

¿Y COMIERON PERDICES? AMORES ADÚLTEROS VS. COMEDIA ROMÁNTICA*

Isabel Castells Molina

RESUMEN

Este artículo realiza un recorrido a lo largo de distintas historias amorosas que tienen en común el hecho de desarrollarse fuera del matrimonio, con el fin de oponerlas a los tópicos y argumentos de la llamada «comedia romántica». Este recorrido por algunos amores adúlteros nos permite situar a distintas películas dentro de una legendaria tradición cultural que va desde la Edad Media hasta nuestros días, recordando que los típicos finales felices de ciertos productos cinematográficos son un fenómeno más comercial que artístico. Asimismo, nos permite analizar las variantes del viejo motivo del adulterio atendiendo a los distintos condicionantes, morales y artísticos, que determinan cada película.

PALABRAS CLAVE: comedia romántica, final feliz, adulterio, *Desayuno con diamantes*, *Cabaret*, *El demonio y la carne*, *Lo que el viento se llevó*, *Gilda*, *Casablanca*, *Carta de una desconocida*, *Los puentes de Madison*, *Lost in translation*.

ABSTRACT

This paper tries to confront some adulterous love stories to those which take place in «romantic comedies». This confrontation allows us to show how «happy endings» are more a commercial product than an artistic manifestation, by placing the adulterous stories in a legendary tradition from the Middle Age to present time. This paper also analyzes the variations in the determining factors (moral, aesthetic) behind the development of this old plot in different films.

KEY WORDS: Romantic Comedy, Happy End, Adultery, *Breakfast at Tiffanys*, *Cabaret*, *Flesh and the Devil*, *Gone with the wind*, *Gilda*, *Casablanca*, *Letter from an unknown woman*, *The bridges of Madison County*, *Lost in translation*.

Pocos términos resultan, dentro de la devaluación y desvirtuación constantes que padecen algunas palabras, tan ambiguos, confusos y fraudulentos como el de «comedia romántica», que inunda nuestras carteleras y videotecas y que aglutina a un número de películas, de características y calidad diversas, demasiado elevado como para intentar aquí un somero proyecto de definición. Bajo el marbete de «comedia romántica» podemos encontrar, en efecto, desde películas clásicas de Billy Wilder (no hay más que pensar, por ejemplo, en *Sabrina* o en cualquiera de las



bellas historias de amor protagonizadas por Audrey Hepburn) hasta los más recientes productos comerciales que han hecho famosas a actrices como Julia Roberts (pensemos, por ejemplo, en *Pretty woman*, *Notting Hill* o *Novia a la fuga*), Sandra Bullock (*Mientras dormías*, pongamos por caso) o Meg Ryan (*Tienes un e-mail*, por ejemplo), por citar tan sólo algunas de las más *glamourosas* heroínas del panorama *hollywoodiense*¹ actual.

Como todos sabemos y, al margen de su calidad (que puede ir desde la obra maestra hasta el rutinario producto comercial), las películas que se amontonan en torno al concepto «comedia romántica» suelen poseer, con ligeras variantes, las mismas características: formulación de un amor aparentemente imposible, enredo de la trama y desarrollo de las dificultades (oposiciones sociales o familiares, malentendidos y un larguísimo etcétera) que han de salvar los amantes y triunfo final de la pareja, con beso y promesa de boda, todo ello en un tono agrídulce, humorísticamente tierno, cuando no empalagosamente melodramático, y habitualmente edulcorado y lleno de casualidades, coincidencias y circunstancias inverosímiles.

Detengámonos un poco en la propia noción de «comedia romántica». Como sucede, por citar dos de los casos más comunes, con términos como «surrealista» y «kafkiano» (que se utilizan de forma indiscriminada y a la ligera para referirse a circunstancias extrañas o angustiosas respectivamente), la noción de lo «romántico» se ha trivializado tanto en su uso cotidiano y, sobre todo, cinematográfico, que resulta casi imposible realizar siquiera una leve aproximación a su significación inicial.

No es éste el momento ni el lugar de elaborar una rigurosa pesquisa etimológica que intente *devolver* al término su significado primigenio, entre otras razones porque, como tantos otros, resulta también algo confuso. Lo que propongo en las páginas que siguen es un recorrido que parte de dos premisas, discutibles o matizables como todas, pero operativas en este caso. La primera es que la palabra «comedia» y la palabra «romántica» difícilmente pueden ir juntas. Su unión, que constituye un oxímoron en toda regla, es un fraude destinado a satisfacer los deseos de un público de masas y de una industria que manipula esos deseos con fines más económicos que artísticos. La segunda premisa, que se deduce de la primera, es que el amor romántico (al menos si nos atenemos a los más exaltantes ejemplos que nos han dado las distintas disciplinas artísticas, pero, sobre todo, la literatura) jamás, o muy raramente, acaba en boda.

El amor *romántico* no es lo que nos muestra hasta la náusea el cine más complaciente y comercial. El amor romántico, tal y como lo vivieron personajes

* Este artículo procede de una conferencia titulada «El fraude del *amor romántico*», pronunciada en la Universidad de Verano de Adeje en julio de 2004, dentro del curso «Lo que la verdad esconde».

¹ Insisto en el adjetivo «hollywoodiense», porque es justamente el cine americano comercial el que se ha dedicado más a satisfacer a la audiencia y a las exigencias (y beneficios) de la taquilla que a cuestiones propiamente estéticas como, por ejemplo, la de la verosimilitud, de la que hablaré más adelante.

como Novalis² o Nerval³, es, en la mayoría de los casos, trágico, quimérico, problemático, aniquilador incluso y, desde luego, excluye los finales felices y la propia noción de matrimonio.

A diferencia de las pseudopasiones descafeinadas que nos ofrece el cine comercial (donde a la consumación matrimonial del amor triunfante se une, además, el ascenso social, normalmente en el caso de la mujer), el amor romántico constituye un antídoto contra lo real y lo social, es poder de alienación y fuerza liberadora. Su fuerza magnética lo impregna todo, llevando por ello a muchos románticos a la locura. En esta línea, no es ocioso recordar que en *La llama doble. Amor y erotismo* Octavio Paz se refiere repetidamente al carácter subversivo del amor, que en muchas ocasiones se eleva contra la moral, contra las instituciones y contra las diferencias sociales⁴.

Por su parte, en su fascinante y controvertido ensayo *El amor y Occidente*, Denis de Rougemont da buena muestra de la devaluación que ha sufrido el término «romántico», al que caracteriza como «una combinación en dosis variables de sentimentalismo y de sexualidad, de juego y de tragedia barata, de *glamour* y de deseo instintivo, de moral conformista y de aventura personal. Es Hollywood»⁵.

De todos es conocida la tesis central de este ya clásico ensayo, donde, a partir de la mítica pasión de Tristán e Isolda, el autor destaca el elemento trágico, imposible en esencia, del amor, al menos en sus manifestaciones artísticas desde su inicial formulación en la tradición cortés. Todo el libro sexto del manual de Rougemont se titula, no en vano, «El mito contra el matrimonio» y en él encontramos un apartado sintomáticamente titulado «¿Casarse con Isolda?», donde el autor formula la siguiente hipótesis:

supongamos ahora que [...] el hombre llegue a fijarse en un tipo mediado entre lo que le gusta y lo que el cine le persuade de que ame. Encuentra a esa mujer, la reconoce. Es ella, la mujer de su deseo y de su más secreta nostalgia, la Isolda del sueño. [...] He aquí el verdadero «matrimonio por amor» moderno: ¡el matrimonio con la pasión!

Pero inmediatamente aparece una ansiedad entre los que están alrededor (o el público): una vez el amante colmado, ¿amará aún a esta Isolda una vez *desposada*? Una nostalgia que era acariciada ¿es aún deseable una vez nos hemos reunido con ella?

² Recordemos su alucinado amor por Sofía, sus experiencias de éxtasis tras las visitas a la tumba de ésta y los cálculos sobre el día de su propia muerte a partir de las fechas claves de la vida de la amada.

³ La existencia del agónico portador de «el sol negro de la melancolía» gravitó, en efecto, alrededor de los turbulentos amores con la actriz Jenny Colon, que lo llevaron finalmente al suicidio.

⁴ Octavio PAZ, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997. Las reflexiones en torno a la idea del amor como sentimiento antisocial y transgresor son constantes en este atractivo ensayo. Véase, entre otras muchas, las referencias al gran poeta latino Catulo, en la p. 57.

⁵ Denis de ROUGEMONT, *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1996, p. 428. Citaré siempre por esta edición, indicando la página entre paréntesis.



Pues Isolda es siempre la extranjera, la extrañeza misma de la mujer y todo lo que hay de eternamente huidizo, evanescente y casi hostil en un ser, eso mismo que invita a la persecución y que despierta la avidez de poseer, más deliciosa que toda posesión para el corazón del hombre presa del mito. Es la mujer-de-la-que-nos-hemos-separado: la perdemos al poseerla» (pp. 285-286),

hasta acabar concluyendo categóricamente que «la pasión arruina la idea misma del matrimonio en una época en la que se intenta fundamentar el matrimonio, precisamente, en los valores elaborados por una ética de la pasión» (p. 289).

Películas recientes —y, naturalmente, procedentes del cine *no comercial*— que optan por indagar en lo que sucede *después de la boda* parecen dar la razón a Rougemont, sustituyendo el amor-pasión por la convención recíprocamente aceptada, la incomunicación, la rutina, el aburrimiento, la ausencia de deseo y la infidelidad. Títulos como *Dos en la carretera* (Stanley Donen, 1967), *American Beauty* (Sam Mendes, 1997), *Happiness* (Tod Solondz, 1998) o *Lejos del cielo* (Tod Haynes, 2002), por remitirme sólo a ejemplos recientes, ahondan en los laberintos de la crisis de la institución matrimonial y nos enseñan de forma descorazonada los diferentes rostros del vacío, sean en forma de apariencias y fingimientos, de agri dulce desazón o, sencillamente, de soportable infelicidad.

Detengámonos un momento, pues, en la noción de *happy end* y así podremos ahondar un poco más en el carácter fraudulento de la «comedia romántica», tal y como esbozamos más arriba.

REVISANDO LA NOCIÓN DE «HAPPY END»

El concepto de «fraude» puede aplicarse, en mi opinión, a la «comedia romántica» desde dos perspectivas.

La primera, y más obvia, es la que atiende a la *verdad empírica*, tal y como la vivimos cotidianamente, y su rotundo alejamiento de los *paraísos hollywoodienses*. Hasta qué punto, en efecto, un desenlace feliz como el que ofrecen algunas películas puede refrendarse con las circunstancias del mundo real es una cuestión que incluso el espectador más escéptico se ha planteado alguna vez y es el drama que tierna e irónicamente nos relata Woody Allen, siempre dedicado a la lúdica reflexión metacinematográfica, en su magistral *La rosa púrpura de El Cairo* (1985): Cecilia, la protagonista de esta película, ahogada por la doble crisis en la que vive (familiar y económica), está alienada por el mundo de la ficción como única válvula de escape, articulándose su existencia en una oposición entre la vida y el arte que no puede resolverse. Esta *Madame Bovary* de celuloide puede ser considerada, en efecto, como una indiscutible víctima del *fraude* que el cine representa. Y lo mismo podría decirse de Tom Baxter, su amado cinematográfico, que *entra y sale* a su antojo de la pantalla intentando, sin éxito alguno, modelar la naturaleza imprevisible y cambiante del mundo real con la anquilosada perfección de un universo encerrado en la inmutabilidad de un guión que tiene el efímero encanto de una ilusión óptica.



Del mismo modo que el *héroe* de Woody Allen, Truman, el protagonista de *El show de Truman* (Peter Weir, 1998), vive encerrado, ahogado, en el *perfecto* mundo de una ficción, en este caso televisiva, viviendo un amor de mentira, en una casa que es un decorado, en una ciudad que es un plató, rodeado de personas que son actores. Tanta perfección, tanto erotismo velado, lo ahogan, lo asfixian, lo matan, y por ello desea escapar al mundo donde todo es imperfecto, a una realidad en la que tenemos el privilegio de ser sinceros y de cometer nuestros propios errores, al menos en apariencia.

Truman y Cecilia son las dos caras de la misma moneda y apuntan al binomio arte / vida, realidad / representación y a la difícil combinación de ambos de una manera honesta, al menos en el cine comercial de nuestros días o en el cine *clásico* americano dirigido no sólo por las exigencias del público sino también por la férreas imposiciones del fatídico Código Hays.

La otra perspectiva que había mencionado más arriba, a la hora de abordar la *credibilidad* de los supuestos finales felices, atiende a lo que, con criterios aristotélicos, se ha dado en llamar *la verdad poética*. Cabría preguntarse, entonces, hasta qué punto los *finales felices* son creíbles desde una perspectiva estrictamente artística, esto es, hasta qué punto son *verosímiles*. ¿De qué manera las adaptaciones, por ejemplo, de novelas, no defraudan el sentido primordial del texto de origen, como sucede tantas veces por imposición de las productoras y con el fin de satisfacer al público de masas?

Pensemos tan sólo en lo que podríamos considerar *un fraude exquisito*: me refiero a la película *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards, 1962), adaptación de la novela *Desayuno en Tiffanys* (1958), de Truman Capote⁶.

Si recordamos el discurso de Paul en la secuencia final de la película (justo cuando Holly se dispone a marcharse a Brasil, dando una nueva muestra del carácter viajero y bohemio que le impone la novela de partida), podemos encontrar la tópica y sempiterna idea del amor (e implícitamente del matrimonio, pues, aunque sea *de hojalata*, la alianza que ofrece a Holly tiene una importante carga simbólica) como la única posibilidad de felicidad, dentro de la línea del *american way of life* que representarían directores como Frank Capra y que vapulea Sam Mendes en su demoleadora *American Beauty*.

Otra idea implícita en el discurso de Paul es la del amor como redención: a lo largo de la película, en efecto, tanto Holly como él mismo ejercen una suerte de prostitución, de amor en venta, intercambio sórdido, frente a la entrega sublime del amor recíproco, que vendría, en el *romántico* (y la cursiva tiene, por supuesto, un matiz irónico) final de la película a reconstruir sus vidas erradas y erráticas, bendiciéndolas con la purificadora institución del matrimonio.

⁶ Véase, en este mismo número, el artículo de Alfredo Arias «Desayunando con Holly: Un toque de Venus», en el que se ocupa de este personaje femenino, tanto en la novela de origen como en la película, y lo relaciona, como haré yo misma más adelante, con la Sally de *Cabaret*.



El fraude, en este caso, reside en la alteración del argumento de la novela de partida, en la que Holly se nos presenta como una «viajera» cuyo paradero es incierto tanto en el inicio como en el final de la narración. Su relación con Paul (que, además, según puede deducirse de algunos momentos de la novela, tiene indicios de ser homosexual) no pasa de una bonita y cómplice amistad y en modo alguno al final el amor la *redime* de una vida bohemia.

De este modo concluye el texto de Capote:

Transcurrieron los meses... sin que me llegara una sola palabra de Holly. [...] Pero en primavera llegó una postal: «*Brasil resultó bestial, pero Buenos Aires es aún mejor. No es Tiffany's, pero casi. Tengo pegado a la cadera a un «Señor» divino. ¿Amor? Creo que sí. En fin, busco algún lugar adonde irme a vivir (el Señor tiene esposa, y siete mocosos) y te daré la dirección en cuanto la sepa. Mille tendresses*». Pero la dirección, suponiendo que llegase a haberla, jamás me fue remitida, lo cual me entristeció, tenía muchísimas cosas que decirle... Pero, sobre todo, quería hablarle de su gato. Había cumplido mi promesa; le había encontrado. [...] Flanqueado de macetas con flores y enmarcado por limpios visillos de encaje, le encontré sentado en la ventana de una habitación de aspecto caldeado: me pregunté cuál era su nombre, porque seguro que ahora ya lo tenía, seguro que había llegado a un sitio que podía considerar como su casa. Y, sea lo que sea, tanto si se trata de una choza africana como de cualquier otra cosa, confío en que también Holly la haya encontrado⁷.

El contraste, como vemos, con el desenlace de la película de Blake Edwards (en el que, como todos sabemos, Holly renuncia a sus viajes y a sus amoríos con millonarios casados a favor de su unión por amor con el escritor también redimido) no puede ser más elocuente. Aunque, de todos modos, es difícil no sentir escalofríos al contemplar el emocionante final de la película, con la impecable melodía de Henri Mancini irrumpiendo justo cuando aparece el simbólico gato (emblema de independencia pero, en el caso de Holly, también de afecto, de hogar), la mugrienta poesía del callejón y, en fin, la función dramática de la lluvia como elemento purificador —al igual que sucede en una película tan alejada en el espacio y en el tiempo como *La boda del monzón* (Mira Nair, 2001)—, no podemos negar que *Desayuno con diamantes* es fraudulenta con respecto a la novela en la que se inspira, no respeta el rasgo esencial del carácter de los personajes (ni de la libérrima Holly ni del homosexual escritor) y sacrifica el corrosivo sentido del texto de Capote en favor de un final complaciente destinado a dejar al público con buen sabor de boca.

El mito del amor como salvación, tan aprovechado por el cine, tiene remotos y prestigiosos orígenes literarios: la Beatriz de *La Divina Comedia*; la Margarita del *Fausto*, de Goethe; la doña Inés del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla y, desde luego, un largo etcétera que encontramos en todos los relatos tradicionales que tanto ha explotado el cine de animación en los que interviene un príncipe (*La Cenicienta*, *La*

⁷ Truman CAPOTE, *Desayuno con diamantes*, traducción de Enrique Murillo, Madrid, Anagrama, 1997, pp. 96-97.

bella durmiente y tantísimos títulos) o una mujer dispuesta a sacrificarse para devolver a su amado su *verdadera* naturaleza (*La Bella y la Bestia* o *La sirenita*)⁸.

Nada de esto sucede en el siguiente título que quiero examinar: *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), que también es una adaptación de una novela: *Adiós a Berlín* (1939), de Christopher Isherwood⁹. Como todos sabemos, en esta película un azaroso (y nunca mejor dicho) embarazo parece destinado a convertir a un escritor cerrado a los afectos protagonizado por Michael York y a una bohemia aspirante a artista encarnada por Liza Minelli en ciudadanos de pro y ejemplares padres de familia. Recordemos la irónica secuencia que tiene lugar en uno de los escasos escenarios diurnos de la película: en esa suerte de bosque o parque donde los protagonistas, recostados sobre la hierba, hacen planes (sobre todo Sally) en relación al nacimiento de su futuro hijo. El interés de la conversación que mantienen ambos reside en la oposición entre sus palabras, supuestamente optimistas, y el escepticismo que reflejan sus rostros. Al mismo tiempo, la superposición de imágenes (que *visualizan* los pensamientos de Sally y que en una novela probablemente se hubieran mostrado a través del monólogo interior) subraya el contraste entre el escenario idílico, diurno, natural, en el que se desarrolla la conversación y que podría simbolizar la supuesta vida armónica que la llegada del bebé traería consigo, y el mundo nocturno, bohemio, caótico, que ya empieza Sally a añorar antes de haberlo perdido.

En claro contraste, el discurso que pronuncia Sally casi a punto de concluir la película, una vez que ha decidido abortar y acabar, de este modo, con la farsa de un futuro de armonía conyugal, está lleno de realismo y cordura, pero también de renuncia, de amor romántico (ahora sin cursiva), y se escora hacia la autenticidad, hacia el respeto a la naturaleza de los personajes tal y como han sido concebidos, frente a la claudicación para satisfacer a un público deseoso de finales felices. Una imagen de Sally empujando un carrito infantil mientras el burgués profesor británico prepara sus clases hubiera sido, sencillamente, inconcebible, un fraude tanto estético como moral. No hubiera ni siquiera resultado *creíble* desde el punto de vista de la verosimilitud, si aceptamos los criterios aristotélicos planteados anteriormente. Lo bello del desenlace de *Cabaret* y la verdadera transgresión de este musical tan poco complaciente reside, entre otras muchas cosas como el relato descarnado de la Alemania pre-nazi, en que en esta película nadie *salva* a nadie: Sally no necesita ser rescatada de su mundo de bohemia, promiscuidad y, por supuesto, libertad, ni tampoco precisa que ningún acartonado profesor universitario la despierte de su

⁸ Por suerte, estamos ya en la época de la parodia y la revisión de tópicos y una película de animación como *Shreck*, en sus dos partes (2001 y 2003), da la vuelta al argumento y en la primera entrega la *verdadera* naturaleza de la dama que ha de ser salvada no reside en la belleza, sino en la fealdad (lo que equivale decir al realismo, a unos cánones físicos sin maquillar) y en la segunda nos enfrentamos a los problemas que suceden después de la mítica boda (suegros, falta de aceptación, diferencias conyugales), todo ello con un deslumbrante humor y unos diálogos inteligentísimos.

⁹ En este caso, también la adaptación del texto a la película incorpora variaciones del argumento, como el propio romance entre la cantante y el escritor, pero, como veremos, esta incorporación no tiene nada de complaciente y, desde luego, rechaza el final feliz.

sueño, tal vez irrealizable, de llegar a ser artista. Ahí reside la grandeza de este personaje irrepetible, magistralmente interpretado por Liza Minelli en una actuación que, en mi opinión, da sentido a toda su carrera.

Y ahora que hemos revisado dos desenlaces opuestos (de entre los muchos que podían haber sido aducidos), podemos tal vez detenernos en algunas películas que descartan, por la propia naturaleza del argumento, el *happy end* y, por tanto, implícitamente, la noción de matrimonio: películas, unas clásicas, otras más recientes, que nos hablan justamente de lo contrario, de amores fuera del matrimonio y, precisamente por eso, *auténticamente románticos*.

EL LEGENDARIO PRESTIGIO DE LOS AMORES ADÚLTEROS

No es arriesgado afirmar aquí que nuestra tradición cultural, fundamentalmente literaria, se ha nutrido del adulterio como premisa de cualquier pasión elevada, situando, ya desde la época medieval, al matrimonio y al amor no sólo como nociones independientes sino, incluso, incompatibles.

Rougemont testimonia, de hecho, la infidelidad consentida y elevadora del código cortés, que articula, ya desde el siglo XII, toda una concepción del amor occidental. Entre muchos otros argumentos, el autor aduce este *Juicio de la condesa de Champaña*, donde leemos:

A tenor de los presentes, decimos y sostenemos que al amor no puede extender sus derechos sobre marido y mujer. Los amantes se comprometen a lo que sea recíproca y gratuitamente, sin obligación ninguna de necesidad, mientras que los esposos están sujetos por deber a todas las voluntades el uno respecto del otro. [...] Dado el año 1174, en la tercera calenda de mayo, indicción VII¹⁰.

Del mismo modo, Octavio Paz (que en otros aspectos difiere y polemiza con Rougemont), se expresa en una amplia relación de adúlteros célebres, desde Paolo y Francesca ardiendo en el infierno de la *Divina comedia* (y, no por casualidad, leyendo el *Tristán e Iseo*), hasta los amores de Petrarca y del propio Dante por sendas mujeres casadas. El autor mexicano, pues, siguiendo la argumentación de Rougemont, se refiere repetidamente a una concepción del matrimonio como yugo y del amor adúltero cortés como una prueba que no sólo no envilece sino que eleva a los amantes¹¹.

A los ejemplos aducidos por Rougemont y Paz podría añadirse una interminable relación de adúlteros, procedentes tanto de la leyenda y la literatura como de la historia, desde Lancelot y Ginebra en la tradición artúrica o Garcilaso de la

¹⁰ *Op. cit.*, p. 333.

¹¹ Los momentos en que Octavio Paz se refiere a este tema son diversos. Véanse, por ejemplo, las páginas 77 y 91 de la edición citada.

Vega e Isabel Freire en la petrarquista, hasta llegar al Romanticismo y a la novela decimonónica, donde las historias de amor fuera del matrimonio se multiplican: no hay más que pensar en títulos emblemáticos como *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe; *Rojo y negro* o *La cartuja de Parma*, de Stendhal; *Papá Goriot*, de Balzac; *Ana Karenina*, de Tolstoi; *La Regenta*, de Clarín o, por encima de todos, *Madame Bovary*, de Flaubert¹².

Tanto en la famosísima e impecable *Las amistades peligrosas*, de Stephen Frears (1989), como en la exquisita *Onegin*, de Martha Fiennes (1990), películas no en vano inspiradas en sendas obras literarias, de Pushkin y Choderlos de Laclos, respectivamente, encontramos una secuencia en la que mujeres experimentadas explican a las jóvenes soñadoras que el matrimonio nada tiene que ver con el amor: que casarse es un contrato, un pacto; enamorarse, un destino, una elección.

Revisemos ahora distintos títulos cinematográficos y veamos cómo ha plasmado el cine estos amores y cómo dicha representación abarca tanto la condena y castigo de los adúlteros como la exhibición de amores sublimes con los que el espectador se identifica y emociona.

AMORES FUERA DEL MATRIMONIO O EL PRESTIGIOSO ENCANTO DEL ADULTERIO

Hoy en día resulta una obviedad reconocer que el cine, como cualquier otra manifestación artística pero tal vez de modo más evidente debido a su multitudinaria y fulminante difusión, se impone como portador de los valores morales que caracterizan a la sociedad en la que se desarrolla. El tratamiento del amor, demasiado amplio y complejo para ser resumido aquí, no resulta ajeno a este hecho ni, por tanto, el de sus variantes adúlteras. Una buena manera de medir, en efecto, la rigidez o laxitud de los códigos morales en los que se inscribe una película podría resultar del cotejo de distintos tratamientos del tema del adulterio, que pueden ir desde la abierta condena hasta el castigo ejemplarizante o la simpatía y ternura en la representación de los portadores de estos amores prohibidos. Lo que propongo en los párrafos que siguen, pues, es un recorrido —no exhaustivo, pero sí ilustrativo— por algunos de estos amores, un recorrido que nos permitirá, tal vez, sacar algunas conclusiones.

La primera película que voy a revisar ahora es *El demonio y la carne* (Clarence Brown, 1927), donde encontramos el adulterio penalizado desde una perspectiva absolutamente moralista y misógina. Protagonizada por una espectacular Greta

¹² No es exagerado considerar a *Madame Bovary* como el paradigma por excelencia de mujer adúltera. En su ilustrativo manual *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (Barcelona, Anagrama, 1997), Jordi Balló y Xavier Pérez eligen precisamente a la doliente heroína inventada por Flaubert para ilustrar este viejo argumento en la historia del cine y la literatura. Véase el capítulo titulado justamente «La mujer adúltera: Madame Bovary», pp. 167-181.



Garbo que en todo momento se afana por llevar a la perdición a dos inseparables y honorables amigos pertenecientes, no en vano, al gremio militar, la película nos regala escenas eróticas inusuales en la época (desarrolladas, además, en el dormitorio, escenario prohibidísimo pocos años después por el Código Hays), que sirven para subrayar el carácter pecaminoso de la adúltera.

El título ya es en sí significativo y el influjo de la religión es decisivo en el argumento, donde un inclemente sacerdote esgrime tajantemente su condena a la mujer, en quien recaen todas las *culpas* de una trama articulada a partir de un más que previsible juego de contrastes entre el fuego (cada vez que la mujer va a seducir al hombre aparece una cerilla que enciende tanto el cigarrillo que lleva en la boca como la pasión que está a punto de provocar) y el hielo del simbólico charco en el que acaba finalmente ahogada. Este elemental juego de contrastes apunta el moralismo pedestre de un argumento que exalta la noción del honor masculino mancillado y finalmente restablecido. La vieja historia, que parece sacada de dramas de honor calderonianos como *El médico de su honra*, nos muestra dos de sus tópicos más representativos: el código patriarcal del duelo y la idea del honor como algo tan interiorizado que se debe solucionar sin publicidad. *El demonio y la carne*, que hoy nos atrae, en el fondo, por su elemental ingenuidad, nos demuestra que a principios del siglo veinte el cine estadounidense, que pocos años después acabaría paralizado por el Código Hays, no estaba muy lejos de los férreos valores morales de la España de la Contrarreforma¹³.

Mucho más ambigua y moderna, *Lo que el viento se llevó* (Víctor Fleming, 1939) es la película que nos demuestra de forma más palmaria que el adulterio es, ante todo, un estado mental. Escarlata O'Hara se nos aparece ahora como la más famosa *víctima* de esa intoxicación de amor romántico que ilustra Emma Bovary: es el paradigma de mujer infiel por naturaleza, con la paradoja de que esa infidelidad jamás se ha consumado. Escarlata se casa dos veces, pero sólo ama —en apariencia— una: y ama a un fantasma, a un ser que ella se ha forjado en su imaginación, alimentada tal vez por historias novelescas y por tragedias de amores imposibles. Por eso es incapaz de ver en Reth Buttler, su marido, su compañero institucional, al amor auténtico, el que se realiza día a día y se alimenta de la pasión física (recordemos el memorable despertar de Escarlata una mañana, tras haber recibido la visita de su esposo), de los anhelos compartidos (ahí está el enfermizo afán de aparentar riqueza y prestigio por parte de los dos) y también del sufrimiento (la muerte de la hija). Por qué se afana Escarlata en el amor del quimérico y endeble Ashley en lugar

¹³ Una variante interesante en la representación de los códigos morales basados en la misoginia y la condena total del adulterio la encontramos en numerosas películas que incluyen el asesinato del marido a instancias de la mujer ambiciosa, tal y como sucede en la emblemática *Perdición* (Billy Wilder, 1944), en *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946) o, más recientemente, en *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981). No entraré, sin embargo, en el análisis de esta *subtrama*, porque, al incluir el crimen, sitúa a las películas en cuestión en el género negro, apartándolas un tanto del argumento estrictamente amoroso, que es lo que me interesa ahora.



de disfrutar de los placeres reales que le procura Reth y por qué Ashley antepone la lánguida Melania a la entrega volcánica que le ofrece sin descanso Escarlata son preguntas que nos conducen a otro enigma: el enigma del amor, del origen y la naturaleza del amor. El sorprendente, ambiguo y fascinante final de la película nos lleva de nuevo a otro enigma: el del desenlace. ¿Conseguirá Escarlata el regreso de Reth, una vez que se ha disipado el espejismo en el que ha vivido atrapada? Pero, ¿qué es lo que ha descubierto la incansable amante en el lecho de muerte de Melania? ¿Que Ashley quería a su esposa, algo que todos los espectadores conocemos desde el principio? No, lo que descubre es que la suya no es la tragedia de amor imposible con la que ha querido aderezar una existencia ya de por sí novelesca, que ella y Ashley no son Tristán e Iseo, que lo que ha forjado en su mente (no en su corazón, no en su cuerpo) es, sencillamente, una quimera, una construcción mental. De ahí los celos de Reth, porque la mente, los sueños, los deseos de nuestra pareja son lo único que no podemos controlar ni poseer. De ahí también su cansancio, su lapidaria frase final cuando ella le confiesa haber descubierto que a quien *ama* es a él. Con esta frase Reth parece cerrar todas las puertas, apuntalar el desenlace, concluir el drama de su amor agónico. Pero la imagen que nos queda no es la del exhausto y despedido Reth, sino la de Escarlata, la audaz, obstinada e incansable Escarlata, prometiéndose, prometiéndonos, que la última palabra la escribe, en todo caso, ella. Un final abierto para una película cuyo éxito reside, en mi opinión, no sólo en la grandeza de los personajes protagonistas (Escarlata y Reth) sino en el modo de reflejar la naturaleza cambiante, contradictoria, alienante y, al mismo tiempo, entrañable del sentimiento amoroso, un sentimiento desarrollado a lo largo de los años y de las vivencias y cuyo reflejo cinematográfico no se nos ofrece petrificado entre las flores, los besos y los ecos de las campanas nupciales. *Lo que el viento se llevó* nos propone una reflexión en torno a la pregunta que, en rigor, siempre encierra toda unión, pero no con la arrogancia de ofrecer respuesta alguna sino con la honestidad de plantear, de forma profunda, otras muchas. Por eso su final es abierto, impredecible, como el desenlace de toda historia de amor que se precie.

El siguiente amor adúltero que quiero revisar es el que encontramos en *Casablanca*, de Michael Curtiz (1942). Ya el inicio de la película, con *voz en off* e imágenes documentales, nos muestra que el conflicto que se va a establecer aquí no es entre los prejuicios o la moral burguesa y el verdadero amor, sino entre lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo personal. Un amor enmarcado durante la ocupación alemana de Francia y una película en la que los valores en juego son la justicia, el compromiso y la libertad de los pueblos. De ahí famosas e inolvidables frases como la que pronuncia Ilsa en París («el mundo se desmorona y nosotros nos enamoramos») o las que oímos a un Rick más romántico que nunca cuando recuerda a Ilsa que los destinos de tres personas no tienen ninguna importancia dentro del curso general de la Historia. Este vaivén entre lo personal y lo colectivo hace que el espectador se emocione igualmente cuando Víctor Lazzslo hace sonar *La marsellesa* en el café de Rick que cuando Rick pronuncia su celeberrima e inolvidable despedida en el nebuloso aeropuerto. *Casablanca*, mencionada en una película sobre el cine como es *El ladrón de orquídeas* (Spike Jonze, 2002) como el mejor guión de todos los tiempos, posee, pues, todos los elementos necesarios para una obra maestra:



actuaciones inmejorables de los actores, una melodía inolvidable y una solidez de valores en la que no cabe el fraude. Un héroe romántico como Rick (por más que durante las primeras secuencias se nos aparezca bajo la máscara —que a nadie engaña— del cínico desencantado) no podría jamás obtener el amor de Ilsa si el precio era la destrucción del militante Lazzslo. Hasta qué punto es *necesaria* la claudicación de Ilsa y también su renuncia al amor para que Lazzslo pueda emprender su lucha sería una cuestión cuya legitimidad sí podríamos tal vez discutir. Pero no hay que olvidar que Ilsa vive en su carne dos clases de amor, a cual más profundo: el amor-admiración; el amor-respeto, el amor-compañerismo que siente por su marido; y el amor pasional que experimenta por Rick. Los ojos emocionados de Ingrid Bergman expresan inmejorablemente esta admiración y su tragedia es que al final de la película ese brillo es el mismo tanto con respecto a Lazzslo como con respecto a Rick.

Es ésta una cuestión importante, pues, como veremos, el amor romántico se encuentra en películas que nos muestran una relación imposible precisamente porque uno de los cónyuges no puede abandonar al otro, porque su estatura ética es inmejorable y la lealtad se pone por encima de la pasión y el deseo. Una película como *Marie Jo y sus dos amores* (Robert Guédiguian, 2001) ilustra precisamente este conflicto y en este sentido, tanto la Ilsa de Michael Curtiz como la Marie Jo de Guédiguian son a un tiempo víctimas y heroínas de una doble pasión y de una inevitable renuncia.

Algo muy diferente ocurre en *Gilda* (Charles Vidor, 1946), película polémica, escandalosa en su época y cuyo supuesto *final feliz* tiene una muy ambigua interpretación.

¿Qué clase de amor nos presenta esta película? ¿Cómo podría calificarse esta extraña relación de amor y odio? (Recordemos la famosa escena del beso en la habitación, en la que Gilda, mientras se aproxima seductoramente a Johnny, le dice «te odio tanto que creo que me voy a volver loca» para acabar fundiéndose ambos en un apasionadísimo beso.) ¿Cómo se aceptaría hoy en día la más famosa bofetada de la historia? ¿En qué posición queda a nuestros ojos de hoy Rita Hayworth, convertida en icono de qué? ¿Acaso hoy alguien simpatizaría con el personaje interpretado por Glenn Ford? ¿Resulta el *happy end* creíble? ¿Cómo se representa la institución matrimonial? Gilda durante toda la película es exhibida como un objeto precioso: un objeto que posee su marido y vigila Glen Ford; que vuelve a poseer Glen Ford cuando se casa con ella y que ella misma exhibe ante todos cuando quiere vengarse. Un objeto que se puede custodiar, perseguir y maltratar. ¿Podemos considerar el de Gilda y Johnny un amor *romántico* finalmente triunfante? ¿Acaso resulta creíble la *felicidad* de estos personajes, que construyen su unión sobre un lecho de venganzas, celos y recelos? ¿Acaso es sostenible un amor que se alimenta del odio? ¿Acaso es lo uno el palimpsesto de lo otro? Sin embargo, a pesar de las bofetadas, a pesar del control al que la someten los hombres, Gilda se nos presenta como emocionalmente más fuerte que el cada vez más degradado Johnny. Sus palabras finales demuestran ante el espectador (categoría en la que podemos incluir al propio Johnny) la *responsabilidad* (dejemos fuera la palabra *culpabilidad*, de penosas resonancias judeocristianas) de ambos en esa cadena de descalabros que consti-



tuye su tortuosa relación. No hay buenos ni malos: bueno o mala, malo o buena. Ambos han *errado* en su trayectoria amorosa y ambos se conceden una segunda oportunidad tras haber sufrido el proceso de expiación. Lo mejor de la película son los constantes dobles sentidos en cualquier diálogo, el inquietante triángulo amoroso que se sugiere desde el principio, cuando el marido de Gilda se refiere al bastón-espada, *leit-motiv* de la película (símbolo fálico, dirían algunos), que propicia el encuentro entre los personajes y que culminará el desenlace: desenlace en el que no se castiga a los adúlteros, sino al marido, por violar la institución familiar (al tratar a su esposa como un *objeto* y establecer una siniestra relación de *voyeurismo* ofreciéndola constantemente a los brazos de quien sabe que fue su antiguo amante), por engañar a la justicia, por falsear su muerte y por mantener sucios negocios con alemanes, los ancestrales enemigos de los americanos. El hierático y desapasionado marido de Gilda es, en efecto, el reverso del idealista y militante Lazzslo y por eso *merece* ser víctima del adulterio y *merece* su muerte. Es curioso observar, de hecho, cómo en la mayoría de las películas la única forma de permitir la unión de los adúlteros pasa por la muerte —en general merecida y justiciera— del marido. Pienso en una película de final feliz como *Cena de medianoche* de Borzage (1937) en la que los amantes, interpretados por Charles Boyer y Jean Harlow, pueden seguir juntos porque el marido de ella, ambicioso, posesivo, manipulador y canalla, decide suicidarse tras advertir todos los errores que ha cometido. Se trata en este caso de un merecido final feliz, en el que los personajes se unen después de haber sufrido una serie de penalidades y, aunque la película no está exenta de circunstancias inverosímiles, su poético desarrollo y su hermoso desenlace está lejos, a mi juicio, de la *comedia romántica* arquetípica tal y como la estamos considerando aquí.

Volviendo a *Gilda*, su desenlace es también, en mi opinión, fraudulento, en la medida en que legitima esta inquietante y sadomasoquista relación amor-odio que, en la mayoría de los personajes, lleva como en *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) y *Perdición* a la muerte de los amantes, nunca al retorno «a casa» (¿qué casa?, se pregunta el espectador, cuando oye decir eso a Gilda bajo la mirada cómplice del típico camarero simpático y del policía que acaba revelándose —igual, por cierto, que en *Casablanca*— como un sentimental).

Nada mejor para descartar estas ideas que la siguiente película que quiero revisar aquí, *Carta de una desconocida* de Max Ophuls (1948), impecable realizador alemán que rodó algunas películas en Estados Unidos, de las que, tal vez, ésta es la más famosa y poética. *Carta de una desconocida*, basada en una novela de Stephan Zweig, nos narra la relación —evocada en *flash-back* a partir de una carta escrita a su amado por la enamorada moribunda— entre una joven y un músico y constituye un perfecto catálogo de amor romántico en estado puro. Un amor que ha sobrevivido al tiempo, que se ha alimentado con la pasión y con el dolor y que acaba con la muerte de ambos.

Los tópicos del amor romántico son, en efecto, abundantes. La primera idea que aparece es la del amor como re-conocimiento, como destino. En cuanto ve al joven pianista, la muchacha se enamora fulminante, perdida e inexorablemente. La misma sensación, pero de un modo más vago y a destiempo, se opera en el personaje masculino. Los breves y esporádicos encuentros entre ellos tienen, pues,



el signo de la fatalidad, se nutren de sobreentendidos y no precisan del lenguaje para la verdadera comunicación. Podríamos decir que los personajes se encuentran a través de un atajo, directamente, sin necesidad de largos preámbulos, como si se hubieran estado esperando eternamente.

Cuando el pianista, Stephan, tiene la primera cita con la joven Lisa, se expresa en unos términos similares a los que utiliza el gran poeta romántico Gérard de Nerval cuando se refiere a esa «rubia, de ojos negros, con sus antiguas ropas/que quizá en otra existencia/he visto ya y que recuerdo». Eso explica que su encuentro tenga momentos tan sublimes como ese viaje en un tren que no los lleva a ningún sitio, un *viaje inmóvil* que, sin embargo, los conduce a todas partes, porque nos encontramos en el espacio de las esencias, del amor inmanente, de la poesía en estado puro. De ahí que las miradas, la cuidada escenografía o la acariciadora música sustituyan al diálogo fluido o a los besos frenéticos. El fundido que, como es prescriptivo (recordemos la ironía de Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo* cuando el actor lo echa de menos tras besar por primera vez a su incondicional admiradora), sucede al único beso que se dan los amantes, no es, en este caso, producto exclusivo de los códigos cinematográficos: antes bien, ilustra, mediante esa gran elipsis, la poética de la alusión que caracteriza al inefable creador de esa otra gran joya cinematográfica que es *La Ronda*.

En *Carta de una desconocida*, en efecto, Ophuls nos ofrece una representación del amor cuya sublimación no menoscaba la verosimilitud del argumento. Los encuentros, las casualidades y la sucesión del *tempo* narrativo resultan fluidos, pausados, como los delicados movimientos de la cámara. La exquisitez sustituye a la obviedad, al retrato descarnado y naturalista de una pasión que no por sugerida resulta menos intensa o sublime. Hay, sin embargo, en el argumento sucesos cruentos, melodramáticos, que son narrados con la misma suavidad con la que se nos presenta un delicado paso de baile.

La película no representa —ni creo que lo pretenda— el amor *real*, de nuestro mundo, donde no hay tantas casualidades y donde los encuentros personales y las propias relaciones causa-efecto de las cosas siguen otro curso. Ésta es una película dedicada, si acaso, a las esencias, a explorar de un modo más poético que naturalista una concepción del amor como una categoría abstracta y, sin embargo, fulminante: pasión irracional, determinante. Amor como destino.

La concepción de la diégesis a partir de una carta implica la presentación de un único punto de vista, el de la mujer enamorada, que es quien, a todas luces, ha experimentado la pasión y la que da sentido a la historia. La intensidad de ella frente al olvido de él, lo determinante frente a lo transitorio, la vocación de un destino amoroso frente a la errancia de una vida frívola son las oposiciones a partir de las cuales se establece la imposibilidad de este amor.

Otra idea que volvemos a encontrar es la del amor como salvación. La mujer exhibe varias veces ante el desorientado amante un salvavidas que daría sentido a su existencia errática, pero él está demasiado alejado de los sentimientos y de la vida como para darse cuenta de ello. La película, pues, se aparta de los cánones habituales del *happy end* y se sitúa así en los cauces del amor romántico imposible. Una vez más, ella no puede salvarlo a él y pierde la vida en el intento. Pero su vida



ha tenido más sentido que la de él porque la ha vivido con intensidad y coherencia. Encontramos, así, la idea del amor como entrega, como destino fatal, como el único aliento que da sentido a la vida y a la muerte. Todo son, pues, esencias, aunque la trama incorpore elementos de la vida real (el encuentro sexual, la maternidad, las experiencias) para darles coherencia y vigor.

El desenlace, una vez más, vuelve a dar cuenta de los lances de honor de estirpe calderoniana tan caros a la industria cinematográfica y, en el fondo, tan unidos a las tragedias que rodean al amor romántico de la novela decimonónica. La mujer se inmoló por su amor y el hombre, al final, acaba inmolándose por ella en un duelo con el marido al que, en principio, no pensaba acudir y al que finalmente se dirige en una suerte de suicidio tras haber leído la carta y descubierto que ha desperdiciado su vida por no haber sido capaz de re-conocer a su verdadero amor. La inmolación de los dos amantes trae aparejada, además, la muerte del hijo de ambos, que contrae junto a su madre una enfermedad fulminante justo cuando supuestamente iban a unirse los tres para siempre. Desenlace feliz que, de nuevo, hubiera resultado imposible, no sólo teniendo en cuenta la naturaleza —trágica en esencia— del propio amor, sino, sobre todo, porque difícilmente se podría haber salvado con verosimilitud el gran obstáculo que constituía el matrimonio de ella, con todas sus obligaciones y restricciones.

Esta película mantiene interesantes relaciones con otra más reciente pero coincidente en la estética y en el tratamiento del amor romántico. Me refiero a *Onegin*, citada más arriba y ambientada en la Rusia decimonónica. En *Onegin* nos encontramos de nuevo con un amor determinante pero que llega a destiempo: Cupido, una vez más, errando el destino y el momento en el que se clavan sus decisivas flechas. Amores casi a primera vista y alimentados por los años, separaciones, duelos, lances y el matrimonio —una vez más— de la mujer impidiendo la consumación de las ansias. Lágrimas, poesía, paseos por una naturaleza que parece sacada de un cuadro de Turner, diálogos a media voz pero tremendamente intensos y una inmejorable interpretación de Ralph Fiennes y Liv Tyler son los ingredientes que hacen que esta película sea una referencia inexcusable a la hora de realizar el inventario de los amores cinematográficos sublimes de este siglo.

El siguiente título que quiero revisar aquí, *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995), combina de un modo impecable, sin estridencias, el *amor romántico* con el realismo más cotidiano y, si queremos, naturalista. Lejos del *glamour*, de los escenarios decimonónicos, de los decorados casi irreales o de los *amores imposibles en esencia*, trágicos *porque sí*, esta elegante película nos ofrece la cara cotidiana, real, de un amor adúltero ambientado en la Norteamérica profunda, en un caluroso y opresivo pueblo rural donde las habladurías y una casi ancestral conciencia de *tribu* determinan las decisiones y los destinos del individuo. Los protagonistas de esta historia de amor imposible no son un activista político o un héroe cínico, como en *Casablanca*, tampoco un hombre errante pero fatalmente enamorado como en *Carta de una desconocida* u *Onegin* ni una heroína como las siempre deslumbrantes Ingrid Bergman o Joan Fontaine. Muy al contrario, los protagonistas de esta bella historia son dos personas maduras y sin excesivo prestigio cinematográfico: un fotógrafo divorciado y no precisamente atractivo y una descuidada ama de casa que,





tras abandonar su profesión como maestra, se consume en la rutina de su casa rural, con un marido *bueno* pero no *apasionado* y unos hijos con los que apenas tiene comunicación. El amor es, una vez más, fulminante, pero su evolución —aunque tiene lugar en el breve espacio de cuatro días— es progresiva y va creciendo con sencillos y aparentemente insignificantes gestos (el roce de las manos de ambos en la camioneta), con evocaciones de cuerpos añorados incluso antes de ser poseídos (pensemos, por ejemplo, en el momento en el que Francesca contempla y huele la ropa que Robert ha dejado encima de la cama o el profundo erotismo con el que evoca el cuerpo desnudo de él bajo la ducha, minutos antes de que ella se sumerja en la bañera), con diálogos breves pero muy significativos y con miradas y silencios que lo dicen todo.

A diferencia de los ya mencionados fundidos en negro (ya estamos en la década de los noventa) con los que hemos tenido que imaginar el encuentro físico entre los enamorados, no son escasas en esta película las escenas en el dormitorio o en la bañera, convertidos en escenarios de pasiones mesuradas, propias de la *edad tardía* pero intensas hasta el punto de determinar el destino de los amantes. En efecto, pese a que en un momento vemos a Francesca preparar su equipaje, todos sabemos (la triste y lánguida música apuntala en todo momento la dimensión trágica de la historia) que jamás se irá con él y en la hermosa secuencia de la cena final se superponen los incompatibles discursos de los amantes: el de Richard, que habla sólo de amor, de sentimientos, de la certidumbre de haber hallado lo que todo ser humano busca, de haber logrado, en fin, ese deseo de compleción que, desde la pérdida del andrógino original, tal y como sugiere el mito, todos tenemos de un modo consciente o inconsciente; el de Francesca, realista, prudente, racional aunque desesperado, el discurso de una madre entregada y una esposa leal, consecuente con un proyecto de vida iniciado hace años y que no es capaz de romper. Richard y Francesca, tan unidos en el sentimiento amoroso, hablan, en efecto, distintos lenguajes y precisamente por eso su amor no podrá realizarse en el mundo en el que viven. No es cuestión ahora de determinar si el discurso del *romanticismo* (del modo vago en que venimos considerando el término hasta ahora) o el del *realismo* (entendido como aceptación de las circunstancias y las exigencias de la vida cotidiana) que encarna cada uno de ellos es más o menos *correcto*, más o menos refrendable en el mundo real o más o menos creíble en el mundo ficticio de una película. Se trata, una vez más, de contemplar la evolución de un argumento que no tiene posibilidad alguna de desenlace feliz pero que, sin embargo, concluye con un final emocionante: el triunfo del *amor constante más allá de la muerte*, como diría Quevedo, un amor que se resuelve no en la vida, sino en la muerte, en las *cenizas enamoradas* que, por expreso deseo de ambos, acaban reencontrándose en los puentes que dan título a la película y que asistieron al origen del amor entre los personajes.

Su Majestad la realidad ha entrado inexorablemente en escena y nos muestra que es muy difícil que un ama de casa del mundo rural estadounidense acabe en brazos de un bohemio fotógrafo de Washington, a no ser que se violen todas las exigencias, no ya de la verdad empírica, sino de la verosimilitud artística. La renuncia de Francesca no es sublime, no es tan elevada como la de Rick en *Casablanca* y, de hecho, nos recuerda la demoledora afirmación de Rougemont de que «la fide-

dad en el matrimonio parece ligeramente ridícula: toma el aspecto del conformismo»¹⁴ pero, tal y como está concebida la película, constituye la única salida *creíble*. Como sucedía en *Cabaret*, no hay fraude alguno en esta película, cuyo desenlace, por cierto, conocemos ya de antemano en virtud del *flash-back* mediante el que se nos relata. Así pues, conocida desde el principio la imposibilidad de este amor, la película regala al enternecido espectador un final glorioso, del más puro romanticismo, en el que demuestra la duración del amor a pesar de la distancia y del tiempo. Cuatro días que determinaron toda una vida, que permanecieron en el recuerdo y que encontraron su sentido al final de la existencia de los dos amantes.

Mucho menos complaciente (pues al fin y al cabo al espectador le agrada el desenlace tan sublime de *Los puentes de Madison*) es la última historia de amor que quiero revisar aquí. Se trata de la premiadísima, original e independiente *Lost in translation* de Sophia Coppolla (2003), que nos muestra de nuevo una historia de amor imposible narrada esta vez en *tempo* real, cotidiano, protagonizada por un famoso actor maduro que viaja a Tokio a rodar un anuncio publicitario y una desorientada joven que acompaña a su marido adicto al trabajo. El gran tema de esta película es la soledad y la complicidad que une a los dos personajes, inmejorablemente interpretados por un Bill Murray en auténtico estado de gracia y una Scarlett Johansson que se está revelando como una de las mejores actrices del panorama cinematográfico reciente.

La película nos plantea un recorrido por una relación en la que pasa *todo* y no pasa *nada*. No hay escenas de cama, tampoco diálogos demasiado extensos (aunque algunos de ellos posean una densidad y una autenticidad verdaderamente sobrecogedoras, como el que se desarrolla en el cuarto de la joven, en una de las muchas noches de insomnio que comparten los personajes), ni siquiera la formulación explícita de un amor imposible. Al contrario, la gran empatía entre los personajes se nos muestra, una vez más, en un juego constante de miradas, de sobreentendidos, de silencios. Ambos poseen, pese a su diferencia de edad, al menos una cosa en común: la frustración, la soledad y la incompreensión dentro de su matrimonio. Los cónyuges de ambos se encuentran del todo distantes (y no sólo geográficamente) y sus escasas apariciones en escena (las de la esposa de él a través de insípidas llamadas telefónicas en las que sólo articula reproches o se refiere a cosas cotidianas como el color de una moqueta; las del marido de ella a través de fugaces encuentros en una habitación a la que sólo se dirige para descansar o para cambiarse de ropa entre trabajo y trabajo) sólo sirven para demostrarnos, una y otra vez, la incomunicación y la tristeza de una relación conyugal que tiene antes la apariencia de un pacto (al menos en el caso de él) que la de un amor compartido.

Como sucedía en el caso de *Lo que el viento se llevó*, la infidelidad reside en esta película en un amor no consumado. El hombre, en efecto, desea a la joven,

¹⁴ *Op. cit.*, Véase el capítulo titulado «Sobre la fidelidad», incluido en el Libro Séptimo, titulado «El amor acción o el amor de fidelidad», pp. 301-328.



pero se conforma con acariciar tímidamente su pie en la novedosísima escena de cama mencionada anteriormente (y digo novedosa porque lo único que hacen los personajes es hablar) o en darle un breve pero intenso beso en la secuencia final de la película. Tal vez por eso, con quien tiene relaciones físicas no es con ella, sino con una cantante que actúa en el mismo hotel en el que ambos se alojan. Pero todos sabemos, todos sentimos, que con quien es verdaderamente infiel es con la joven, porque, como ocurría en el caso de Escarlata, la infidelidad es un estado del espíritu, un conjunto de anhelos, de deseos que no pierden su fuerza por el hecho de no haberse consumado.

El último beso, las inaudibles frases que dirige a la joven en medio de la multitud del enloquecido Tokio, es lo único que la directora, nada deseosa de complacer la sed de finales felices que embrutece al Hollywood más comercial, permite tener a los personajes, pero ese beso, ese adiós fugaz condensa el más puro amor romántico tal y como lo hemos venido revisando aquí. Del mismo modo que ocurría en *Los puentes de Madison*, *Lost in translation* pretende reflejar la realidad tal y como todos la vivimos (una realidad en la que el amor entre un cincuentón y una joven, ambos casados y residentes en distintas ciudades, es altamente improbable) y, al mismo tiempo, no traicionar la *verdad poética* y la credibilidad de unos personajes y un argumento aparentemente sencillo pero que encierra grandes dosis de sabiduría.

No sabemos qué tipo de películas y qué tipo de desenlaces seducían y engañaban a la cinéfila Cecilia de *La rosa púrpura de El Cairo*, pero de todos los revisados hasta ahora, tal vez el único que, de un modo u otro, se refleja o se aproxima a esa noción tan vaga e inasible que llamamos *realidad* sea el de *Lost in translation*. Porque, en efecto, cuando uno se emociona en el aeropuerto de Casablanca o en los puentes rurales de Madison es porque, en el fondo, está asistiendo, también, a un desenlace sublime. Un desenlace en el que el amor es definitivo, eleva a los personajes y permanece a pesar de los años, incluso a pesar de la imposibilidad de realizarse. Un desenlace, también, por tanto, difícil de encontrar en nuestro mundo cotidiano, en el que los adioses, los finales, no son sublimes, no son trágicos, no son poéticos y, en el mejor de los casos, esconden los cambiantes rostros de la cobardía, de la miseria y de la mediocridad.

La mayoría de las historias de amor, como todos sabemos, no acaban bien. Pero el cine, «instrumento de poesía», como decía Luis Buñuel, consigue que hasta lo trágico parezca bello y lo imposible sublime. Incluso, pues, en los finales tristes el cine nos engaña y nos desconsuela, nos adormece y nos despierta, pero seguimos acudiendo a él porque es la eterna caja de Pandora, la gran *fábrica de sueños*, ya tengan éstos el analgésico complaciente de la realidad maquillada o el sabor agri dulce de los anhelos irrealizados.

Quisiera terminar estas reflexiones recordando una imagen: la de la joven Cecilia de *La rosa púrpura de El Cairo* que, una vez vencida por la realidad, una vez disueltos sus sueños de vivir una historia de amor con un personaje o con el actor que lo encarna, regresa al único lugar en el que se siente segura y protegida: el cine. Y es entonces cuando la luz se apaga y su rostro se ilumina y el prodigio vuelve a repetirse, incesantemente.

