

El cebo

BASILIO CASANOVA

Universidad Complutense de Madrid

It happened in broad day light

Abstract

In this article we approach the possibility of articulating in a symbolic way the encounter, always painful, with the Real, through the analysis of the film *It happened in broad day light* (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958) by Ladislao Vajda. The plot is typical of a crime film: a police officer tracks down a girls' murder from a drawing, in a story form, done by the last of his victims. The suspense that the plot creates constitutes the guide that leads the main character to know about his antagonist and also to get to know himself. The spectator is led to the core of the story –the unfathomable, the unknown– the incandescent nucleus of the primordial scene. This will allow him to traverse the fantasy that inhabits the subject and transform his repetitive compulsion, his *jouissance*, into desire. We sustain that this is precisely the symbolic function of the cinema.

Key words: *It happened in broad day light*. Ladislao Vajda. Crime film. The unknown. Scene.

Resumen

Abordamos, a través del análisis de la película *El cebo* (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958), de Ladislao Vajda, la posibilidad de articular simbólicamente el encuentro, siempre doloroso, con lo Real. La trama es la típica de un filme policíaco: un agente de policía sigue la pista de un asesino de niñas a partir del dibujo, con forma de cuento, realizado por la última de sus víctimas. El suspense que genera la trama constituye la guía que conduce al protagonista a saber de su antagonista y conocerse a sí mismo. El espectador es conducido hasta el ombligo –lo insondable, lo no conocido- del relato, el núcleo incandescente de la escena primordial. Ello permitirá levantar el fantasma que habita al sujeto y transformar su compulsión al goce en deseo. Sostenemos que no otra es la función simbólica del cine.

Palabras clave: *El cebo*. Ladislao Vajda. Relato policíaco. Lo no conocido. Narración.

ISSN. 1137-4802. pp. 81-94

El bosque

El cebo (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958), de Ladislao Vajda, arranca con el lento ascenso de la cámara desde el oscuro lecho de hojarasca de un bosque.



Cerca ya del final, en el minuto 93, tendrá lugar un gesto del todo semejante al que abre el filme.



Cambia, únicamente, la música que suena de fondo. El movimiento de cámara es prácticamente el mismo.

En el comienzo, una visión electrizante.



Un vendedor ambulante se topa en el bosque con el cuerpo sin vida de una niña.



Visión electrizante –el fardo que lleva a cuestas el buhonero, se ilumina–; emergencia bruta de lo real que el espectador contempla a distancia.

El personaje no da crédito a lo que está viendo y huye precipitadamente del lugar. Sobre él recaerán las sospechas.



Guardia: *Está muerto, comandante.*

Comandante: *Con esto concluye el caso de Greta Mosser.*

¿Concluye con la muerte por ahorcamiento del buhonero el caso de Greta Mosser?

Habría que decir que el caso despega a partir precisamente de esa muerte.

Y lo hace con la visión subjetiva, y en plano detalle, de una trufa de chocolate por parte de Matthäi, el comisario encargado del caso.



Algo del orden de una revelación se abre para él. Los ojos devienen ventanas. Emerge una nueva luz.

Matthäi: *Los erizos son trufas.*



Lo que parecían ser erizos, son trufas. Un significante cede su sitio a otro. Sustitución, desplazamiento, ergo apertura del caso.

Matthäi: *Si tengo razón, el asesino continúa en libertad y esos niños corren peligro.*



Que el propio Matthäi solicita reabrir.

Matthäi: *Descubriré al asesino.*



Intuye que el asesino anda suelto.

La promesa

El comisario Matthäi era un hombre solitario, carente de relaciones. Manejaba el aparato de policía como una regla de medir. No estaba casado, nunca hablaba de su vida privada y tampoco la tenía.¹

¹ DÜRRENMATT, F. (1958): *La promesa. Réquiem por la novela policíaca*. ePub r1.0, Titivillus, espdf.com.

Así es caracterizado el personaje del comisario en *La promesa*, la novela que Friedrich Dürrenmatt escribió a partir del guión del que él mismo es autor.

Matthäi es un hombre racional, que deja poco lugar a las emociones. Alguien que hizo en su día una promesa:



Madre de Greta: *¿Quién es el asesino?*
Matthäi: *Lo encontraremos, señora Mosser.*
Madre: *¿Me lo promete?*
Matthäi: *Sí señora.*
Madre: *Tiene que jurármelo.*
Matthäi: *Se lo prometo, señora Mosser.*

El cuento y el fantasma

Pero antes Matthäi necesita descifrar el dibujo que realizara la víctima.



Matthäi (a un psiquiatra): *Sólo poseo el dibujo hecho por una niña. Es la única pista que puedo seguir. Pero para mí es como si fuese una radiografía. No sé penetrar en su significado. Tú eres psiquiatra. ¿Qué ve tu especialidad en este dibujo para definir la personalidad del asesino? Estúdialo.*



No hay duda de que la “personalidad” del asesino algo tiene en común con la del comisario. La figura de este y la del dibujo se (con)funden por efecto del encadenado.

Psiquiatra: *Es curioso que le haya dado la forma de un cuento.*

Greta, dice el psiquiatra al que ha acudido en busca de ayuda Matthäi, le ha dado al dibujo forma de cuento.

Se trata de dar forma, en este caso narrativa, a algo que carece de ella.

¿Y en el caso del comisario no se trata, también para él, de dar forma a eso, informe, que lo habita? ¿De dar forma a la fuerza de la pulsión?



¿Y no es también ésta la cualidad esencial del arte?

Matthäi: *Dime, ¿qué siente ese monstruo?*
Psiquiatra: *Después del crimen, alivio. Pero pronto acumulará odio de nuevo. Entonces volverá a reanudar sus paseos, buscando otra víctima. Y cuando la encuentre, se ganará su confianza hasta lograr el mismo resultado.*



En el rostro del psiquiatra asoma también algo del orden de lo pulsional- acabamos de oírle hablar de odio.



Matthäi: *Te lo agradezco. De repente tengo la sensación de que le conozco.*

¿Le conoce o no le conoce?



Impresionante imagen ésta.

Es clara la similitud entre las figuras del comisario y la del gigante de los erizos dibujado por la niña.



La misma posición de uno de los brazos, idéntica apariencia a la vez rígida y descoyuntada de un cuerpo de aspecto frankensteiniano.



Frankenstein (James Whale, 1931)



Psiquiatra: *Piensa un momento que a lo mejor el gigante sólo ha existido en la fantasía de esa criatura. Y tú te entregas por completo a la caza de un fantasma.*

Matthäi: *Por ahora me conformo, Robert, con la posibilidad de que exista.*

Tiene razón el psiquiatra: estamos en presencia del *fantasma*; es decir, de la realización fantasmática del deseo inconsciente del sujeto.

Schrott/Matthäi

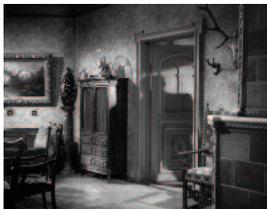
El *fantasma* tiene casa propia.

Podría estar habitada por la mismísima señora Danvers, el ama de llaves de *Rebecca*; o por la madre de Norman Bates.



Schrott significa en alemán *Chatarra*.

Las manos de una mujer hacen punto de manera compulsiva.



Una puerta se abre y la sombra de un hombre se proyecta en ella. Eso mismo, una sombra, será exactamente ese hombre para la mujer cuyo punto de vista nos es dado compartir.

Esta que vemos podría ser una imagen posible –una bien corporal– para la madre de *Psycho* (*Psicosis*, 1960). Con pájaro disecado al fondo incluido.



A quien debió impresionar profundamente esta escena de *El cebo* fue a Pedro Almodóvar. Se puede rastrear su huella en obras como *La flor de mi secreto* (1995) o *Hable con ella* (2002).



Almodóvar con su madre 1 y 2

Estas fotografías que el cineasta se hiciera con su madre abren todo un campo de resonancias al respecto.

Mujer de Schrott: *¡Vas a pasear, malgastas la gasolina, tiras el dinero y no haces nada útil!*

Schrott es para ella un inútil –pura chatarra–; no más que un excremento salido de su trasero. Asistimos aquí a un cierto apogeo de lo anal.

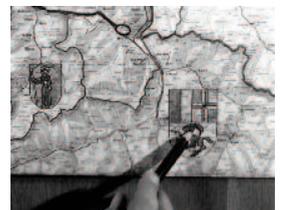


Encrucijada

¿Qué camino tomará finalmente el comisario?

A la izquierda, parece abrirse para él la vía de la santidad.

Su lápiz señala sin embargo otro lugar –del mapa. El lugar, digamos, de lo diabólico –como “un bicho con dos cuernos” lo había descrito el psiquiatra.



Y es que antes será necesario dar un rodeo.

Que pasa por una nueva revelación.



El aquelarre (Francisco de Goya, 1798)

El macho cabrío: representación –basta con pensar en Goya– de lo diabólico.

Se abre la posibilidad así de simbolizar.

También la de sublimar.



² Entiéndase aquí *diablo* en el sentido bien preciso que le diera en su momento Sigmund Freud: “el diablo no es por cierto otra cosa que la personificación de la vida pulsional inconciente reprimida”. En FREUD, S. (1908): *Carácter y erotismo anal, Obras completas, Volumen IX*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, p. 157.

Pero para eso es necesario que el *diablo*² cobre vida.

El siguiente paso del comisario será identificarse con el asesino.



Niño: *Fijese en el cebo. Bah. ¿Qué se pesca con esto?*
 Matthäi: *No lo sé.*
 Niño: *Pues con esto se pesca por ejemplo una anguila porque es vegetariana.*
 Matthäi: *¿Y una trucha?*
 Niño: *Una trucha es un pez voraz. Y los peces voraces sólo se pueden pescar con algo vivo.*

Lo que significa hacerse cargo tanto de la voracidad de Schrott –a la que hace alusión la trucha en el diálogo que mantienen el comisario y el niño que está pescando–, como de la suya propia.

Un cebo vivo

Matthäi, cuyo punto de vista compartimos, busca un cebo: la que está destinada a ser la siguiente víctima.

Una niña de aproximadamente la misma edad de Greta.



Matthäi: *Hola. ¿Quién eres tú?*
 Niña: *Ana María.*
 Matthäi: *¿Cuántos años tienes?*
 Ana María: *He cumplido siete.(...)*
 Matthäi: *¿Dónde vives?*
 Ana María (señalando): *Allí, con mamá.*
 Matthäi: *¿Con mamá y papá?*
 Ana María: *No tengo papá.*

Ana María vive con su madre. No tiene padre. Sí genitor, padre biológico; pero no lo que se llama un padre. Adoptándola, el comisario vendrá a encarnar para ella el lugar de ese padre que no está.

Punto de vista

¿De quién es el punto de vista de la niña jugando junto a ese castillo de Blancanieves –así lo llama ella– que le ha ayudado a construir Matthäi?





No cabe duda. Es el punto de vista del asesino.

Diríase que Matthäi fuera, sin saberlo, el combustible que alimenta la pulsión –escópica y anal– de Schrott.



Cierta rima visual conecta el espejo retrovisor y la tapa del depósito.

El filme no dejará de explorar esta conexión.



Del asesino buscando a su víctima en el bosque...

...al comisario dando con ella.

También lo hace el cartel alemán del filme.



Fundido a negro. Ombligo.



Matthäi: *Aquí Matthäi. Quiero hablar con el comandante.*

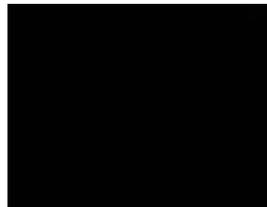
Matthäi: *¿En Basilea? ¿Está el inspector Feller?*

Matthäi: *Entonces póngame con Weber, su ayudante.*

Matthäi: *Sí, ¿Weber? Sí, soy yo. Coge un lápiz y apunta. Lo que voy a dictarte comunícaselo al vuelo a Feller. Sí, es muy urgente. Importantísimo. Escucha bien.*

Algo urgente, muy importante debe ser escuchado pues con atención.

Pero, antes, un fundido a negro:



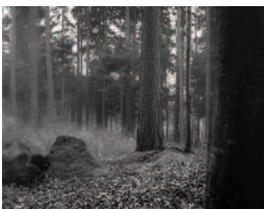
Todo sueño tiene por lo menos un lugar en el cual es insondable, un ombligo por el que se conecta con lo no conocido –escribió Freud³.

³ FREUD, S. (1900): *La interpretación de los sueños, Obras completas, Volumen IV*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991, p. 132.

El cine, en tanto arte, tiene mucho que ver con los sueños.

En lo más profundo del –inconsciente del– personaje; en lo más profundo también del bosque –con este mismo gesto enunciativo arrancaba *El cebo*–

y como por arte de encantamiento, se alza ahora la casa del fantasma.



¿Qué escena aguarda en el interior de esa casa?

Mujer de Schrott: Se han terminado los paseos y tirar el dinero. Siempre estás pensando en lo mismo: dinero, dinero; siempre dinero. Mi dinero.



Quizá sea esta la escena: que en el castillo de Blancanieves habita una tan malvada como *adinerada* madrastra.

Schrott, humillado, huye hacia el dormitorio.



4 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2011): *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel / Phantasmatic Scenes. A secret dialogue between Alfred Hitchcock and Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, p. 329 a 344.

Nos hallamos en el escenario de lo que González Requena llama "escena fantasmática"⁴.

En ella se escribe toda la impotencia del personaje; también la maldición que pesa sobre él.



Convertido literalmente en chatarra –en objeto excrementicio–, Schrott toma del baño una navaja de afeitar y, armado con ella, busca en el bosque a su siguiente víctima.

A la que encuentra esta vez así: muerta, sin vida.



Se trata de la muñeca que ha colocado ahí el comisario y que posee el siniestro aroma de la *Olympia* de Hoffmann.



Schrott entra en pánico. Grita.

Donde Ello era, escribió Freud, *Yo debo devenir*⁵.

5 FREUD, S. (1933): *La descomposición de la personalidad psíquica. 31ª Conferencia. Obras completas, Volumen XXII*, Buenos Aires, Amorrortu editores, p. 74. Dice Freud, hablando de los empeños terapéuticos del psicoanálisis, que "su propósito es fortalecer el yo,



Y (el) ello resulta extremadamente doloroso para el yo.



hacerlo más independiente del superyó, ensanchar su campo de percepción y ampliar su organización de manera que pueda apropiarse de nuevos fragmentos del ello. Donde Ello era, Yo debo devenir. Es un trabajo de cultura como el desecamiento del Zuiderzee”.

El mago

Ana María: ¿Mago? ¿Mago? ¿Dónde estás, mago?

¿Dónde está ahora el mago?



Ya no en Schrott, sino en Matthäi⁶.



⁶ Quizá no estará demás anotar que ambos nombres llevan doble “t”; algo que también sucede con el apellido del guionista de *El cebo* y escritor de *La promesa*: Dürrenmatt.

Un Matthäi que ya no es sólo pura racionalidad, pura vara de medir,



sino alguien herido (por Schrott), que sangra. El sujeto.



Alguien que da testimonio que desear merece realmente la pena.



Ese que puede que sea también el auténtico fin del cine.