

Pese a sus protestas, el aristócrata desiste y decide marcharse, no antes sin pedirle al médico que le explique las razones por las que Mary llegó hasta la mansión. Leith entonces actúa como un caballero y la protege del escarnio: «Ella vino... estaba enferma, deliraba... Me cuesta creer que ella supiera hacia dónde se encaminaba o por qué». Su respuesta, balbuciente, es interesante narrativamente porque deja abierta todas las expectativas. Sus primeras palabras son un murmullo apenas audible, tal vez coquetea con decir la verdad y proclamar su amor por Mary, pero enseguida recapacita y tratan de disipar cualquier sombra de sospecha en torno a la honorabilidad de su amada. Al atribuir su presencia en la casa al aturdimiento provocado por la fiebre amarilla, Harvey está actuando como doctor, no como un impulsivo enamorado. Con notable habilidad, el guionista siembra la duda entre los espectadores acerca de la solidez de los sentimientos de Mary y de sus últimos movimientos antes de caer inconsciente, víctima de las fiebres. Si su amor es sólo fruto de un delirio pasajero provocado por un factor ajeno a su voluntad (en este caso la enfermedad), su personaje, en su condición de mujer casada, no podría ser moralmente reprobado ni por sus actos ni por sus sentimientos. Aunque el adulterio fue un motivo frecuente en los argumentos de las películas de principios de los treinta, a partir de 1934 los Estudios buscaron la forma de evitar —si no era necesario— un enfrentamiento directo con la Oficina Hays. Los forcejeos de intereses fueron constantes. Sin drama no hay película, argumentaban los productores, y tampoco recaudación en las taquillas. De ahí que tuvieran que devanarse los sesos para mostrar lo prohibido, casi siempre recurriendo a la sugerencia y a la ambigüedad tanto verbal como visual, sin tropezar continuamente con las limitaciones impuestas por el Código de Producción. La representación en la pantalla de la relación adúltera entre Leith y Mary había sido, como se ha señalado, motivo de fricción con los censores. Como será habitual de ahora en adelante, la censura cinematográfica no prohibirá mostrar el pecado, lo que exigirá es que, si se hace, se presente unos valores morales compensatorios que, casi siempre, pasará por castigar duramente a quienes lo habían cometido. El dilema en *Grand Canary* radica en el hecho de que los «pecadores» eran justo la pareja protagonista y, en ambos casos, pero especialmente en el de Mary, se trataba de personajes totalmente positivos. De ahí que no debe extrañar que los productores quisieran jugar,



coquetear con la representación de un tema prohibido hasta el último minuto, pero al mismo tiempo salvaguardar el futuro y la dignidad de los amantes.

Después de esta larga crisis, el proceso dramático está a punto de alcanzar su momento culminante. Es de noche, la luz cimbreada de las velas escasamente disuade las sombras que rodean la cama donde yace moribunda la bella Mary. Confortado por Susan y la Marquesa, Leith se encorva sobre sí mismo abatido y desesperado. Todo parece perdido, no existe ya esperanza en la recuperación de la joven. Pero, sin embargo, la lógica de la narrativa de Hollywood impone sus reglas y, después de conducir emocionalmente a su público, no puede romper sus expectativas. El héroe debe triunfar y, efectivamente, cuando ya nadie lo espera, cuando la tensión ha alcanzado su clímax, la narración permite al héroe alcanzar su objetivo. Mary despierta de su largo letargo febril, abre los ojos y sonríe al ver a su amado. El peligro ha pasado, ahora Lady Fielding puede dormir tranquila. Sólo entonces Leith abandona la habitación y, lentamente, baja extenuado las escaleras. El objetivo de la trama principal se ha alcanzado. Al conseguir la curación de Mary, el doctor se ha redimido. No obstante, antes de llegar al desenlace de este largo viaje, la narración debe resolver un último asunto. Si Mary ha sobrevivido, ¿qué ocurrirá con los amantes?

Dos planos, el de una molina cuyas aspas se mueven, parsimoniosamente, con el viento y el de un campesino arando la tierra con su dromedario al amanecer, dan paso, por medio de una cortinilla, a Leith acostado, casi encajado, en un banco de madera. Es el mismo rincón del jardín donde se besaron los amantes. Duerme en posición fetal, anunciando tal vez, el renacimiento de un nuevo hombre. Al despertar ve en la tierra, cubierto por la hojarasca, el sombrero que Mary dejó caer justo antes de perder la conciencia enfebrecida. Para el espectador puede parecer un objeto sin importancia, sin embargo, no es así. El sombrero es un icono que aquí tiene un papel premonitorio, anuncia una ausencia de la que todavía el protagonista no tiene noticia y que no será pasajera. Además, para subrayar el valor simbólico que tiene para el protagonista esta prenda, al levantarse y dirigirse nuevamente hacia la casa, en la mano porta su sombrero junto al de ella. Es una señal inequívoca de la especial comunión que se había establecido entre ambos. Cuando llega a la habitación donde se supone Mary se encuentra todavía convaleciente, alarmado descubre que ha desaparecido y, en ese momento, ambos sombreros se desprenden y caen al suelo. Una vez más el ineludible destino narrativo corrige al protagonista de esta historia. Si alguna vez creyó que su objetivo era conquistar el corazón de Mary, una mujer ya comprometida, se equivocaba. Leith es un hombre de ciencia, no un héroe romántico. No era el amor un fin, sino solo el mecanismo destinado a desencadenar su proceso de redención. En primera instancia, Leith se rebela, llama a voces a Susan, la interpela, la hace responsable de que Michael Fielding se haya llevado a su esposa: «Ha infringido su deber como enfermera... ¡Eso es lo que ha hecho!». Sin embargo, Susan reacciona —en ese sentido su personaje es clave, se enfrenta a Leith y, como un espejo, apela a su sentido moral y ético— y le recuerda que Lord Fielding es el marido de Mary y, lo que es más reprochable para este héroe renacido, le reprocha su falta de compromiso profesional: «Usted también violó sus obligaciones como médico no permitiendo que su marido se enterase... abandonando a todas aquellas personas del pueblo. Ellas también estaban enfermas, estaban muriendo, pero usted estaba aquí con ella, constantemente,



día y noche. ¿Es que eso no importaba?». Leith se resiste, ciego de amor, y Susan, cansada ya de silenciar con un yugo sus sentimientos, estalla y confiesa.

La puesta en escena de esta declaración de amor es muy diferente a la que, escenas atrás, hemos asistido en el jardín de la mansión de los Cisnes. Ahora Leith, se mueve de un lado para otro, incómodo e impaciente, con las manos en los bolsillos, Susan, con la cabeza gacha, entrelaza los dedos de sus manos en actitud suplicante. No hay entre ellos durante toda la conversación, una caricia, una mirada amable, un abrazo reconfortante, una pequeña señal de complicidad. La enfermera ha confundido la admiración con el amor. Su despecho ha sido tan grande que, incluso, ha deseado ver morir a Mary consumida por las fiebres. «El amor nos transforma en seres horribles, ciegos y egoístas» exclama desencantada para luego, fuera de campo, añadir: «Usted la ama y la tendrá. Usted la arrancará de los brazos de su marido sin importarle el dolor y el sufrimiento que esto causará. Y eso es el amor». En primer plano, Leith escucha, en silencio y cariacontecido, estas últimas palabras de su asistente. Algo ha ocurrido en su interior. Ha tomado conciencia de la realidad. El verdadero sentido de su aventura narrativa no ha sido su providencial idilio con Mary, sino el restablecimiento de su autoestima y honorabilidad científica. Todo lo demás no forma parte de la trama, sino necesaria subtrama para enriquecer el proceso dramático. Durante un tiempo avanzaron confundidas, casi en paralelo, pero ahora Leith debe optar por uno de esos dos objetivos que, además en *Grand Canary*, se presentan como contradictorios entre sí. Para dar cuenta, precisamente, de este cambio definitivo de actitud del protagonista, la siguiente escena nos lo presenta atendiendo, junto con Jimmy Corcoran a los enfermos del pueblo de Hermosa en el interior de una humilde cabaña. Los rayos del sol se abren paso a través de su techo de hojas de palma y sus paredes de palos y ramas. Gracias a su pócima, los pacientes se recuperan y, agradecidos, le dan muestras de cariño. Leith es ya un hombre diferente, más fuerte y seguro. El desenlace está cerca.

En la recta final, la narración del cine clásico trata de no dejar atrás ningún cabo suelto. Los espectadores esperan conocer el destino del resto de los personajes que han acompañado al protagonista hasta aquí. Leith debe regresar a Inglaterra. Como ocurre en todo viaje, éste adquiere sentido en la medida que existe un regreso al punto de partida. Leith emprendió no sólo un viaje físico, también moral. Al principio de la historia se negaba a confiar en las bondades de una larga travesía, sin embargo, los hechos le han demostrado cuán equivocado estaba. De hecho de todos los pasajeros que se embarcaron en el *Aurora* rumbo al archipiélago, sólo él, convertido ya en el «Doctor Milagro», tiene derecho a regresar. Los demás se instalaran en la isla. De Jimmy Corcoran se sugiere que contraerá matrimonio con la marquesa y que los hermanos Tranter continuarán, felices, con su misión evangélica entre los mansos y humildes canarios justo en frente de la alegre casa de lenocinio de Daisy Hemingway. Sera ella, la franca, descreída y extravertida madama la que certifique la metamorfosis del héroe: «Sinceramente, en un primer momento no esperaba mucho de usted, pero ahora creo que usted es un ser humano, y eso es lo que cuenta». Antes de embarcar Leith no puede evitar pasar





por el hotel donde Mary todavía se encuentra pernoctando en Santa Cruz. No la verá, preferirá despedirse de ella a través de su amiga Elissa:

LEITH

¿Cómo está usted, señora Bayham?

ELISSA

¿Y usted? Ha venido a ver a Mary.

LEITH

¿Qué tal se encuentra?

ELISSA

Maravillosamente. Le diré que está usted aquí.

LEITH

No, no, por favor no lo haga. Sólo quería asegurarme de que se encontraba bien. Yo... regreso a Inglaterra. ¿Podría decírselo, por favor?

ELISSA

Claro que sí, pero...

LEITH

Ella lo entenderá. Adiós.

## 5. EPÍLOGO. DE VUELTA A CASA

Para cerrar su estructura es necesario que la narración regrese al punto de origen. El paralelismo entre la secuencia inicial y la final es evidente. La acción, en ambos casos, se desarrolla en el mismo espacio y por los mismos personajes. Además el realizador, Irving Cummings, las concibió como secuencias casi especulares, recurriendo una planificación muy similar que tiende a resaltar la metamorfosis



del protagonista. En cierto modo, puede entenderse como una recapitulación, una imagen contrapuesta de aquel triste y lóbrego comienzo.

Suena una sirena, su tono es alegre. Un barco atraca en el puerto de Liverpool. Se apresta un marinero a afirmar un cabo alrededor de uno de los noráis del muelle. La luz de un sol radiante baña a los pasajeros mientras desembarcan. Ismay aguarda mientras lee las noticias de la prensa del día y sonríe complacido. Leith hace su aparición en la barandilla, saluda radiante y risueño desde allí a su colega, avanza con paso firme por la cubierta hasta la escalerilla seguido por la cámara con un travelling lateral. Cuando por fin pisa tierra firme estrecha entusiasmado la mano del hombre que, a su pesar, lo empujó a hacer este largo viaje. «Eres un hombre nuevo» le dice Ismay señalándole la noticia en el periódico, «pero también famoso... mira, la Sociedad Médica se dispone a recibirte con todos los honores». El prestigio de Leith ha sido reestablecido. El objetivo de la trama ha sido alcanzado. Pero el personaje de Ismay todavía tiene que cumplir una última función en este argumento. Es el encargado de cerrar también la segunda línea argumental, aquella que había arrancado con el encuentro a bordo de Leith y Mary. Es él quien le entrega al doctor un telegrama de ella que acaba de recibir y dónde le expresa su alegría al saber que la Sociedad Médica le rendirá un homenaje por los logros alcanzados en las islas. Es un texto breve, frío, casi protocolario, despojado de cualquier traza de complicidad. No hay ninguna palabra de cariño, nada que aluda al amor que, un día, brotó entre ellos. Como ocurría también en la novela, Mary decide permanecer junto a su marido y, tal vez, olvidar. Para el público, tal vez, no fuera el final más reconfortante, aunque en el desarrollo de las últimas secuencias ya se podía barruntar este desenlace. En el cine clásico el enfrentamiento entre el protagonista y los obstáculos, debe acabar de manera clara (eso sucede en la trama principal de *Grand Canary*) o, por el contrario, sin alcanzarlo (en la subtrama: el amor de Mary), pero nunca en tablas, a medias o ambiguamente. Alcanzar el objetivo se considera clímax. Lo contrario es el anti-clímax. Esto es lo que sucede con Mary. Estuvo a punto, pero no llegó siquiera a ser porque nunca, como se ha dicho, fue la verdadera meta, sino sólo un instrumento para la consecución de un fin más importante. Leith es un héroe inmaculado. Por esta razón, Harvey no se muestra decepcionado ni contrariado cuando lee el mensaje de Lady Fielding, sino que más bien esboza una sonrisa abierta y satisfecha.

#### ISMAY

Sabía que lograrías juntar todos los pedazos.

#### LEITH

Están todos juntos de nuevo...pero me temo que no fui yo quien lo hizo. Fue... gracias a Gran Canaria.



Leith y Ismay se alejan y salen fuera de campo. La CÁMARA traza una PANORÁMICA hasta la bodega del barco. En ese momento un hombre coloca sobre una carretilla una caja voluminosa. Impresas en uno de sus lados se puede leer: PROCEDENTE DE GRAN CANARIA. La CÁMARA la sigue mientras es trasladada hasta la entrada. Al fondo del plano se ve como Leith e Ismay toman un taxi. Otro estibador recoge la caja y le da vuelta, en la otra cara se han escrito dos palabras: THE END. El círculo se ha cerrado definitivamente.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.

