

Estrategias elusivas de la lágrima en las *stars* masculinas: Desde el cine sonoro a la II Guerra Mundial

DANIEL ARRÉBOLA CONCEJERO

Contacto: d.arrebola.c@gmail.com

Tutor: Xavier Pérez Torío

Curso 2022/2023

Trabajos Finales de Máster de los Programas de Postgrado del Departamento de Comunicación

Departamento de Comunicación

Universitat Pompeu Fabra

**«"¡Helena, amado rostro de la tierra, nunca más
mis ojos te verán ni te tocarán mis manos toscas;
naciste espuma, fulguraste y te apagas en la cima de mi espíritu!"
Dijo. Y vuelve la cara para que el llanto no se manifieste».**

Castillo, M. (2006). *La Odisea en la Odisea: estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*. Centro de estudios griegos, bizantinos y neohelénicos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. p.195.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi tutor, Dr. Xavier Pérez Torío, por su ilimitada ayuda y tan nutritivas sugerencias las cuales me impulsaron a seguir los raíles de investigación oportunos para el presente trabajo. También expreso mi agradecimiento a Ana Aitana Fernández por su generosa voluntad para 'echarme un cable' a la hora de abordar el mejor tono posible en este estudio, así como a los profesores Albert Elduque, Iván Pintor, Santiago Fillol, Fran Benavente, Manuel Garín y Jordi Balló por sus consejos e inspiración en tan estimulantes clases y a Núria Bou como coordinadora de todas estas *stars* de sabiduría en este Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la UPF.

Asimismo, doy gracias infinitas a mis compañeros Fèlix Maisel y Arnau Martín por sus consejos diarios como grandes conocedores de la 'esencia Pompeu' así como por sus ánimos sobre el cobijo de una amistad surgida entre conversaciones *random* sobre Ladislao Vajda, Víctor Erice o George Raft y un sinfín de risas entre vinos y cervezas. Gracias también a mi compañera Núria Urrea por brindarme su confianza, apoyo y sonrisa en los fríos meses de invierno en los que este trabajo tan solo era el embrión de lo que ha sido; y propago el agradecimiento a todos mis compañeros del máster que me han hecho sentirme en una nueva y plena juventud.

Gracias a las profesoras Rebeca Pardo (UIC) y Virginia Luzón (UAB) así como a los profesores Santiago Tejedor y Ludovico Longhi (UAB) que han sido, son y seguirán siendo mis faros de luz en este apasionante camino académico. Extiendo las gracias a mis alumnas y alumnos de quienes no dejo de aprender.

Agradezco a Valéri Codesido por sus consejos, compañía y risas degustando paellas y sangrías en el precioso desierto de Lanzarote así como a Verónica Israel Turim por los buenos ratos y recomendaciones desde el Congreso Hermes y a Marta Lagarejo por nuestro bonito reencuentro tras toda una década recorriendo camino. Por último, gracias a mi familia por ser mi columna vertebral y en la que también incluyo a Pujol, Bruguera, *Chitor*, Tarifa, Iván, Raúl, Fran, Emma, *Uri*, *Eli*, Laura, Marc, *Tito*, Álex, Juan, Carlos, Xavi, Sergi, Gonzalo, Jimmy, Cris, Laia y Cata, Y en especial, a mi amiga Vicky, con la confianza de saber que estas líneas le ayudarán a ganar la batalla.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	4
0. INTRODUCCIÓN	4
0.1.Oportunidad de investigación y justificación. Una imagen reveladora: Montgomery Clift como primer impacto.....	7
0.2. Objeto de estudio y metodología	8
1. ANÁSTASIS DE LO EXÁNIME	11
1.1. Objetos que cobran vida	12
1.2. Objetos como escudo emocional	15
1.2.1. El cigarrillo	15
1.2.2. Las prendas de ropa	18
1.2.3. El cuerpo como escudo	20
2.COSMOS VS CAOS	21
2.1. Paralelismo psicocósmico	22
2.1.1. La lluvia	22
2.1.2. El fuego	25
2.2. La catástrofe	27
3.EROS Y HESTIA	30
3.1. La interrupción	31
3.2. El beso	34
3.3. El adiós desde el andén	37
3.4. Orfeo ante Eurídice	40
3.4.1. La ensoñación	40
3.4.2. La pesadilla	43
3.5. <i>Philia</i>	45
4. THANATOS	51
4.1. La muerte que vino: La tumba	51
4.2 La muerte que viene: La condena	54
4.3 La muerte que vendrá: El suicidio	56
5.LA ARMONÍA MELÓDICA	60
5.1. El piano como eje de contención	60
5.2. El canto	66
5.2.1.El coro que dinamiza y retiene la emoción	66
5.2.1.1. <i>Auld Lang Syne</i> como himno / <i>leitmotiv</i>	67
5.2.2 El canto del cisne	68
5.3. La música como motivo de expresión y el enmascaramiento multiinstrumental	69
6.CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	75
7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	78

RESUMEN

El presente trabajo explora el *modus operandi* del que se han servido las *stars* masculinas del *star system* de Hollywood para sortear la lágrima en pantalla, siendo esta la máxima expresión de una vulnerabilidad emocional masculina reprimida en las películas de estudio. La investigación aborda los años comprendidos entre 1930-1945 y, de esta manera, se exploran una serie de dispositivos estratégicos establecidos entre la llegada del cine sonoro y el final de la II Guerra Mundial que conforman un conjunto de identidad propia reflejado en el *film acting* de las *stars* de estudio. A través de los mismos los actores afrontan determinados dilemas narrativos mediante los cuales se camufla o restringe la plena manifestación del proceso lacrimógeno en pantalla.

Palabras clave: lágrima, masculina, stars, actores, Hollywood, 1930, 1945, II Guerra Mundial, cine sonoro, star system, film acting, retención, proceso lacrimógeno, emoción, AFI

0. INTRODUCCIÓN

En 1872 Charles Darwin publica *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*.¹ En ese trabajo el naturalista inglés analiza el rostro humano (poniendo énfasis en la infancia) como una base de información sobre las respuestas emocionales. Dentro de estas, Darwin estudia el lloro. Autores contemporáneos rebaten hoy la escasa profundidad con la que Darwin exploró el llanto y, en consecuencia, la lágrima. Es el caso de los investigadores Alfonso Peris, Marien Gadea y Raúl Espert: «El lloro emocional no tenía propósito alguno y debía verse como “un resultado incidental”. Siendo así considerado el llanto una excepción a la generalmente aceptada “regla Darwiniana” de que toda estructura corporal o comportamiento sin función adaptativa, desaparece en el curso de la evolución».²

¹ Darwin, C (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. John Murray.

² Picó, A., Gadea, M y Espert, R. (2018). Estudio del efecto lágrima con metodología de seguimiento de la mirada: Un estudio piloto. *Revista de Discapacidad Clínica y Neurociencias*. 5 (2). 1-8. p. 6.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/113300/1/RDCN_2018_V5_N2_1.pdf

Es, no obstante, Georges Didi-Huberman en su primer capítulo (*Economías de la Emoción*) del libro *Pueblos en Lágrimas, Pueblos en Armas* quien va más allá en esta discusión sobre los límites de exploración que evidenció Darwin en cuanto al lloro, sustentando su estudio (entre toda una constelación de referencias teóricas) en tres ejes principales: «Es el problema del “privilegio” (el *Vorrecht* según Hegel), la “fuente originaria” (la *Urquelle*, según Nietzsche) o la “fuerza” (la *Kraft*, según Heidegger) mediante las que un dolor puede transformarse en deseo, un impoder en posibilidad, una pasión en acción».³

Es este, pues, un punto de inflexión teórico en cuanto a la concepción del llanto (y por ende de la lágrima) que reformula y reabre las posibilidades del mismo en cuanto a su capacidad creativa. Es esta línea discursiva a la que se adhiere la presente investigación: la de entender la lágrima (y ya en concreción, la masculina) como un resultado expresivo al que atender para extraer determinados significados, más que como un mero proceso biológico.

De este modo insiste Didi-Huberman: «Los niños nacen llorando; es incluso el acto inaugural, el despliegue de sus pulmones, que marca su ingreso al mundo exterior donde respirarán hasta su último sollozo, su último aliento en todo caso. Los niños crecen llorando, lo que conduce a Darwin a discutir esa rareza de la evolución fisiológica según la cual las lágrimas sobrevienen con cierto retraso respecto del espasmo del llanto en el desarrollo del recién nacido. [...] “El inglés no llora, sino bajo la presión del más desgarrador dolor moral”, concluirá el naturalista -inglés- con la suficiencia de quien sabe qué quiere decir evolución, incluso en el dominio psicológico de las emociones. Advertimos fácilmente que este punto de vista, que tal vez debe más a los desarrollos psicológicos de Herbert Spencer que a la intuición darwiniana de base, merece ser criticado».⁴

Como un eje que complementa a esta línea discursiva, se incide en este trabajo en el concepto de la

³ Didi-Huberman, G. (2017). *Pueblos en Lágrimas, Pueblos en Armas*. CONTRACAMPO LIBROS Shangri-la. Colección: El ojo de la historia, 6. p. 20.

⁴ *Ibidem*. pp.12-13.

«emoción» como un plus añadido a este proceso creativo que persigue el llanto y «contra todo aquello que olería a sensiblería y efusión llorosa» tal y como se encarga de recalcar Didi-Huberman». ⁵

Pensadores como Henri Bergson ayudan a comprender esta plusvalía de la emoción discutiendo los postulados de los positivistas capitaneados por Darwin que reducen las emociones a una simple reacción enferma: «La intensidad de estos sentimientos consiste siempre en la multiplicidad de los estados simples que la conciencia desenreda allí confusamente» expresa Bergson. ⁶ Define, además, que «una emoción que es [o no es sino] el efecto de la representación y que se sobreañade a la misma [...] una emoción precede a la representación que la contiene virtualmente y es, hasta cierto punto, su causa [...] es entusiasmo; una marcha hacia delante [...] liberación[...]. ⁷

Por otro lado, el estudio como tesis doctoral de Gonzalo de Lucas en lo relativo a las lágrimas femeninas ficcionales (que explora en cineastas como Griffith, Ray, von Sternberg...) permite explorar/comparar la lágrima masculina del estudio que aquí se recoge con respecto a la del sexo femenino.

Desde este anclaje referencial se puede formular una cuestión principal que ayuda a comprender en mayor medida las estrategias/recursos expresivos de análisis en esta investigación. ¿Ha mostrado el cine, a lo largo de su historia, a la lágrima masculina del mismo modo que la femenina? La respuesta negativa a esta cuestión se evidencia a medida que se avanza en la exploración, otorgando así fuerza argumental al objetivo de esta investigación que no es otro que el de mostrar cómo el cine del período analizado sorteaba el llanto de las *stars* masculinas en pantalla mediante diferentes técnicas de enmascaramiento.

Asimismo, el estudio se alinea en la concepción de la emoción que expresa De Lucas: «El cine, por

⁵ *Ibidem*. p. 21.

⁶ Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme. p. 24.

⁷ Bergson, H. (1996). *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Tecnos. pp. 1008-1019.

lo general, sigue la perspectiva clásica según la cual las lágrimas pertenecen al ámbito de la emoción y no del sentimiento». ⁸

Una expresión emocional cuyo pico es alcanzado por la lágrima, establecida a lo largo de la historia del arte cinematográfico como motivo visual, como así se recoge en el compendio coordinado por Jordi Balló y Alain Bergala, *Motivos visuales del cine*, en un capítulo aparte que escribe el propio De Lucas. ⁹

0.1. Oportunidad de investigación y justificación.

Una imagen reveladora: Montgomery Clift como primer impacto

¿Por qué me rasgó la imagen de Montgomery Clift tocando la corneta en *From Here to Eternity* (Zinnemann, 1953)? Me encontraba en plena adolescencia cuando vi por primera vez esta película. En aquel primer visionado me impactó ver a un soldado joven y de rostro efébo (al menos así yo lo creía por entonces) llorar sin consuelo mientras toca ese instrumento en primer plano.

Esa lágrima deslizándose por la mejilla de Montgomery Clift se me quedó grabada en mi retina como un desgarró que descosió todo lo que por entonces mi joven museo de recuerdos audiovisuales albergaba.



No fui del todo consciente de la causa de ese desgarró. ¿Por qué me impactó tanto ese llanto?

Fig. 0.1. Montgomery Clift mostrando sus lágrimas en *From Here to Eternity* (Zinnemann, 1953).

Con la perspectiva del tiempo y mientras fui acumulando nuevas películas con sus correspondientes

⁸ De Lucas, G. (2015). Hacia un montaje comparativo del retrato femenino: el teatro del cuerpo; lágrimas ficticias y lágrimas reales. *L'Atalante*, 19 (27-35) p 28. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33334/deLucas_ata_haci_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y Y recogiendo acto seguido las palabras del neurólogo Antonio Damasio: «las emociones se representan en el teatro del cuerpo, mientras que los sentimientos se representan en el teatro de la mente». Damasio, A. (2005). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Crítica. p.32.

⁹ De Lucas, G. (2016). La caída de la lágrima. En Balló, J y Bergala, A. (Ed.) *Motivos visuales del cine* (359-364). Galaxia Guttenberg.

historias y, en consecuencia, una mayor madurez y perspectiva de análisis, fui encontrando una primera respuesta: Montgomery Clift era un caso inusual de hombre en la pantalla. Sustentándome en la comparación en el modo de actuar de otros actores anteriores e incluso contemporáneos, deduje que me encontraba ante un intérprete del que podía decir que realizó una sutil revolución performativa a través de sus gestos e interpretaciones. *Monty*, como era conocido tanto por el público como por su círculo de amigos (tal y como recogen sus dos biógrafos de cabecera, Patricia Bosworth y Robert LaGuardia¹⁰), estaba enseñando un nuevo tipo de masculinidad y, de alguna manera recogiendo ese hilo invisible *queer* que también podría hilvanar con lo que había representado Rodolfo Valentino veinte años antes. Eso fue, *grosso modo*, aquello que en mi primer visionado activó a mi cerebro. Fue como un clic a un interruptor cuya bombilla se encontraba apagada.

Me di cuenta de que esa lágrima deslizándose por la mejilla no era una lágrima cualquiera. Era posible ver a un soldado llorar en pantalla sin apenas reprimirse ni mostrar vergüenza alguna. O, quizás y con tal de abrir cierta vía deductiva, podríamos decir que era posible desde el cine recordar que los hombres han llorado desde el inicio de los tiempos y reconocerse al fin en ello, tal y como ha demostrado la historia iconográfica de las artes plásticas con numerosos ejemplos en distintas disciplinas¹¹.

Entonces, ¿cómo habían sorteado estas lágrimas y vulnerabilidades emocionales las *stars* masculinas de la generación previa a Montgomery Clift en el período que abarca desde el nacimiento del cine sonoro hasta el fin de la II Guerra Mundial (1930-1945)?

0.2. Objeto de estudio y metodología

Establecida la hipótesis de que las *stars* masculinas de la generación que comprende el período

¹⁰ Bosworth, P (2013). *Montgomery Clift · Biografía*. Torres de Papel. // LaGuardia, R. (1988). *Monty: A Biography of Montgomery Clift*. Plume Books.

¹¹ Las obras homéricas como *La Iliada* o *La Odisea* pueden servirnos como arquetipos primarios y capitales de esta ejemplaridad. También es de consideración la obra de referencia de Hélène Monsacré: Monsacré, H. (1984). *Les larmes d'Achille*. Albin Michel.

1930-1945 eluden la lágrima en pantalla y la fragilidad emocional que conlleva a la misma, el objeto de estudio de este trabajo se centra en la manera en que la han sorteado.

Así el trabajo pone el foco en una serie de dispositivos estratégicos generales conformados por recursos estético-expresivos que implican al *film acting* de las *stars* de estudio. A través de los mismos, los actores afrontan determinados dilemas narrativos con los cuales se camufla o restringe la plena manifestación del proceso lacrimógeno en pantalla.

Para ello, se tiene en cuenta el perímetro de acción comprendido en estos quince años en los que se enmarca la presente exploración. La obra *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, escrita por Robert B. Ray, resulta de ayuda para comprender qué ocurría en esos años y qué factores fueron determinantes para establecer un particular *modus operandi* basado en el *star system*. El principal de estos factores no fue otro que la llegada del sonido al cine: «*First, and most obviously, sound revolutionized cinematic acting. It forced a style that was declamatory, grandiose and abstract to give way to one that was intimate, vernacular, and specific. [...] Overnight, merely by the addition of voices, Hollywood films become more American. [...] Cagney's New Yorkese complementary Cooper's Western laconicism. [...] the arrival of sound, intensifying economic concentration, and political crisis resulted in the formation of Classic Hollywood, a cinema whose deliberate evocations of traditional myths effected a new continuity with American culture.*».¹²

Una etapa en la que no solo se encuentra como elemento disruptivo la influencia técnica del sonido ante el cine mudo (vehiculada a los pocos años a través de las restricciones del Código Hays) sino en la que también tuvieron su protagonismo en las producciones factores externos como las consecuencias de la I Guerra Mundial, de la Gran Recesión y el inicio de la II Guerra Mundial. Asimismo, las *stars* complementaron este caldo de cultivo que propició esta identidad de cine clásico americano en estos años que aquí se investigan: «*To sense quickly the importance of the years 1930-1945 for the history of the American Cinema, one only has to realize that: [...] Of the*

¹² Ray, R. B. (2020). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton University Press. p.29.

*great movie stars (Bogart, Cagney, Gable, Wayne, Stewart, Cooper... [...] only Wayne, Stewart and Taylor found their greatest success after 1945».*¹³

Teniendo presente, pues, este perímetro de espacio y tiempo de acción, el proceso metodológico que se ha establecido es el siguiente:

a) Para determinar cuáles son las *stars* a investigar se acude a la lista confeccionada por el American Film Institute (AFI) sobre las veinticinco *stars* masculinas más representativas de Hollywood, tanto en el imaginario colectivo como en la demostrada trascendencia de su participación en películas fundamentales de la historia filmica.

La AFI justifica con estas palabras la inclusión de estos nombres: «*an “American screen legend” as an actor or a team of actors with a significant screen presence in American feature-length films whose screen debut occurred in or before 1950, or whose screen debut occurred after 1950 but whose death has marked a completed body of work».*¹⁴

b) Se filtra la lista atendiendo a aquellas *stars* que han protagonizado al menos diez filmes en los años comprendidos en este estudio. De esta manera, un total de diez *stars* son las investigadas. Aquí se correlacionan con el número entre paréntesis que ocupan en la lista: Humphrey Bogart (1); Cary Grant (2); James Stewart (3)¹⁵; Henry Fonda (6); Clark Gable (7); James Cagney (8); Spencer Tracy (9); Gary Cooper (11); John Wayne (13)¹⁶ y Edward G. Robinson (24).

¹³ *Ibidem.* p. 25.

¹⁴ <https://www.afi.com/afis-100-years-100-stars/> Según reza la entrada de la lista en la web de la AFI, uno de los objetivos de la misma persigue lo siguiente: «*to inspire personal, passionate discussions about what makes a great film and why and, also, to chart the evolution of the art form».* Lista completa <https://prdaficalmjediwestussa.blob.core.windows.net/images/2019/08/stars50.pdf>

¹⁵ A pesar de su estudio se ha optado en el presente trabajo por no incluir ejemplo alguno de Stewart como actor protagonista ya que el resto de ejemplos, con otras *stars* en cada apartado, se han considerado de mayor rotundidad y transparencia para demostrar el objetivo perseguido.

¹⁶ En el caso de John Wayne se han investigado tan solo sus papeles protagonistas en las producciones de las *majors*. Se han obviado, por tanto, sus trabajos en películas de bajo presupuesto (fundamentalmente de Republic Pictures y Lone Star Productions).

c) Quedan exceptuadas las siguientes *stars*: Fred Astaire (5), Gregory Peck (12), Gene Kelly (15), Orson Welles (16), Robert Mitchum (23) y William Holden (25) no cuentan con el número mínimo de interpretaciones establecido (diez) como protagonistas en el período de estudio; Charles Chaplin (10) y Buster Keaton (21) además de no contar con diez interpretaciones protagonistas en los años de estudio son ya *stars* consolidadas en el cine mudo, por tanto, *stars* que han trabajado bajo otros dispositivos técnico-narrativos; Laurence Olivier (14) no cuenta con al menos diez producciones del *star system* de Hollywood, siendo la mayoría de sus trabajos como protagonista en los años de estudio fruto de producciones británicas; los hermanos Marx (20) se excluyen por la complejidad de analizarlos de forma individual, siendo incluidos en la lista AFI como *stars* que conforman todo un grupo propio.

d) Se analizan un total de 192 películas correspondientes a la filmografía de cada una de las *stars* seleccionadas. De estas, se filtran aquellas donde resulta evidente la elusión del llanto, obteniendo así 101 películas de estudio. La mayor parte de cada una de estas filmografías no aparece en el *corpus* del presente estudio, quedando anotados los títulos sobrantes en los anexos del mismo. En cualquier caso, se indican en una tabla suplementaria los recursos aparecidos en estos otros *films* que pueden vincularse a cada uno de los epígrafes establecidos en el trabajo, con sus correspondientes derivas.

1. ANÁSTASIS DE LO EXÁNIME

Los estudios de Walter Benjamin en *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*¹⁷, ayudan a comprender la importancia que determinados objetos pueden recobrar a la hora de interrelacionarse con el ser humano. Benjamin pone el foco en el cine y su capacidad artística como un vehículo eficaz para reparar en la relación emocional que se establece entre una persona y un

¹⁷ Benjamin, W. (1935). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Apareció por primera vez en 1936 bajo el título *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* en *Journal for Social Research* en una traducción francesa, editada y abreviada.

objeto durante el filme.

En este apartado se establece una doble división en la línea de una anástasis o resurrección de determinados objetos exánimes que cobran vida dentro del dispositivo general estratégico que se explora. Por un lado, se atiende a los objetos que a través de un contacto (ya sea físico o psíquico) tensionan la emotividad en los actores; por otro lado, se alude a los objetos que estos emplean como un escudo emocional para ocultar o amortiguar la vulnerabilidad en sus cuerpos, principalmente en sus rostros. Las *stars* masculinas de los años de estudio se sirven de estos objetos para ayudarse en la retención emocional y, por ende, lacrimógena que se recorre.

1.1. Objetos que cobran vida

Es preciso acudir al filme *Only Angels Have Wings* (Hawks, 1939) para entender cómo unos objetos tensionan, hasta cotas críticas, la emoción y retención del llanto en la *star*; en este caso de Cary Grant.



Fig.1.1. Geoffrey Carter (Grant) contempla los objetos de su amigo fallecido.
Only Angels Have Wings (Hawks, 1939).

En una secuencia hacia el final de la película, Geoff Carter (Grant)^{18*} permanece serio y cabizbajo, apoyado en la barra de la cantina. Acto seguido, le traen envueltas en una tela las pertenencias de Kid (Thomas Mitchell), su amigo recién fallecido. Grant las recibe entre muecas que denotan su intenso dolor, incapaz de aguantar la mirada sobre esos objetos cuyos

ecos de emotividad rebotan directamente en el alma y gestos de la *star*. «Esto es lo que queda

¹⁸ *La primera vez que sale citado un actor en una película aparece entre paréntesis, precedido del nombre del personaje que interpreta. En las siguientes referencias se invoca siempre al actor y no, como suele ser habitual, al personaje, porque este trabajo se centra en la estrella cinematográfica como centro figurativo del reconocimiento y la gestión de las emociones en los *films* del Hollywood clásico.

después de veintidós años» expresa en el momento en que, con sus manos temblando y acariciando las piezas, agarra una moneda. Esta se convierte así en un objeto capital que recobra toda su trascendencia para indicar el dolor que padece Grant ante la trágica pérdida de su amigo. Cuando se denota en su rostro el cúlmén de esta aflicción, envuelve con rabia la tela y sale de la cantina y de plano hacia una intimidad en la que descargará unas lágrimas que, de entrada, es reticente a mostrar.

En su análisis sobre la vital importancia que posee esta película en el trato que Hawks otorga a los objetos en su filmografía, Paula Requeijo también advierte cómo los mismos han transmitido una determinada emoción en Grant: «[...] el empleo de objetos por parte de los actores en los filmes de Hawks y cómo estos revelan información sobre su mundo interior.[...] vemos a Geoff solo apoyado en la barra del bar. Con su mano derecha rodea un vaso y lo acaricia con el pulgar mientras mira al suelo. Este adaptador de objeto y la dirección de su mirada expresan la profunda tristeza que le produce la muerte de su amigo». ¹⁹

En esta línea, la planificación meditada a la hora de mostrar un determinado objeto evidencia la importancia capital que adquieren los mismos en la historia, incluyendo en esta la trascendencia que implica en el cariz emocional de la *star* masculina. En una escena de *The Westerner* (Wyler, 1940) el vaquero Cole Harden que interpreta Gary Cooper, extrae de su cartera un mechón del cabello de su amada (Doris Davenport). Lo que resulta de interés no es el hecho de extraerlo sino el cómo lo extrae, de un modo que la *star* masculina permite el acceso a su emoción interna. Una serie de planos detalle a esa cartera presagian la importancia narrativa de este mechón que Cooper, de inicio, no podrá extraer con sencillez: los planos detalle se recrearán en una bolsita (guardada a su vez dentro de la cartera) y en los gestos infructuosos de la *star* por intentar abrirla. Solo cuando al fin Cooper logra destaparla, el mechón adquiere todo un significado que se refleja en su gestualidad.

¹⁹ Requeijo, P. (2012). El uso de gestos y objetos en el cine de Hawks. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 18, núm. especial noviembre, (771-778). pp. 773, 777. <file:///C:/Users/arrob/Downloads/ecob,+771-778.pdf>

Ana Aitana Fernández expresa lo siguiente acerca de los intersticios temporales que aparecen en el encuentro persona-objeto: «[...] La suspensión de un tiempo que aguarda ser recuperado. Pero también da cuenta de una intimidad, la de un cruce de miradas tan fugaz que solo los implicados han podido percibir. [...] la memoria opera en el espacio de una ausencia sobre la que se asienta el recuerdo».²⁰

De esta manera, se entiende con mayor facilidad la reacción de Cooper al contemplar ese mechón lleno de significado en su recuerdo. Una reacción en la que se observa cómo su rostro pasa de una expresión de emoción por querer ver de nuevo ese objeto fetiche a otra embargada por la melancolía y que viene reiterada por un gesto cabizbajo y una mano apoyada en su barbilla, cargando así ese pesar. «Sé cómo te sientes» le expresa a Cooper su interlocutor, el juez Roy Bean (Walter Brennan), advirtiéndole su aflicción cuando la incandescencia acuosa en los ojos de la *star* masculina empieza a emerger y el plano se funde a negro.

Esta anástasis del objeto que cobra vida como un recuerdo significativo en la *star*, se encuentra asimismo de manera fatalista en el último plano de *The Last Gangster* (Ludwig, 1937). Antes de morir y caer inerte en la calle, Joe Krozac (Edward G. Robinson) realiza un último gesto: sacarse del bolsillo la medalla que le dio su hijo, relativa al presidente Lincoln, personaje que aún esa relación. El plano detalle final concentra toda su atención en la lluvia que cae sin cesar en esa medalla, la cual adquiere en este final una vida afectiva propia.²¹ Robinson, moribundo, ha evitado cualquier postrero llanto apoyado por el contacto físico con ese objeto empapado, en el que la lluvia descarga su agua sustituyendo las lágrimas de la *star* masculina.²²

²⁰ Fernández, A.A. (2019). *La Cicatriz de la ausencia: un atlas íntimo de la memoria fílmica desde la imagen-objeto*. [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra] e-Repository upf. <https://www.tdx.cat/handle/10803/665483> p. 93.

²¹ El lado de la moneda que vemos es el relativo a la frase: *FOR OUTSTANDING ACHIEVEMENT*. En el otro lado, en una escena anterior, vemos la otra cara donde se muestra el rostro del presidente Lincoln.

²² En la secuencia final de *The Young Lincoln*, la persona de Fonda se funde con la estatua de Lincoln. Se produce así una anástasis de lo exánime viniendo de lo orgánico. El caminar de espaldas, la lejanía de plano o la lluvia son estrategias en la escena que, si bien no retienen el llanto en pantalla, sí que son similares a las expuestas en este trabajo en cuanto a la ocultación del llanto por parte de la *star* masculina.

1.2. Objetos como escudo emocional

Las *stars* masculinas de este estudio se han servido en pantalla del uso de objetos para tapar sus vulnerabilidades emotivas, siendo el ocultamiento del llanto el pico expresivo que es capaz de camuflar el material exánime y que adquiere una función de escudo.

Se tiene presente en este apartado la etimología con la que se relaciona el concepto 'objeto' y el verbo latín *ob-ferre* (poner adelante y frente a). En esta línea, Alessandra Merlo realiza una distinción que incide en el significado perseguido en este trabajo en relación al movimiento que se establece entre los objetos y sus personajes y en el que se incluirá como uso del mismo la retención emocional: «[...] los objetos que acompañan a un personaje no son lo mismo que los objetos que caracterizan a los personajes y que determinan la nominalización de estos últimos, como parte de su identidad.[...] lo que nos parece importante es resaltar esos objetos (que son estáticos por naturaleza) movidos a lo largo y ancho de la pantalla y durante todo el tiempo de la película, en la mano, sobre el cuerpo o encima de un personaje».²³

1.2.1. El cigarrillo

Asímismo, con tal de fijar el perímetro de esta categoría relativa al cigarrillo, resulta de interés el estudio de Merlo acerca de la visibilidad de los objetos en pantalla: «En su hacerse ver, el objeto promete un sentido que quizás en otro momento de la película se vaya a volver evidente».²⁴

Núria Bou y Xavier Pérez también aluden a la funcionalidad del cigarrillo como escudo emocional dentro del contexto del género en el que los objetos perniciosos cobran vida propia y aúnan el sentimiento melancólico del mismo: «[...] si bien es cierto que el héroe no deja caer las lágrimas, todo el entorno lo hace simbólicamente por él: el humo del cigarrillo, el etílico vapor del *whisky*,

²³ Merlo, A. (2017) *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine*. Bogotá: Universidad de los Andes. p. 135.

²⁴ Obra citada. p. 275.

humedecen el rostro del protagonista, impregnan la atmósfera de una pátina acuática en la que el interdicto lacrimal queda en parte compensado porque el plano, en su conjunto, es el que llora, en este decantamiento sombrío que puebla todo el género de tintes crepusculares, del agua nocturna y estancada de un lago de meditaciones delicuescentes, donde el héroe se pone a reflexionar sobre sus límites, sobre su irreversible caducidad».²⁵

Es este un sentido que se puede extraer desde la primera secuencia del filme *The Big Shot* (Seiler, 1942). El *gangster* Joseph Duke Berne (Humphrey Bogart), yace en una cama de hospital donde permanece moribundo. Justo cuando va a relatar la historia de su pasado a sus allegados (dispuestos en una Piedad) demanda un cigarrillo. El plano detalle se recrea en el gesto de una mano que, sujetando el mechero, se acerca a sus labios para que Bogart se lo encienda. Una vez este prende el fuego, la cámara realiza un *zoom in* hacia sus pupilas acuosas, fundiéndose por las mismas y pasando a través del humo surgido por la primera calada. El cigarrillo actúa aquí como un escudo emocional, como un objeto protector con el que el moribundo se siente más seguro y legitimado para empezar a narrar sus trágicos hechos pasados. Es el cigarrillo ²⁶, constituido a su vez como motivo visual, el que digiere el dolor de la *star* (cuyos ojos acuosos evidencian su llanto no expulsado) y el elemento en el que descarga toda su aflicción por una vida que, haciendo un paralelismo visual y simbólico, es consumida igual que se consume el cigarrillo.



Fig. 1.2.1. Joseph Duke Berne (Bogart) paliando su dolor mediante un cigarrillo. *The Big Shot* (Seiler, 1942).

²⁵ Bou, N. y Pérez, X. (2000). El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood. Paidós. pp. 154-155.

²⁶ Presente de forma reiterada en la filmografía de Bogart y configurándose como elemento de iconología de la *star*. Alessandra Merlo así lo recoge en la obra citada: «Podríamos citar el sombrero de John Wayne, el cigarrillo de Humphrey Bogart y la chaqueta de piel de Marlon Brando, ejemplos sin duda emblemáticos en la historia del cine». p. 132.

La narrativa circular de *The Big Shot* confirma esta trascendencia otorgada al cigarrillo como objeto amortiguador de todo llanto emotivo en la *star*. El filme termina de nuevo donde empezó, con Bogart en la cama tras haber relatado su historia, y usándose de nuevo el mismo recurso técnico del inicio, esta vez a la inversa: un *zoom out* que viaja desde sus ojos (que mantienen el agua de lloro frenada) hacia un primer plano terminado en su rostro en el que permanece un cigarrillo entre sus labios. Una vez más, el gesto ya establecido como ritual performativo, se repite: una mano ayuda a encender de nuevo el cigarrillo con el que Bogart se escudará para pronunciar sus últimas palabras y hálitos de vida. La muerte de Bogart coincidirá con un plano detalle al suelo, donde vemos caer ese cigarrillo (constituido como protagonista inanimado) apagado y pisoteado por el enfermero, en otra metáfora que vincula la vida de Bogart a la vida de este objeto.

De forma similar, Gary Cooper en la película *A Farewell to Arms* (Borzage, 1932) hace uso de un cigarrillo para retener su aflicción amorosa y que queda reflejada en el brillo de sus ojos. La penumbra de la nocturnidad impide ver con claridad su rostro; en la misma línea, las caladas con su inherente humo, funden la posibilidad de inspeccionar con nitidez cualquier lágrima que pueda surgir. La contemplación emocional se limita a esa acción de fumar y al cigarrillo que la sustenta, donde la *star* masculina deposita todo su pesar.

También Peter Warne (Clark Gable) hace uso del cigarrillo para descargar su tensión amorosa en *It Happened One Night* (Capra, 1935). En una secuencia en la que el personaje de Claudette Colbert le confiesa que no desea abandonarlo, una transición muestra a Gable fumando con gesto preocupado. Se entiende así que durante el lapso entre las dos escenas (manifestado por un fundido a negro), la única vía liberadora que Gable halla para retener cualquier derrumbe emocional, es la de encenderse un cigarrillo y descargar en el mismo todo su pesar cargado de incertidumbre amorosa.²⁷

²⁷ La escena se configura de tal manera que acentúa la disposición estratégica a la hora de presentarnos las dos emociones en los dos sexos como *stars* de Hollywood de aquellos años. Una toalla improvisada a modo de cortina, separa ambas camas: en una Colbert llora y le vemos sus lágrimas y en la otra Gable mantiene (aunque preocupado) el estoicismo en su rostro.

1.2.2. Las prendas de ropa

El vestuario conformado por la ropa y sus correspondientes prendas y demás complementos accesorios como elementos inherentes a las *stars* de estudio han sido también empleadas por estas como escudos donde opacar sus fragilidades emocionales. En relación a esta carga psicológica presente a lo largo de la historia, recuerdan Diana Fernández y Derubín Jacome: «Los griegos ya aplicaban efectos psicológicos al vestuario y la indumentaria escénica para añadir una determinada carga simbólica a sus personajes». ²⁸



Fig.1.2.2. Tom Brown (Cooper) ocultando su vulnerabilidad tras la gorra militar en *Morocco* (von Sternberg, 1930).

Es este un uso del que se sirve *Baby Face* Martin (Humphrey Bogart) en una breve secuencia del filme *Dead End* (Wyler, 1937).

Tras una discusión que acaba en despedida de la mujer que ama (Claire Trevor), Bogart se da la vuelta justo cuando está a punto de llorar.

De espaldas a cámara, zarandea su sombrero (reacomodándose) aunque en realidad su

gesto es similar al de secarse las lágrimas y sonarse la nariz. El sombrero se convierte así en la excusa para ocultar su llanto. Un empleo similar hace de su gorra militar el personaje del legionario, Tom Brown, (Gary Cooper) en *Morocco* (von Sternberg, 1930). Durante una de las secuencias finales del filme, Cooper, serio y cabizbajo, es incapaz de mirar a los ojos de su enamorada, (Marlene Dietrich). La *star* masculina usa su gorra para camuflar esa vergüenza y aflicción que siente fruto de su incapacidad por comunicar sus sentimientos a esa mujer. Es precisamente el gesto de Dietrich, recolocándole la gorra, el que denota la trascendencia que tiene este objeto como escudo emocional. De tal modo, este juego de quita y pon sobre esta prenda, se interpreta como un desafío de tensión entre revelar la vulnerabilidad emocional de la *star* masculina u ocultarla.

²⁸ Fernández, D. y Jacome, D. (2018). *Vestir al personaje. Vestuario escénico: De la historia a la ficción dramática*. Ediciones Cumbres. (Prefacio)

Frederic Henry (Gary Cooper) vuelve a usar este recurso con la misma prenda, y en esta ocasión también acompañada de la capa militar, en una secuencia de la ya citada *A Farewell to Arms*. Lo hace en un momento de despedida con su amada, (Helen Hayes), agarrando la gorra que mantenía esta en sus manos. En esta prenda, Cooper descarga toda su tensión emocional con una mano mientras que con la otra da una caricia de consuelo a Hayes y cuando da la espalda al plano, la capa que porta (de considerables dimensiones) opaca cualquier fragilidad sentimental que pueda atisbarse en su rostro.

Del mismo modo, en una escena del final de *The Public Enemy* (Wellmann, 1931) la lágrima que puede brotar en James Cagney al reconciliarse con su familia y liberar toda la angustia que soportaba se opaca a través de la venda²⁹ que rodea toda su cabeza, estableciéndose la misma como otra prenda como objeto atenuante de la debilidad de la *star* masculina en pantalla.

Por último, un ejemplo asociado a la importancia que ejercen distintas prendas como objetos donde la *star* retiene su tensión emocional, se presenta en *Scarlet Street* (Lang, 1945). Esta vez, no es el gesto activo de agarrar un objeto o servirse del mismo para descargar cualquier peso anímico sino precisamente el de un gesto pasivo, en sentido inverso: dejar caer cada prenda/objeto para denotar el choque psicológico al que se va enfrentando la *star*. En efecto, en una escena en la que Christopher Cross (Edward G. Robinson) discute con su mujer (Rosalind Ivan) a él se le cae de las manos el cuchillo de cocina que sujeta y que la cámara se empeña en mostrar en plano detalle. Esta descarga del objeto, esta pérdida de fuerza física en la *star*, llega justo en el cúlmén emocional en el que el rostro de Robinson está al borde del derrumbe.

Siguiendo esta línea, en otra secuencia del filme, a Robinson se le cae la maleta que porta en otro momento crucial para su engañado sentimiento: cuando llega a casa de su amada (Joan Bennett) y la descubre relacionándose con otro hombre (Dan Duryea).³⁰ Todo ese engaño y desilusión del que ahora es consciente se recoge así en esa caída del objeto que sustituye y retiene cualquier fisura

²⁹ El personaje de Cagney se encuentra malherido en el hospital.

³⁰ Anticipa la presencia de Duryea viendo otro objeto: un sombrero de hombre dispuesto en el recibidor.

emocional y lágrima en el rostro de la *star* masculina.

1.2.3. El cuerpo como escudo

Paula Requeijo define mediante el concepto de 'autoadaptadores' aquellos gestos que: «implican el uso de nuestro propio cuerpo. Hablamos de gestos como frotarse las manos, entrelazarlas, cogerse el pelo o tocarse los labios. [...] A menudo, los utilizamos para aliviar la tensión y la angustia en momentos puntuales; por eso aumentan cuando crece la incomodidad psicológica de la persona. [...] En el cine vemos cómo los intérpretes trasladan su estado de ánimo o sus emociones a otros personajes de la narración o al público a través de la forma en que usan su propio cuerpo o manipulan los objetos». ³¹

Es este un dispositivo estratégico que utiliza el propio cuerpo humano como escudo emocional al que también se adhieren las *stars* masculinas de la presente investigación.

Un ejemplo representativo se encuentra en *Man's Castle* (Borzage, 1933). Un plano cercano al rostro de Bill (Spencer Tracy) evidencia cómo su expresión se vuelve paulatinamente hacia un semblante de profunda amargura. Su gesto de preocupación avanza a medida que va escuchando las palabras de su mujer, Trina (Loretta Young), sobre las limitaciones futuras que la pareja deberá afrontar. Tras prolongados segundos de escucha, Tracy no soporta más: apoya su cabeza sobre la palma de su mano donde esconde el llanto que está descargando. La ocultación de sus lágrimas se



Fig.1.2.3. Bill (Tracy) y Joe Greer (Cagney) ocultando sus lágrimas a través de las manos y cuerpos como escudos emocionales en *Man's Castle* (Borzage, 1933) y *The Crowd Roars* (Hawks, 1932).

acentúa ante un abrazo de Young, quien recoge en su regazo la cabeza de la *star* masculina, hundida en ese cuerpo de auxilio que actúa como escudo lacrimógeno.

³¹ Obra citada, p. 772.

Aludiendo a otro ejemplo de estos gestos autoadaptadores que implican el cuerpo de otro personaje, Gerald Peary menciona un caso excepcional en la filmografía de Hawks en la que uno de sus protagonistas (en este caso, James Cagney) llora: «*Finally Joe cries in Lee's shoulder*³², a truly remarkable moment for Hawks. [...] Hawk's adult recognition in *The Crowd Roars*³³ is that tears in a man are not necessarily to be scorned, that there are times for the stoical mask to be broken».³⁴

Si bien es cierto que esta máscara de estoicismo a la que alude Peary se rompe en la *star* masculina, Cagney no muestra a cámara su llanto sino que lo escuda en ese cuerpo del personaje de Ann Dvorak configurado como un autoadaptador de socorro emocional.

2. COSMOS vs CAOS

Las *stars* masculinas interactúan con dos condiciones omnipresentes que aparecen de forma reiterada en una mayoría de los filmes de estudio. Por un lado, se atiende a cómo los actores se sirven de elementos naturales que forman parte del cosmos, como pueden ser la lluvia o el fuego, para sustituir las lágrimas o expresiones emotivas que no enseñan en plano; por otro lado se explora el modo en que las *stars* de estudio hacen frente al caos, entendido aquí como el desorden narrativo-estético que se impone al orden natural de las cosas y, en consonancia, a la estabilidad emocional de los personajes.

Dentro del contexto de sus estudios filosóficos generales y aplicados sobre el cine, Gilles Deleuze (en este caso en coautoría con Félix Guattari) estudia esta tensión producida entre cosmos y caos: «El artista trae del caos unas variedades que ya no constituyen una reproducción de lo sensible del órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición inorgánica capaz de volver a dar lo infinito».³⁵ Es precisamente esta creación a la que el filósofo francés se refiere, del ser erigido como un ser diferente a causa de un caos y, en definitiva, de ese

³² Ann Dvorak.

³³ *The Crowd Roars* (Hawks, 1933).

³⁴ Peary, G. (1972). *Fast, Cars and Women*. En, J. McBride (Ed.) *Focus on Howard Hawks* (109-118). Prentice Hall. p.115.

³⁵ Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. p. 203.

dinamismo provocado por la imprevisibilidad del desorden viniendo desde un cosmos de equilibrio, la línea de exploración que recorren las escenas que se analizan en este apartado. Cuestión que, en la misma dirección, remite a los postulados planteados por Didi-Huberman sobre la función creativa de la emoción citada en la introducción del presente trabajo.

2.1. Paralelismo psicocósmico

Como recurso literario, el paralelismo ha sido empleado abarcando un significado cuyo concepto sobrepasa los límites sintácticos a los que lo relega la RAE.³⁶ Autores como Juan Carlos Onetti han aplicado a sus obras el componente del psicocosmos, tal y como Cristina Mancheno demuestra al estudiar su novela *La vida breve*: «Este paralelismo psicocósmico se evidencia en toda la obra».³⁷

Los ecos de esta relación que aúna ambos conceptos (entendido el 'psicocosmos' como la relación entre 'alma humana' y 'naturaleza') han rebotado en el arte cinematográfico, tal y como explican Juliane Tagliari y Tania Mara Galli siguiendo las tesis de subjetividad cinematográfica de Deleuze en la imagen-tiempo³⁸ «*Sáimos de uma posição que colocava o homem em combate com a natureza para submetê-la a seus desígnios, saberes e julgamentos para nos tornar videntes de uma unidade sensível e sensual entre o homem e a natureza*».³⁹

2.1.1. La lluvia

La lluvia ha sido empleada en el cine como un recurso expresivo que acompaña la acción de los personajes con determinados objetivos de significación, como puede ser la sustitución lacrimógena que, como metáfora, las gotas de agua imprimen a la escena. Este elemento ha sido estudiado por

³⁶ En su segunda acepción: «Ordenación de modo simétrico de los elementos de unidades sintácticas sucesivas, como en *muerto lo dejo a la orilla del río, muerto lo dejo a la orilla del vado*. Real Academia Española. (s.f). Paralelismo. Recuperado el 30 de abril, 2023 de <https://dle.rae.es/paralelismo>

³⁷ Mancheno, C. (2013). *Análisis ginocrítico de la novela La Vida Breve de Juan Carlos Onetti* [Disertación de Grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. Repositorio de Tesis de Grado y Posgrado. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/7132> p.14.

³⁸ Deleuze, G. (1985). *L'ímage-temps. Cinéma 2*. Les éditions de Minuit.

³⁹ Galli, T.M. Y Tagliari, J. (2015). O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. *Psicologia USP*, 26, 1, (118-124). p.122. <https://www.scielo.br/j/pusp/a/B8St7R4gLMzXfmdtsVhKf8B/?format=pdf&lang=pt>

Kristi McKim dentro de su obra de referencia, *Cinema As Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. De esta manera da inicio al capítulo dedicado a la lluvia: «*Very simply, rain makes characters do something, whether onding and opening an umbrella, seeking shelter, or passionately refusing shelter. In many examples, rain manifests otherwise latent desire; the sound and image of rain accelerate the pacing and intensify the sensation of the scene. No matter the degree to which a olm “makes” its rain or rejoices in atmospheric serendipity, cinematic rain actively reveals the force of gravity*».⁴⁰

Desde esta perspectiva se puede entender la famosa escena del andén de tren en *Casablanca* (Curtiz, 1942) donde la lluvia sustituye las lágrimas que no vemos de Rick Blaine (Humphrey Bogart). Jordi Balló la analiza bajo un epígrafe titulado *Como las lágrimas*, dentro de un capítulo titulado a su vez *Bajo la lluvia*: «Lluvia y lágrimas forman una sólida alianza en el melodrama. [...] la lluvia estacional [...] tiene mucho que ver con uno de los momentos más intensos de *Casablanca* [...] mientras la lluvia que decora el escenario hace correr la tinta que se lleva las palabras, la carta y la posibilidad de un amor ya vivido como imposible».⁴¹ En la secuencia, un plano detalle permite

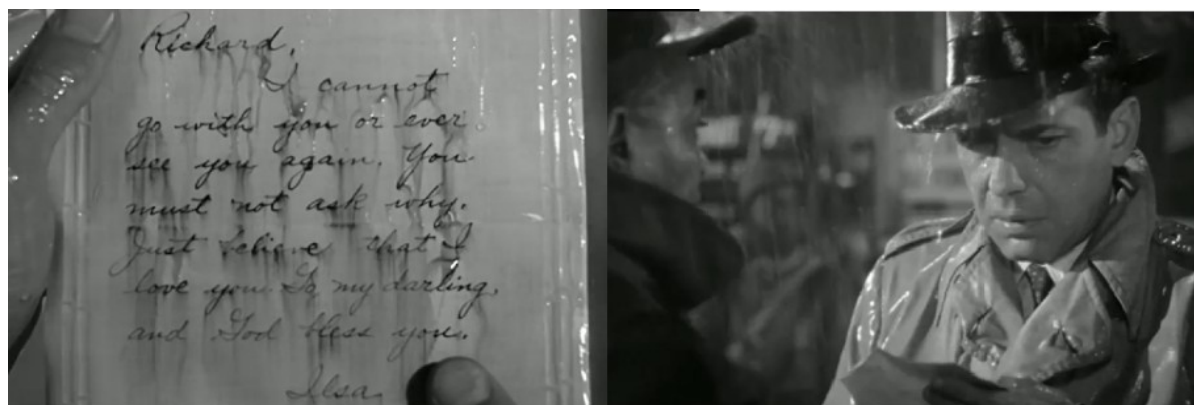


Fig. 2.1.1. La lluvia emborrona la tinta emulando las lágrimas que no muestra Rick Blaine (Bogart). *Casablanca* (Curtiz, 1942).

ver el contenido de la carta: *No puedo ir contigo nunca más. No preguntes por qué. Piensa que te amo*. La tinta que certifica esta despedida por desamor es emborronada a medida que caen las gotas de agua sobre el papel. Bogart se permite una mueca de tristeza a través de sus ojos llenos de brillo

⁴⁰ McKim, K. (2013). *Cinema As Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. Taylor & Francis Group.

⁴¹ Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Anagrama. pp. 137-138.

pero sus lágrimas físicas que nunca se ven en plano son sustituidas por esas gotas de agua con las que su ilusión se diluye.

Un paralelismo psicocósmico de lluvia que también se asocia en este caso al duelo por la muerte de un amigo en una secuencia de *The Public Enemy*. En ella, el personaje de Tom Powers (James Cagney) se encuentra parado en la calle y bajo una tempestad. Un primer plano muestra su rostro embargado por el dolor, tras haber contemplado en una escena anterior, cómo su íntimo amigo, Matt Doyle (Edward Woods) ha sido asesinado a sangre fría. El plano se abre a uno más alejado y, de repente y con paso acelerado, Cagney se acerca a cámara bajo esa tromba de agua. La luz que incide en su rostro revela la aflicción cuya lágrima resta retenida. No se le ve llorar porque ya lo hace la lluvia por la *star*: las gotas que caen incesantes representan su duelo.

De este modo, también se asocia la lluvia en su versión más violenta, la tormenta, al estado de desesperación de las *stars* masculinas. Desde esta premisa lo explora McKim en un capítulo dedicado a ello,⁴² «*In short, cinematic weather creates a hero or offers atmospheric conditions within which heroic virtues might become visible. [...] weather aesthetically projects a seemingly “natural” benevolence or antagonism, allowing characters to battle or triumph accordingly; moreover, weather reflects and creates character interiority, while at the same time literally screening these otherwise invisible subjective states*». ⁴³ Y aunque aplicado exclusivamente a la planificación técnica de la tormenta producida en el mar, el estudio de Tim Cawkwell sigue esta misma línea: «*Nothing tests the resources of the cinema like a storm at sea. The watery element is too untameable; [...] waves engulf crew and equipment as well as actors*». ⁴⁴ Cuestión que remite a las experiencias narradas por Joseph Conrad cuando pone voz a Marlow, el protagonista de Lord Jim: «*those events of the sea that show in the light of day the inner worth of a man, the edge of his*

⁴² *Ibidem*. Capítulo: *Storms, Miracles and Unusual Weather*, (12-16).

⁴³ *Ibidem*. p. 16.

⁴⁴ Cawkwell, T. (Noviembre, 2006) Perfect Storm, Imperfect Death. *Senses of Cinema*, 41.
<http://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/perfect-storm/>

temper and the fibre of his stuff; that reveal the quality of his resistance and the secret truth of his pretences, not only to others but also to himself». ⁴⁵

Desde esta consideración, se entiende una secuencia en *The Sea Wolf* (Curtiz, 1941) donde la tormenta de agua que inunda el barco y que capitanea Wolf-Larsen (Edward G. Robinson) inunda asimismo su cuerpo entero, incluido su rostro antes de provocar su muerte y sustituyendo así cualquier sollozo de angustia que finalmente descarga la tempestad por él. ⁴⁶

2.1.2. El fuego

En el primer capítulo de la obra de referencia, *La Psychanalyse du Feu*⁴⁷, Gaston Bachelard expone de esta manera el poder fenomenológico que posee el fuego por encima de cualquier otro elemento: «*Fire is thus a privileged phenomenon which can explain anything. [...] all that changes quickly is explained by fire. Fire is the ultra-living element. It is intimate and it is universal. It lives in our heart. It lives in the sky. It rises from the depths of the substance and offers itself with the warmth of love*». ⁴⁸

Un reflejo de este poder ejercido por el fuego a la hora de sustituir cualquier llanto en la *star* masculina se encuentra entre las llamaradas de una secuencia de *Blackmail* (Potter, 1939) a través de la acción de John R. Ingram (Edward G. Robinson). Hacia el final de la misma, Robinson, dolido por la traición de su compañero, decide ejecutar su represalia entre el fuego. Las llamas se constituyen como una prolongación del dolor que sufre Robinson tras sentirse engañado. La *star* masculina actúa decidida a empujar hacia el fuego al hombre que lo traiciona (Gene Lockhart) para obligarle así a confesar su pecado. Aunque finalmente Robinson pierde la consciencia y no consuma

⁴⁵ Conrad, J. (2007) *Lord Jim*. Penguin Edition. p.14. Se alude en numerosos estudios de su biografía al conocimiento marino que poseía Joseph Conrad.

⁴⁶ Escena constituida como motivo visual, siendo probablemente el ejemplo más reconocido el de la secuencia de *Titanic* (Cameron, 1997) en la que el agua inunda el puente de mando del capitán, con este dentro.

⁴⁷ Publicada en esta primera versión original en 1938 por la editorial Gallimard.

⁴⁸ Bachelard, G. (1964). *The Psychoanalysis of Fire*. Routledge & K. Paul. p.7.

su acción, es mediante el fuego por donde se permuta el sollozo que no expulsa en plano y que recorre por su interior, fruto de la pena e impotencia por esa traición del que creía ser su amigo.

El plano final de la película presenta un nuevo paralelismo psicocósmico que, en esta ocasión, aúna ambos elementos: el agua de las mangueras sale a chorros para disipar el fuego mientras Robinson se adentra en el corazón del mismo (de espaldas y establecido como una silueta sublimada al paisaje del cosmos) una vez ha descargado sus acciones de angustia en la que el fuego ha llorado por él.

Al hilo de los postulados sugeridos por Bachelard, Patricia Pisters se plantea la cuestión del nexo obligado entre el fuego y el hombre: *«Now, my question here is, of course, what type of interface is fire? What types of knowledge, including cognitive or perceptual estrangement, does fire allow us to think? Fire is not cold, wet, and fluid like water, but hot, dry dynamic, and intense. In contrast to other elements that are always there (oceans/ivers, earth/soil, air/atmosphere), fire needs to be ignited and will also, sooner or later, die out. But what about the types of knowledge that fire ignites?»*⁴⁹

Bachelard, en su séptimo capítulo dedicado a la comunión existente entre la purificación del fuego y al amor del hogar donde el mismo encuentra su sentido, expresa lo siguiente: *«Love becomes family; fire becomes hearth and home. [...] Purification alone can permit us to examine dialectally the fidelity of a great love without destroying it. Although it discards a heavy mass of substance and fire, purification contains more possibilities, and not less, than the natural*



Fig. 2.1.2. Alvin York (Cooper) reteniendo un llanto que resta purificado ante el fuego del hogar. *Sergeant York* (Hawks, 1941).

⁴⁹ Pisters, P. (2022). Combustive Knowledge: Fire as Medium and Interface. *communication+1*, 9, 1, 5. p.3. <https://doi.org/10.7275/xcyw-wr43>

impulse». ⁵⁰

Es esta suma del nexo tan íntimo entre fuego-hombre, junto a la purificación de este elemento que encuentra su esencia en el calor del cobijo del hogar, la que permite comprender una escena de retención lacrimógena en los primeros compases de *Sergeant York* (Hawks, 1941). Alvin York (Gary Cooper) llega a su casa donde le espera su madre. Una vez dentro, vacía la tierra que porta en su mano y que simboliza la pobreza⁵¹.

En este punto, se ve a Cooper con el gesto alicaído (sabor de que su condición le impide casarse con la mujer que ama) y parcialmente iluminado a través de una luz tenue: la que brilla desde una lumbre de fuego al fondo del plano. Es esta llama, sosegada, la que además de dar calor al hogar transmite la serenidad que Cooper precisa para no decaer en sus aspiraciones. A través de esta luz, la expresión de sus ojos que portan la incandescencia del brillo acuoso que retienen lágrima, muta hacia una mueca de esperanza suficiente para sortear un derrumbe emocional con implicaciones lacrimógenas para la *star* masculina. El fuego, que no es un fuego cualquiera sino el fuego familiar y hogareño, resulta así determinante a la hora de digerir los sentimientos de Cooper, aunar su problemática y provocar en el mismo una reacción partícipe por recobrar su confianza. ⁵²

2.2. La catástrofe

Las *stars* masculinas de este estudio, ayudadas por una serie de dispositivos estratégicos (que incluyen una planificación determinada a nivel técnico, estético y narrativo) mantienen un *modus operandi* propio con tal de afrontar el caos que se impone a la naturaleza de las cosas. Esta puesta en escena y la performatividad que acompaña a la misma se encara de una forma que enmascara la vulnerabilidad (y en última instancia, la lágrima) que puede emerger en los actores cuya exigencia de resolución urgente les obliga a un comportamiento activo.

⁵⁰ Obra citada. p.101.

⁵¹ Se alude en el filme a la «tierra baja» para definir a aquellas familias que no aspiran a terrenos fructíferos.

⁵² *Sergeant York* presenta analogías psicocósmicas con otros elementos, además de los citados fuego y tierra, también con el agua, en una escena de diluvio en la que Cooper recupera su fe.

El concepto «creatividad» es al que se adhiere este estudio con tal de comprender estas configuraciones y reacciones de los actores dispuestas y filmadas en pantalla, tal y como Paul Vernon, lo define: «[...] una maravillosa capacidad de encontrar orden donde en ningún modo aparece». ⁵³ Manuela Romo, a su vez y al reflexionar sobre este concepto lo aúna directamente al hombre: «Estamos hablando de la dimensión de la conducta humana más compleja. [...] encontrar una estructura oculta en un conjunto de datos desordenados [...] Aquí tenemos otra de las formas en las que el caos tiene que ver con la creatividad. En este caso, caos en el sentido de desorden». ⁵⁴

Desde este perímetro al que se ve sometida la *star* masculina, se aborda la secuencia final de *San Francisco* (Van Dyke, 1936) una vez tiene lugar el terremoto que zarandea la acción y desordena la estabilidad emocional del protagonista, Blackie Norton (Clark Gable).

Acabado el terremoto, Gable deambula ensangrentado entre las ruinas mientras busca desesperadamente a la mujer que ama, Mary Blake, (Jeanette MacDonald). La *star* masculina se muestra de espaldas en reiterados planos durante su búsqueda por el exterior de la ciudad derruida, una posición corporal que impide recrearse en la contemplación de cualquier fragilidad de su rostro ante la tragedia. A ello, se le suma una exageración en sus movimientos cuando interroga a los supervivientes acerca de MacDonald, siendo este exceso de gestos y de gritos la vía que usa Gable para huir hacia adelante y enmascarar así la angustia que soporta *in crescendo*, alejada de primeros planos a su rostro. Una serie de *travellings* establecidos en planos lejanos y generales, sitúan a Gable como una silueta ante el paisaje de caos que se ha impuesto a él. ⁵⁵ Los consuelos que ofrece a los supervivientes con los que se encuentra, los concede de espaldas a cámara. De esta manera, los rostros de lamento se muestran en los personajes secundarios y no así en la *star* protagonista masculina.

⁵³ Romo, M. (14 de diciembre, 2001). *Las teorías del caos y los sistemas complejos: Proyecciones físicas, biológicas, sociales y económicas*. Encuentros Multidisciplinares, 7. (1-31). p.24.
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/684812>

⁵⁴ *Ibidem*. pp. 23-24.

⁵⁵ El fuego también está presente en este caos.

Tan solo será en la secuencia final, en el momento en que se produzca el reencuentro entre dos *stars* masculinas, Gable y Spencer Tracy (quien interpreta al sacerdote Tim Mullin) cuando los planos respondan a encuadres más cortos y cerrados. No obstante, esta disposición no está exenta de recursos con los que la *star* se resiste a mostrar su vulnerabilidad. Gable se arrodilla y, nuevamente de espaldas a cámara, se pone a rezar una vez se ha reencontrado con MacDonald. Todo el sollozo que arrastra en sus acuosos ojos y que no descarga es compensado por la lágrima de MacDonald cuando esta le arropa bajo un canto coral que palia el sufrimiento vivido por la *star* masculina.

En la secuencia final de *Jezebel* (Wyler, 1938) quedan condensados estos dispositivos similares y vistos en *San Francisco* de sorteo del derrumbe emocional en la *star* masculina. La lejanía de plano sobre el carruaje que transporta a Henry Fonda enfermo de tifus impide examinar cualquier fisura emocional en su rostro; el fuego de la catástrofe desencadenado por los altercados de esa plaga que asola la ciudad equipara y neutraliza el brillo de incandescencia en sus ojos que ha mantenido Fonda en buena parte de la historia y que se ha resistido a expulsar en lágrima; y el lloro de Bette Davis, con lágrima deslizándose por su mejilla, no solo muestra el acceso de la *star* femenina a mostrar su llanto (contrariamente a la masculina) sino que compensa, tal y como ocurre con MacDonald en *San Francisco*, toda la retención emocional que no destapa la *star* masculina en su padecimiento.

Es un dispositivo técnico que encuentra su constante si se atiende a cómo vuelve a afrontar Clark Gable la catástrofe en *Gone with the Wind* (Fleming, Cukor y Wood, 1939). Los planos en los que se impone al fuego son planos generales (o a lo sumo, de espaldas a cámara) y alejados de cualquier intimidad con la *star* masculina. Esta esquivada toda debilidad a través de la acción exagerada de su performatividad y descargando todo el peso de su posible miedo en la interacción con el resto de personajes, incluido el caballo al que le tapa el rostro con tal de que la ceguera permita al animal afrontar el caos que él mismo afronta como *star* masculina sin opción a ser contemplado.

Unos animales que también provocan la catástrofe obligando a la *star* masculina a combatir el desorden de una determinada forma. Así lo recoge, por ejemplo, Alberto Robles en su estudio sobre el furor y el rugido de los *bersekir*⁵⁶ traspasado al audiovisual: «sembraban el caos y la devastación [...] siendo los medios audiovisuales uno de los elementos principales en la difusión y consagración de esta figura en nuestro imaginario».⁵⁷ Un caso en este estudio lo encontramos en *The Wagons Roll at Night* (Enright, 1941) donde Nick Coster (Humphrey Bogart) es herido por un león del circo que dirige. Cualquier inspección del daño que soporta la *star* masculina queda camuflada ante el caos provocado por el animal, que aglutina tanto el dinamismo de la acción (pelea física, gritos de Bogart y de la muchedumbre...) como también el dispositivo de planificación técnica que se ha recorrido en este apartado: planos de la *star* de espaldas a cámara cuando lo auxilian malherido y unos primeros planos al rostro de Bogart embargado por el pavor y que apenas duran instantes, con lo que no es posible la exploración de su angustia que sí se intuye fruto de su gestualidad ante el caos.

3. EROS Y HESTIA

En este apartado se abordan dos influencias omnipresentes que tensionan a las *stars* masculinas hasta cotas críticas de su emoción, viéndose obligados a usar dispositivos y recursos varios para esquivar la lágrima: por un lado, la influencia de Eros se manifiesta en una mayoría de las películas investigadas, de tal modo que las distintas *stars* masculinas esconden la expresión de sus sentimientos amorosos ayudados por técnicas estético-narrativas como pueden ser la interrupción o el beso; por otro lado se estudia la influencia de Hestia en su componente de la *philia*, es decir, el amor afectivo que une a las *stars* masculinas de estudio con sus hijos/as y los límites del embargo emocional a los que la misma les conduce.

⁵⁶ «Ferozes guerreros de la tradición escandinava, famosos por comportarse como bestias salvajes en el campo de batalla». Robles, A. (2018). El furor y el rugido: la figura del Bersekr en los medios audiovisuales (cine, televisión y documental). *Fuera de Campo*, 2, 2, (53-69). p. 54. <https://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2018/08/FDC07-ART03.pdf>

⁵⁷ *Idem*.

3.1. La interrupción

El componente del 'interrupción' [(*inter-* (entre), *rumpere-* (romper) y *tor-* (agente, el que hace la acción)] se erige como una de las estrategias más empleadas por la narrativa cinematográfica para frenar el embargo emocional de la *star* masculina ante el cenit de su aflicción amorosa.

Asimismo, a la hora de abordar estas imágenes se tiene en cuenta la importancia reveladora que Santiago Fillol, siguiendo las tesis de Benjamin y Brecht, sustrae de la acción de interrumpir: «Interrumpir para ver el nacimiento de un gesto: interrumpir para provocar su nacimiento. La interrupción brechtiana implica que un gesto deberá tomar, encontrar, su posición, allí donde sólo había un “gesto interpretado” puesto en la escena. El gesto que nace de la interrupción de las acciones representadas no es un gesto que codifique una emoción, sino un gesto que descubre una situación». ⁵⁸

Stagecoach (Ford, 1939) compendia durante todo su metraje una tensión amorosa entre Ringo Kid (John Wayne) y Dallas (Claire Trevor) que solo la interrupción es capaz de liberar. La importancia que cobra en la historia esta pareja se comprende a través del cariz promocional del filme que exponen Graham Roberts y Heather Wallis: «[...] *when it was released, Stagecoach was described in the trade press not as a 'Western' at all but as a 'Melodrama'. Ford and his screenwriter Dudley Nichols [...] deliberately boardened the appeal of the story beyond the traditionally male spectators of Westerns by developing the love interest and including the birth of a baby*». ⁵⁹

La primera interrupción se produce en el primer receso de la diligencia, justo cuando se cumple media hora de metraje. Entre los demás comensales y compañeros de carruaje, Wayne y Trevor comen mientras charlan sobre sus planes de futuro. En el momento en el que Wayne mastica su comida con gesto preocupado, provocando un silencio lleno de incertidumbre, interrumpe en otro

⁵⁸ Fillol, S. (2021). Notas sobre la tradición brechtiana en el cine: De la modernidad europea a *Los Rubios* de Albertina Carri y *Teatro de Guerra* de Lola Arias. En *ALEA: Estudios Neolatinos*, 23/2 (233-250). p. 236.

⁵⁹ Roberts, G. y Wallis, H. (2002). *Key Film Texts*. Arnold. p. 48.

plano el cochero del carruaje ordenando reemprender la marcha. Se establece aquí la chispa sentimental que irá *in crescendo* durante todo el filme pero que irá siempre acompañada de retención lacrimonal en la *star* masculina.

La serie de interrupciones prosigue más adelante, en el interior de una fonda. No es esta una elección de espacio casual, tal y como afirma Francisco Perales: «El espacio fordiano no es sinónimo exclusivo de un espacio exterior, aunque sea allí donde surjan los enfrentamientos, donde salden los errores y se resuelvan los conflictos. [...] Es en el interior donde se producen los enfrentamientos emocionales, donde se exponen los sentimientos, rencores y todo aquello que ha quedado postergado en el espacio exterior». ⁶⁰

Wayne, de espaldas y apoyado en la pared, contempla cómo Trevor se aleja paulatinamente hacia la



Fig. 3.1. Ringo Kid (Wayne) de espaldas y ocultando la fragilidad de su sentimiento y su llanto interno ante la imposibilidad de declararse a Dallas (Trevor). *Stagecoach* (Ford, 1939).

puerta que conecta con el exterior del fondo del plano. El encuadre exhibe la distancia física que une y desune a estos dos personajes en cuanto a la imposibilidad de poder establecer un futuro juntos.⁶¹ Solo cuando la silueta de Trevor se ha iluminado, una vez ha cruzado el umbral

de la puerta, Wayne comienza a perseguirla con paso lento y gesto dubitativo. No obstante, antes de llegar al umbral, uno de los taberneros sale a su paso

interrumpiéndolo. Este porta un candil que se puede entender como una luz de responsabilidad para

Wayne ante la ceguera de un amor 'imposible' que solo puede llevarle a la aflicción.

Una vez en el exterior sigue la lenta persecución, de espaldas y bajo la imponente noche que agudiza la inquietud de la *star* a través de la sombra de Wayne proyectada por el muro del recinto.

«Está andando demasiado lejos, Miss Dallas» pronuncia este. Al fin, de frente aunque entre

⁶⁰ Perales, F. (1998). El espacio en el cine de John Ford. En N.C. Carreras y C. Crespo (Ed.), *Cien años de cine: La fábrica y los sueños*. (328-335). pp. 331-332.

⁶¹ Él es un preso con cargos en busca de venganza y ella una prostituta desterrada de su pueblo.

penumbras, se acerca a ella. Wayne posa su brazo en la barra de madera y arranca finalmente la confesión que tanto le ha costado liberar; no obstante es una declaración indirecta de su amor. Trevor se marcha de plano irritada ante esta ambigüedad mostrada por la *star* masculina. Cuando, una vez más de espaldas, Wayne hace el gesto de volver a perseguirla para disculparse, interrumpe uno de los encargados de su custodia ordenándole que regrese con los demás. Se paraliza así cualquier cometido de Wayne y, por ende, cualquier derrumbe por desamor que pueda mostrar.

Ya en las secuencias finales de metraje la tensión amorosa encontrará al fin un remache liberador, no sin sortear una postrera interrupción. Fuera de la cantina de un pueblo, Trevor es incapaz de contener el llanto al despedirse de Wayne y este la escucha detrás de su espalda y con el gesto preocupado. La interrupción se produce en un nuevo plano desde la cantina donde los hombres llegan a caballo, y una vez más impide ver la continuación de esa carga emocional que ya ha llegado a sus cotas de sentimentalidad. Cuando otra secuencia los recupera en plano, la pareja camina en silencio, un recurso de magnitud en la disposición emocional de Ford, tal y como Perales demuestra: «El espacio por el que Ringo y Dallas transitan cuando llegan al fin del viaje, muestra un lugar agresivo y desconcertante. Las calles están habitadas por una serie de individuos cuya disposición, viene a representar la reconstrucción de un pueblo caótico que contrasta con el deseo de sosiego de los protagonistas. Ford sabe reconvertir los sentimientos y pensamientos en un signo visual donde la palabra se hace innecesaria». ⁶²

Despachada la angustia vital en la que Wayne sobrevive, se produce el contacto físico más extremo de toda la historia entre la pareja: un abrazo en una aparición de la *star* masculina de nuevo de espaldas a cámara, incapaz de mostrar su pánico ya liberado en su rostro. Este abrazo es de nuevo interrumpido por el carruaje que llega dispuesto para Wayne, celebrando su amor. El cochero y el entrañable médico Doc Boone (Thomas Mitchell) golpean las riendas a los caballos que salen al

⁶² Obra citada, p. 329.

galope con los nuevos prometidos hacia un destino unido. «Pues se salvaron con la bendición de la civilización» sentencia el cochero mientras Wayne y Trevor (siempre de espaldas al plano) se pierden para siempre como siluetas entre los áridos e imponentes paisajes del Monument Valley donde Wayne encontrará, por fin, una intimidad negada como *star* masculina para poder relajar su censura emocional.

3.2. El beso

Con tal de compendiar buena parte de la esencia expresiva que tiene el beso en la pantalla, Imma Merino recoge esta sentencia de Bernard Shaw: «*Un beso es siempre el inicio de una despedida*».⁶³ Y al hablar sobre la importancia temporal-emocional del beso, añade: «[...] ningún arte visual ha figurado tanto el beso amoroso como el cine, como si supiera que la imagen en movimiento puede dar cuenta de su temporalidad. [...] este arte visual también se hizo narrativo, de manera que buena parte de sus historias, aunque no sean de amor, crean unas expectativas sobre el beso. Y de ahí, anticipándolo con la mirada, se juega con la espera, se dilata el tiempo, se crea una tensión, se busca una emoción».⁶⁴

Es este un uso del beso que remite a la frase: «*If I had the wings of an angel, honey, over these prison walls I would fly*» que la *star* James Cagney, en la escena final de *Blonde Crazy* (Del Ruth, 1931) expresa a la enfermera que le ha interrumpido tras haberse al fin besado con el personaje de Joan Blondell, besos que se han resistido hasta estos compases finales.

Tall in the Saddle (Marin, 1944) introduce el beso como recurso complementario de la interrupción con el objetivo de retener cualquier hundimiento emocional en la *star* masculina.

En una escena de interior, Rocklin (John Wayne) mantiene un tenso diálogo con Arly Harolday (Ella Raines) a la que acusa de artimañas que le han podido costar su vida. Entre las mismas, se encuentra la de una tentativa fracasada de acuchillarlo. Wayne, dolido, le devuelve el gesto,

⁶³ Merino, I. (2016). El beso. En Balló, J y Bergala, A (Eds.), *Motivos Visuales del cine* (64-69). Galaxia Guttenberg. p.68.

⁶⁴ *Ibidem*. p.64.

lanzándole con saña el cuchillo, que pasa muy cerca del cuerpo de Raines. Esta, descontrolada, vuelve a lanzarle el cuchillo que se clava en la puerta, también muy cerca de donde se planta Wayne. Este, lanzando su saca y con la mirada y sus pasos colmados de reto, se acerca a la asustada Raines, la agarra en sus brazos y le propina un liberador beso con el que descarga toda su angustia. «Convendría que no olvidásemos que me ha despedido» le suelta Wayne con ironía y una impostada seguridad tras finalizar el prolongado beso. Es justo antes de que interrumpa en plano un personaje secundario que le informa de alguna novedad que requiere sus atenciones, opacando así la exploración de un atisbo de vulnerabilidad en el rostro de la *star* masculina.

Dos recursos, el beso y la interrupción, a los que remiten los compases finales de *The Maltese Falcon* (Huston, 1941). Ruth Wonderly (Mary Astor) llora apoyando su regazo en el sofá, soportando la reprimenda de Sam Spade (Humphrey Bogart), una vez este ya es consciente de la culpabilidad delictiva de ella. Un plano medio, compuesto estratégicamente por Huston, nos muestra a Astor en segundo plano y sollozando y a Bogart en primer término, sentado en un sillón que sirve como descarga del peso de toda la emoción acumulada y percibida en su rostro lleno de pesar. A Bogart le cuesta un sobreesfuerzo cada una de las palabras que expresa. Sabe que las mismas condenan cualquier posibilidad de éxito con Astor, la mujer de la que se ha enamorado. Jordi Balló y Xavier Pérez aluden asimismo a esa evidente carga emocional: «[...] el detective Sam Spade entrega a la policía a la atractiva asesina con una frialdad obligada, pero con un intuible dolor interior».⁶⁵

No obstante, Bogart huye hacia adelante en su *speech* al espetar a Astor: «No tengo ninguna razón para fiarme de ti». En realidad sí la tiene, la de la fuerza del amor que, no obstante, se muestra aquí inferior a la de la lealtad a un amigo y a la propia ley, en ese dilema emocional que soporta Bogart, tenso en su gesto (sin pestañear) e incapaz de mirarla a la cara, optando por centrar sus ojos hacia

⁶⁵ Balló, J. Y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama. p.256.

algún punto del infinito que le ayude a disparar esa saliva tan difícil de expulsar. Bogart se arma de valor para sortear cualquier derrumbe sentimental y confiesa el tormento que sabe que vivirá pero que nunca mostrará: «Pasaré alguna mala noche después de haberte entregado, pero...» se pone en pie y la agarra antes de lo que iba a ser al fin su derrumbe y que esquivo con ese brusco gesto.

Es ella la que se lanza a besarlo. Justo al separar sus labios, el sonido del timbre frustra la única rendija por la que se intuye que Bogart cambiaría de opinión. El beso ha configurado aquí una doble función: por un lado ha destensado la carga verbal entre ambos y, por otro lado, como fruto de su efecto, ha permitido dudar a Bogart en su inflexibilidad. Una implacabilidad que finalmente (y sin tiempo a la reflexión) la interrupción ha imposibilitado ver. Se crea así una duda sin respuesta: ¿Hubiera cambiado de opinión Bogart si no se hubiese producido la interrupción de los hombres de la ley que se llevarán detenida a Astor?

Con un componente algo más grato actúa el beso en la secuencia final de *Along Came Jones* (Heisler, 1945).

Melody Jones (Gary Cooper) se acerca a plano donde detrás del eje de cámara y dentro de un portón se encuentra Cherry de Longpre (Loretta Young), con la que ha discutido en una escena anterior. Cuando la *star* masculina entra por la puerta, desaparece. Tan solo, en fuera de plano, se escucha lo que acontece dentro, como si el acceso a esa intimidad hubiera quedado parcialmente restringido. Se escuchan gritos de Young pidiéndole a Cooper que pare.



Fig. 3.2. Melody Jones (Cooper) se ve finalmente fundiéndose en un beso con Cherry de Longpre (Young) con el que retiene toda vulnerabilidad emocional. *Along Came Jones* (Heisler, 1945).

¿Acaso este está perpetrando alguna fechoría que traspasa incluso los límites del Código Hays? ⁶⁶

Un sutil *travelling* resuelve la duda: la cámara se mueve hacia la ventana y desde la misma se ve cómo Cooper y Young están fundiéndose en un pasional beso antes del fundido en negro. ⁶⁷

⁶⁶ Motion Picture Production Code, aplicado desde 1934 hasta 1967 para dar paso al nuevo sistema de Clasificación por edades de la MPAA.

⁶⁷ Tal y como recuerda Bou al tratar el discurso de Eros en el clasicismo de Hollywood, el fundido en negro sugiere una función evidente: «Eros se encuentra fuera del campo visible de las imágenes concretas, en el paraíso soñado de

Mediante este dispositivo se lima cualquier opción a la reflexión, a la emoción verbalizada por la que podría emerger alguna seña vulnerable en el rostro de Cooper que, en última instancia, desembocase en una lágrima imposible para la *star* masculina.

3.3. El adiós desde el andén

Desde el origen del cine con la filmación de *L'Arrivée d'un train a La Ciotat* (Lumière, A. y Lumière, L., 1895) la estación de tren se ha constituido como una imagen recurrente a lo largo de la historia de este arte. La significación que se persigue en este estudio tiene que ver con su capacidad de evocar, en este caso alrededor de una historia de amor, concepto que facilita Jordi Balló: «El uso de una sola imagen con un fuerte poder de evocación se corresponde con la utilización que los cineastas han hecho siempre de estas composiciones visuales que tienen la capacidad de hacer resonar en el espectador algunas imágenes del pasado y comprender su posible sentido. [...] Y es por esta simplicidad dialógica que estos motivos visuales suelen quedar insertados en la memoria positiva del espectador, que los reconoce con inteligencia. Estas imágenes silenciosas son capaces de decir cosas diversas, y todas se fabrican en la cabeza del que lo ve, que las disfruta porque siente que participa de la construcción de su sentido».⁶⁸

En esta línea, Angel Quintana, exponiendo un análisis del cine de Ozu, afirma: «El efecto del instante -el paso del tren-, la imposibilidad de fijar lo permanente, de atrapar lo imperceptible, aparece como una forma de poetización de la realidad construida».⁶⁹ Siguiendo este perímetro de

cada espectador.[...] Si se observan los recursos estilísticos que los creadores de Hollywood utilizaron para indicar la supresión de la escena sexual, llama la atención que antes del fuera de campo o del fundido a negro se proceda muy a menudo de la siguiente manera: en el instante en que los personajes empiezan a besarse, la cámara se mueve hacia otro sitio, abandonando de manera visible la escena de intimidad de los protagonistas. La cámara conduce al espectador hacia un nuevo espacio, obligándolo a permanecer en otro lugar» Bou, N. (2019). La puesta en discurso de la sexualidad en el cine clásico de Hollywood. *L'Atalante*, 28. p. 25.

<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/450/546>

⁶⁸ Balló, J. (6 de septiembre, 2017). La metáfora visual. *La Vanguardia*.

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20170906/431079590086/la-metafora-visual.html>

⁶⁹ Quintana, A. (1997). La intertextualidad en el cine mudo de Ozu. De los géneros clásicos a la política de lo efímero. *Nosferatu. Revista de cine*. 25. (58-62). p.60.

https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41053/NOSFERATU_025-026_010.pdf?sequence=4

evocación poética, se recorren los ecos de naturalidad interpretativa de la *star* Gary Cooper, que lo sitúan en más de una ocasión bajo la influencia del apremio de Eros sobre el andén de un tren.⁷⁰

Bien avanzado el metraje de *I Take This Woman* (Gering, 1931), Tom McNair (Cooper) se encuentra al borde de la lágrima bajo la urgencia de un tren que va a partir. El beso de despedida que le da a Kay Dowling (Carole Lombard) se manifiesta de forma presurosa, obligado por el apremio de la partida. El ruido del tren, ya en marcha, impide escuchar el diálogo entre la pareja. Por más que



Cooper corra no puede alcanzar el ritmo implacable del vehículo donde viaja Lombard quien desde las escaleras del vagón desaparece de plano. En el final de la secuencia, el protagonista se frena de manera paulatina mientras el tren, definitivamente, se va alejando. El gesto alicaído y

Fig. 3.3. Tom McNair (Cooper) de espaldas y configurado como silueta imposibilita ver cualquier derrumbe emocional ante la partida de su amada.

I Take This Woman (Gering, 1931).

sus últimos pasos cansados denotan que es un hombre apesadumbrado. ¿Se encuentra Cooper descargando ese insoportable llanto del adiós? Tan solo se puede intuir, ya

que solo se ve su silueta de espaldas y a través de un fotograma embargado por una oscuridad aliada de la retención lacrimógena. El final de esta película sitúa a Cooper malherido de una pierna y postrado en la cama de un compartimento del tren. Cuando se le comunica que no podrá montar más a caballo, los ojos del protagonista vuelven a humedecerse embargados por un evidente dolor emocional y, en silencio, alza la mirada como hacia el cielo. Lombard trata de consolarlo prometiéndole su amor eterno pero Cooper le aparta la mirada para buscar cierto oxígeno visual a través de una ventana que se intuye fuera de plano. Tras mantenerse en silencio, al fin, cuando parece que la *star* está a punto de derrumbarse, el pitido del tren partiendo de/llegando a una estación vuelve a auxiliar a Cooper y esconder sus lágrimas. El actor, con el rostro desencajado,

⁷⁰ Tom Hanks llegó a afirmar: «*In only one scene in the first film to win the Academy Award for Best Picture, we see the future of screen acting in the form of Gary Cooper. He is quiet and natural, somehow different from the other cast members. He does something mysterious with his eyes and shoulders that is much more like 'being' than 'acting'.*» Thomson, D. (June 22, 2000). "Why Goldwyn Wore Jodhpurs". *London Review of Books* (12). pp. 22–23.

mira hacia el infinito desde el cristal y a través del mismo se asiste a un último beso con el que la pareja remata su dilema. La historia llega a su fin y las lágrimas quedan obstruidas dentro de ese vagón y del tormento de la *star* masculina.

Otro ejemplo de la influencia de Eros en el tren contando con Gary Cooper como *star* protagonista se encuentra en una escena de la ya citada *A Farewell to Arms*. Durante una secuencia, el sonido de un tren a punto de partir interrumpe un diálogo hasta el momento relajado que mantienen Frédéric Henry y Catherine Barkley (Cooper y Helen Hayes).⁷¹ El pitido anuncia la partida de Cooper, quien se funde en un beso-abrazo con Hayes y en una composición que remite a una Piedad pictórica. La *star* masculina permanece de espaldas opacando cualquier fragilidad sentimental. De manera firme, Cooper se aleja hasta el extremo del plano, una acción que dificulta inspeccionar su rostro. Gonzalo de Lucas, aludiendo a Diderot, expresa las claves de la elección técnica hacia esta lejanía visual: «Diderot reclama el distanciamiento o enfriamiento mental del actor respecto a la emoción a fin de “trasladar a lo teatral y literario la ambigüedad de toda caracterización moral”».⁷²

Y es justo en esa lejanía, mientras al fondo del encuadre Cooper acaba de abrir la puerta de despedida, donde vacila por un instante antes de salir definitivamente de plano hacia el tren que le espera. La vulnerabilidad de su mirada se detiene por un instante en la de su amada, quien permanece agazapada e incapaz de volver su vista hacia él. Cooper no se permite llorar en pantalla

⁷¹ Interpreta a una enfermera, un rol que ha sido estratégicamente utilizado y exprimido a lo largo de la historia de Hollywood, sobre todo a raíz de la II Guerra Mundial, cuya imagen de valía y poder de responsabilidad refuerza la legitimación como un termómetro de contención/pasión amorosa con el héroe protagonista y, en consecuencia, con la retención o liberación emocional del mismo. «Antes de la II Guerra Mundial, el papel de las mujeres en el ejército era muy limitado. Pero a partir de 1942, reclamó una mayor presencia de éstas en las Fuerzas Armadas. El WAC (Women's Army Corp) les permitió demostrar su valía, y al finalizar la guerra el número de mujeres alistadas llegaría a 150.000.» Brayley, M. *World War II Allied Women's Services*, Gran Bretaña, 2001, p. 15. Recogido de Braut, N. (2017). Hollywood y la transformación del vestuario femenino durante la II Guerra Mundial: simbología, mimetismo e identificación entre el público y la estrella. En S. Carbonell (Ed.) *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*. pp.66-71. Centre de Documentació i Museu Tèxtil.

⁷² Mencionada tesis doctoral de De Lucas, que remite a: Valverde, J.M. (1999). *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*. Ariel. p.166.

y justifica su evasión emocional escudado por el tren que lo espera y que lo apremia.

3.4.Orfeo ante Eurídice

Jordi Balló y Xavier Pérez exponen la importancia del relato órfico como argumento universal en el cine, recordando la acción que ha servido de semilla traspasada hacia varias artes plásticas y audiovisuales: «En la creación hay dolor [...], desesperación. Formas de desolación congregadas en el fértil argumento de Orfeo, que nos propone uno de los temas básicos de la ficción romántica: la búsqueda del amor perdido más allá de la vida. [...] Orfeo, como artista, no puede mirar atrás».⁷³

3.4.1. La ensoñación:

En su vertiente onírica se ubica a la *star* de Gary Cooper ante la retención del llanto que soporta en dos filmes capaces de trasplantar evidentes reminiscencias de este relato órfico.

En la secuencia final de *The Wedding Night* (Vidor, 1935), Tony Barrett (Cooper) se muestra de espaldas y lejos de plano, mirando por la ventana hacia algún infinito donde esparcir el dolor que siente tras morir su amada Manya Novak (Anna Sten). Cuando una de las amigas de la pareja se acerca a él e interrumpe su ensimismamiento vemos su rostro, ya en primer plano, y parcialmente iluminado. Es este un haz de luz que se entiende como cierta esperanza dentro del irremediable suceso. Cooper no abandona su ensoñación y empieza a pronunciar un *speech* de elegía en el que marca sus profundos sentimientos hacia esta mujer que acaba de abandonar el mundo de los vivos.

Es la técnica de la cámara la que ayuda a comprender ese estado de aflicción en el que se ve envuelto, tal y como recuerda Sidney Lumet cuando habla de las virtudes del aparato: «[...] la cámara no puede replicarte. Pero: [...] Puede crear una atmósfera. Puede provocar emociones. Puede capturar la esencia del momento. Puede detener el tiempo. Puede alterar el espacio. Puede definir un personaje. Puede hacer milagros. [...]».⁷⁴

⁷³ Obra citada. p.291.

⁷⁴ Lumet, S. (1999). *Así se hacen las películas*. Ediciones Rialp. p.82.

Poco a poco, mientras Cooper habla con encogida voz, el plano se va cerrando, saliendo del mismo la compañera/recadera y dejando a él en una intimidad ante la cámara que acentúa su tormento. «Yo

acostumbraba a mirarla cuando venía por esa colina con su precioso abrigo y su gorrito de lana



en la cabeza. Me llamaba. Yo la saludaba desde aquí. Se quedaba allí y yo...» Cooper es incapaz de seguir su emotivo *speech* que pronuncia con los ojos ya acuosos, reteniendo sus lágrimas. Mira de nuevo atrás y advierte que ha desaparecido esa amiga y que está solo en esa habitación. Al volver a girar su cabeza hacia la ventana, una mueca de sonrisa se dibuja en su enlutado rostro: en efecto, el fantasma de Sten se le aparece tal y como lo acaba de describir, saludándole desde la colina nevada. Cooper le devuelve el saludo a su amada reflejada desde algún lugar de su ensoñado paraíso mediante un gesto cómplice, alzando una mano con dos dedos por encima de su nariz y rascándose sutilmente su barbilla. Es un gesto lleno de promesa que retiene cualquier llanto y justifica así la lágrima no mostrada que permanecerá atrapada en algún recoveco de la ensoñación de la *star* masculina. Es esta una índole de fantasía que sobrevuela estos relatos según subrayan Balló y Pérez: «Una de las características más visibles de los personajes órficos es su renuncia a vivir el mundo real, su ansia de ir más allá de la superficie de las cosas, la necesidad de traspasar el espejo». ⁷⁵

En el mismo año, 1935, Gary Cooper es de nuevo protagonista de una ensoñación órfica en *Peter Ibbetson* (Hathaway, 1935) dando vida a un prestigioso arquitecto en la adaptación de la novela decimonónica de George du Maurier.

Es justo la transición entre el final del segundo acto y el inicio del tercero y último, en el que se produce el punto de inflexión que marca la aparición del relato órfico: Peter Ibbetson (Cooper) ha matado accidentalmente al esposo de Mary Mimsey (Ann Harding), la mujer de la que ha estado

⁷⁵ Obra citada. p.295.

enamorado desde niño. Unas manos entrelazadas centran toda la atención hacia un anillo, nexo de unión del mundo real con el de los sueños, siendo este el último gesto que los enamorados se permiten hacer juntos. Un atemorizado Cooper, como Orfeo, no podrá tocar/ver nunca más en libertad a su Eurídice.

A partir de este momento, se produce una sucesión de ensoñaciones que permitirá a la *star* masculina encontrar su 'libertad' y, con ello, retener cualquier desplome sentimental y lacrimógeno.

En un momento en el que se le aparece Harding, Cooper toma consciencia de su propia ensoñación:

«¡Esto es un sueño!» alza la voz más que como un grito, como un gemido de desesperación.⁷⁶

Harding al fin encuentra el modo de convencer a su aterrado Orfeo con tal de que vea que ese 'sueño es real' y de que, en paralelismo con el relato órfico, pueda volver a mirarla sin temor:

«Cuando recibas este anillo mañana, me creerás...» le expresa antes de difuminarse. En efecto, el anillo que ya se anticipaba como símbolo del último acto libre de la pareja se configura aquí como la terapia que libera a la *star* masculina de su aflicción y, por ende, retiene el llanto que ya asomaba a través de sus ojos y gestos.

La ensoñación órfica que enmascara la emoción masculina también está presente sobre la *star* Edward G. Robinson en *The Woman in the Window* (Lang, 1944). En la penúltima secuencia, el conserje de la universidad donde trabaja le despierta de su ensoñación, que afrontaba con el gesto preocupado. En efecto, la pesadilla que él creía auténtica no ha sido más que un sueño: en el plano final, Robinson (con los ojos acuosos) contempla desde el escaparate a su Eurídice a la que siempre podrá volver a ver en esa pintura. La musa como modelo solo ha existido en su ensoñación a lo

⁷⁶ Es esta una resistencia a creer en la entelequia mucho mayor que en la novela original de Du Maurier y de la que Maxime Leroy, siguiendo los estudios de Hélène Cixous encuentra una posible explicación fruto de las teorías del psicoanálisis freudiano que se impuso como toda una revolución en el campo de interpretación de los sueños durante las cuatro décadas que separan a la novela de esta adaptación de Hathaway. Cixous, H. (2011). Phillipines. Polity Press. Recogido en Leroy, M. (11 de mayo, 2016). Distorted Dreams: Peter Ibbetson from Illustration to Adaptation. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 82 Automne. pp.19-20 <https://doi.org/10.4000/cve.2332>

«according to Hélène Cixou's poeetical reading, 'there are two Peter Ibbetsons which make philippine from a distance, one being the one who dreams, the other the one who is dreamt, one returning from the other, to the other' (Cixous 32). Yet, a fundamental shift occurred between novel and film: in the four decades that separated them, psychoanalysis had revolutionised the interpretation of dreams, the definition of identity and the common perception of social interaction. Strong evidence suggests that Hathaway's film was informed by these new theories and Peter's narrative was then detached from its Victorian frame of reference».

largo de la historia. Toda la retención lacrimógena acumulada (tentativa de suicidio inclusive a causa de una carga de conciencia manchada de sangre) queda finalmente liberada no con una lágrima sino con una sonrisa de ese Orfeo ensoñado que ahora contempla a su amor tras el cristal.⁷⁷

3.4.2. La pesadilla:

Como una deriva de esta transmisión órfica, la pesadilla como una angustia 'real' también se encuentra en la presente investigación. José Luis Sánchez Noriega resalta la misma como uno de los motivos recurrentes en el Hollywood clásico: «En el cine negro norteamericano de la época clásica (1930-1960) [...] los sueños en el psicoanálisis están en la base de obras sobre la doble personalidad y sobre pesadillas que amenazan a personas honradas. [...] Recuerdos, sueños y pesadillas atormentan la conciencia de personajes que terminan dudando sobre la realidad y su propio yo». ⁷⁸

Vuelve a ser este el caso de Edward G. Robinson en *Scarlet Street*. Una escena en la que vemos a Christopher Cross (Robinson) bebiendo en la barra de un bar, es preparatoria de la tragedia que vendrá. Con el gesto triste, Robinson evita la lágrima refugiándose en el alcohol tras venir de casa de Kitty March (de nuevo, Bennett) y ver cómo esta lo tiene engañado con su verdadero amor, Johnny Prince (Dan Duryea). «Señor, compadécete de los pecadores. El camino del mal es fácil de seguir. Sin embargo, ese camino acaba en el infierno» proclama desde la calle un predicador al que escucha Robinson saliendo de su apenado ensimismamiento.

En la escena siguiente, Robinson irrumpe, cabizbajo y con lento caminar en la habitación de Bennett, sorprendida en su cama. La *star* masculina soporta el disgusto creyendo aún (cegado por el amor) que Bennett está enamorada de él, hasta que finalmente advierte que en realidad está riendo a carcajadas con la cara tapada sobre la almohada. Conmovido, ejecutará la tragedia: se abalanza sobre Bennett y la asesina a punzonadas. La *star* masculina como Orfeo queda así atrapada en un laberinto de pesar del que ya no podrá escapar.

⁷⁷ No sin seguir este amor revelándosele como un fantasma desdoblado del cuadro.

⁷⁸ Sánchez Noriega, J.L. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista de Medicina y Cine*, 4,1, (27-34). pp. 27, 32. <https://gedos.usal.es/handle/10366/4694/browse?type=title>

Será esta una pesadilla real la que viva Robinson en el último cuarto de hora de filme cuando los ecos de una Eurídice muerta le reboten en su cabeza. Es esta una deriva órfica de lo que en palabras de Balló y Pérez supone «[...] una de sus encarnaciones más desesperanzadas. A diferencia de otros Orfeos, no puede conservar recuerdos de ningún tiempo feliz. La mujer amada es portadora desde un principio del germen de la destrucción: Eurídice es la muerte».⁷⁹

En una de estas escenas finales, Robinson llega al hotel donde se aloja y cuyas luces de neón intermitentes y rebotando desde fuera anticipan una nueva desgracia. La *star* entra en pánico al esuchar la voz de ultratumba de Bennett. Descorre las cortinas, mira hacia todos los recovecos de la estancia y, finalmente, se tumba en la cama, cerrando los ojos y con la respiración entrecortada. Los ecos que resuenan en la estancia también incorporan la voz de Duryea, muerto en la silla eléctrica como un falso culpable e incrementando la carga de conciencia de Robinson. Delirando, se pone a dialogar con las voces, como si estas pudieran escucharle. La performatividad de sus movimientos denota un calvario por el que el llanto en sus acuosos ojos parece estar a punto de emerger. Al irrumpir en la habitación unos huéspedes, una sombra en la pared muestra la silueta ahorcada de Robinson: la *star* ha esquivado la lágrima, a causa de su calvario, tratando de quitarse la vida en un intento sin éxito, ya que llegan a tiempo para descolgarlo aún con respiración. Será esta, pues, una condena perpetua de carga de conciencia. Cuando Robinson es consciente de lo que ha estado a punto de consumir, y al escuchar de nuevo la voz de Bennett susurrando pavorosamente, apoya su cara en el brazo para que no se le vea llorar en ese derrumbe emocional.



Fig. 3.4.2. Christopher Cross (Robinson) retiene el llanto al contemplar por última vez el cuadro de su Eurídice, Kitty March, (Bennett) que él mismo pintó. *Scarlet Street* (Lang, 1945).

⁷⁹ Obra citada. p. 297. Se refieren en este caso al filme *El sueño del mono loco* (*The Mad Monkey*) (Trueba, 1989).

En el plano final del filme Robinson arrastra su condena cabizbajo y andando sin rumbo por la calle, convertido en un mendigo. Tan solo un suceso lo saca de su abstracción: observa cómo retiran de la galería el cuadro que él mismo pintó de su musa, Bennett⁸⁰. Robinson, con ojos acuosos, vuelve a caminar perdiéndose entre el resto de transeúntes, arrastrando un eterno llanto que se resiste a mostrarnos en pantalla.

Del mismo modo, y en este postrero año que abarca este estudio, Humphrey Bogart como un Orfeo fallido, retiene la lágrima en el plano final de *Conflict* (Bernhardt, 1945), cuando se aleja de espaldas entre el frondoso bosque por donde se lo llevan detenido. En ese instante, los andares de Bogart denotan una doble carga en otra pesadilla órfica: la de haber asesinado con saña a su esposa y la de haber creído por momentos (y arrepentido por su crimen) en la falsa historia de que esta ha podido resucitar. Acorralado alrededor del coche donde cometió el crimen, cuando las autoridades que le comunican que la resurrección de su mujer no era más que una trampa para cazarlo, en los ojos brillantes de la *star* masculina se vislumbra un llanto interno que nunca descargará en plano. Realizando una analogía, es la espesura de los árboles y la noche la que lloran por él, donde esa esposa que ahora ve como la Eurídice que no valoró en su momento, le condena a un llanto eterno. Esta parece vigilarlo desde el cielo y transmutada en el reflejo trabado por un árbol de una luna llena a la que la cámara centra su plena atención antes del fundido a negro final.

3.5. *Philia*

Las *stars* masculinas de este estudio opacan sus lágrimas ante la aflicción provocada por el amor filial de sus hijos/as, un tema recurrente a lo largo de la historia en Hollywood. Así lo recoge Gershon Reiter: «*If we go by such book titles as Fatherless America, Society Without the Father and Absent Fathers, Lost Sons, America has become a society lacking fathers. As these books and*

⁸⁰ Es este un claro guiño final de Lang y su guionista Dudley Nichols a *The Woman in the Window*.

*others point out, the father's status in the family and the father-son relationship, or lack of relationship, have become pressing problems».*⁸¹

Estos problemas se agudizan si el padre se encuentra preso en una cárcel tal y como le ocurre al personaje de Joe Krozac (Edward G. Robinson) en la citada *The Last Gangster*. El primer contacto que mantiene Robinson con su hijo (bebé) se produce tras el cristal, en un vis a vis con su mujer, y en una evidente metáfora del impedimento cognitivo que ese padre e hijo van a tener durante el resto de sus vidas. Cuando su esposa le pregunta por los crímenes de los que se le acusa en la prensa, Robinson se irrita y sus ojos relucen con brillo porque no desea ocupar su atención en otro aspecto que no sea su hijo. Toda lágrima, no obstante, queda retenida a través de esa agresividad y antes de que se lo lleven de vuelta a su celda. Su dolor irá en aumento en un siguiente vis a vis y en el que la esposa, esta vez, lo visita sin el pequeño. La misma dinámica se ha repetido: la aflicción a causa de la influencia de la *philia* es abortada porque los guardias se lo llevan de nuevo a su calabozo.

En el último tramo de película, todo ese amor y dolor filial comprimido queda desatado. Ante la tozudez de Robinson por resistirse a abrir la boca, la banda mafiosa que lo tortura para que les sople dónde está un monto de dinero, le trae a su hijo (ya convertido en un niño algo más mayor).

Cuando un primerísimo plano muestra a Robinson al borde del llanto mientras ve la tortura que se escucha fuera de plano, finalmente aplaca su resistencia y decide a hablar, no sin antes exclamar a los captores: «Juradme que no le vais a hacer nada».

Unas escenas más adelante, Robinson emplea la agresividad para eludir todo derrumbe emocional: «¡Papá, papá, papá! ¡Llámame a mí si es que quieres decírselo a alguien! ¡Eres mi hijo!» le exclama al joven mientras lo agarra. Este, asustado, logra calmarlo y el gesto alicaído y arrepentido de Robinson solo es frenado por su torpeza: se golpea con una rama en su ojo. El hijo se apresura en

⁸¹ Reiter, G. (2008). *Fathers and Sons in Cinema*. McFarland & Company. p. 14.

curarle la herida sin ser consciente de que no solo no es el dolor ocular el que sufre su padre sino también (y sobre todo) el que corre por su interior, cuyas lágrimas vuelven a quedar opacadas.

En los compases finales del filme, Robinson y su hijo llegan a casa de este, empapados por la lluvia. Con el agua que porta por su rostro aunada con la del brillo de sus ojos, Robinson ayuda a su hijo a subir la escalinata, no sin esfuerzo y cargando toda la pena que soporta, consciente de todos los momentos que se ha perdido junto a él. Hestia, como diosa del hogar y vinculada al amor de la filiación padre-hijo, arrastra como un motivo narrativo toda esa aflicción que ha de soportar la *star* masculina que, no obstante, no se permitirá exhibir lágrima alguna en la película. Ni siquiera en el momento del pico emocional que la historia alcanza: «De vez en cuando Joe se piensa que tiene un hijo como yo» dice el niño ya acostado en la cama de su cuarto, ante el silencio que guardan su madre (Rose Stradner), padrastro (James Stewart) y su verdadero padre, Robinson, quien está al borde del llanto. Este retiene cualquier derrumbe que carga en su corazón con un beso de buenas noches en la mejilla de su hijo, gesto táctil cargado de un afecto paterno y resistido desde el cristal de su primer encuentro.

Antes de salir para nunca más volver a esas cuatro paredes que conforman el calor de Hestia y que nunca ha podido disfrutar, Robinson emplea la mentira al referirse a su hijo como estrategia de huida hacia adelante y, por ende, de retención de un llanto que sabemos que carga tan solo contemplando su apagada y melancólica mirada: «Podéis decirle que estaba chiflado. ¡Yo quiero un hijo con un par de narices!» expresa con impostada seguridad. Se queda mudo de repente cuando advierte el insoportable dolor que le están causando estas palabras/mentiras que expresa y, antes de permitirse llorar, esquiva la lágrima en ese estado de confusión. Sale corriendo de esta Hestia que jamás disfrutará hacia la lluviosa noche, como huyendo de esa otra condena filial que mantiene fuera de la cárcel.

Una condena que aún deberá digerir en un último pesar final: Ya en el exterior, uno de los mafiosos, le acorrala y tortura verbalmente al incidir en la compleja relación con su hijo, mientras este le

escucha bajo una tromba de agua y con el gesto abatido. «Mandaré una noticia a los diarios y todos se enterarán de que ese niño es el hijo de Joe Krozac» le suelta antes de que Robinson, con su paciencia al límite y consciente de que esa publicación puede condenar para siempre la libertad del niño, se abalance sobre ese mafioso, en un duelo en el que ambos acaban muertos. Las gotas de la incesante lluvia que cae en Robinson en sus últimos latidos de vida parecen derramar por él todas las lágrimas que no ha soltado la *star* afligida a causa de ese dolor/amor fraternal.

Lágrimas que, en otro ejemplo, también esconde Rhett Butler (Clark Gable) en la ya citada *Gone With The Wind* a causa del dolor por la terrible pérdida de su hija, Bonnie (Cammie King). Toda esa pena que vive Gable se conoce a través de las palabras que Mammy (Hattie McDaniel) le va contando a Melania Hamilton (Olivia de Havilland) mientras suben la escalinata. «Nunca vi a ningún hombre, blanco o negro, adorar tanto a una criatura. [...] por un momento creí que él se iba a matar» expresa McDaniel.

Ya casi en lo alto de esa escalinata que ambas han ido subiendo con el mismo pesar con el que cargan las palabras, McDaniel ilustra la no aceptación del destino por parte de Gable quien ha convertido todo su amor filial en dolor: «¿Creen que voy a consentir que metan a mi hija allí⁸² con el miedo que le da la oscuridad?»



Fig. 3.5. Rhett Butler (Gable) no permite mostrarnos su llanto de dolor ante la muerte de su hija cuyo cadáver sí está iluminado en la secuencia.

Gone with the Wind (Cukor, Fleming y Wood, 1939).

De espaldas, y tan solo iluminada por una vela en un lateral, De Havilland llama a la puerta,

obteniendo como respuesta la negativa a gritos de

Gable. Cuando finalmente este accede a abrirla y al fin se vislumbra ese interior, la penumbra impide ver el rostro de Gable, que aparece como la sombra de un fantasma que ha quedado atrapado

⁸² Se refiere al ataúd.

en el dolor de un trauma insuperable. Al fondo de la estancia se encuentra el cadáver de la pequeña Bonnie, iluminada bajo un candelabro. La luz, por tanto, permite ver el motivo yacente del dolor de la *star* masculina pero no permite ver el rostro de esta, en una clara estrategia por camuflar esas lágrimas por dolor filial.

Acto seguido, en una sutil transición, De Havilland sale de esa puerta por la que ha pasado tiempo consolando a Gable y convenciéndolo de que acceda a enterrar a la pequeña. A este se le ve por un instante, ahora sí iluminado pero de espaldas y arrodillado, incapaz de mostrar su llanto.

La secuencia analizada ayuda a comprender una excepción en este estudio que, no obstante, refuerza el dilema al que las *stars* masculinas se han sometido a la hora de enmascarar sus lágrimas. Unas pocas escenas atrás en la historia, se asiste a la pena que Gable arrastra por, nuevamente, una tragedia relativa a la *philia*: Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) ha perdido al bebé que esperaban. Encerrado en un dormitorio y a través de una escasa luz se entreve el rostro tapado por sus manos de un alicaído Gable. Sobrelleva de esa manera tan explícita la insoportable carga de la pena y de sentirse culpable por la pérdida/aborto de tan deseado hijo. Tras unos golpes en la puerta, Gable sale de su ensimismamiento para de nuevo caer en el más absoluto de los desánimos cuando entra en la habitación (y, también en el plano) De Havilland, en una escena que se narra con los mismos elementos y protagonistas pero que, en esta ocasión, sí se permite el estar presente en la intimidad de esa estancia. Cuando De Havilland repara en su pena y destapa sus manos, Gable es incapaz de secar las lágrimas en sus enrojecidos ojos.

La intrahistoria de esta escena ayuda a comprender esta excepción: Es la propia De Havilland la que aporta las claves al afirmar cómo persuadió y convenció a su compañero de que no debía retener el llanto: «*”He was worried: you see, he had never cried on the screen before. He thought it was not masculine to cry. He was so worried about it”*». However, de Havilland also encouraged him: *“I remember I said, ‘Tears denote strength of character, not weakness. Crying makes you intensely*

human. He agreed, rehearsed it, and it turned out to be one of the most memorable scenes in the movie.”»⁸³

Y por último, otro ejemplo de este amor/dolor de *philia* fraternal sitúa también a Gary Cooper al borde de la lágrima en *Now and Forever* (Hathaway, 1934). Durante el transcurso de una secuencia en los últimos minutos de metraje, la pequeña Penny Day (Shirley Temple) juega con su padre, Jerry Day (Gary Cooper) a ser una detective. Sin ambages, la hija le pregunta si ha robado un collar. El rostro de Cooper en primer plano se muestra desfigurado, y (ante la insistencia de su hija) un plano abierto permite ver la incomodidad del actor que poco a poco se va convirtiendo en tristeza. Cooper se aleja de la cama donde permanece Temple, da unos pasos dubitativos alrededor de la estancia y vuelve a acercarse ante la obstinación y enfado de su hija por ver a su padre evitar la respuesta. El plano se mantiene alejado y justo cuando Cooper parece que al fin va a responder como avergonzado, la puerta se abre y entra en plano Toni Carstairs Day (Carole Lombard), la esposa de él y madre adoptiva de la pequeña. Esta entrada auxilia ya no solo la respuesta esperada sino la incipiente lágrima que se resiste a soltar la *star* masculina que se aleja por la puerta con el gesto alicaído y de espaldas. No se puede contemplar su rostro, que se intuye desencajado ante la conciencia de un padre por saber que su hija sospecha que es un ladrón. Una sospecha que, efectivamente, se convierte en hecho cuando la pequeña descubre el collar escondido en su peluche. Cuando la escena sucesiva muestra a la pequeña Temple llorando sin consuelo (y confesando lo que ya sabe qué es su padre) la acción y el gesto se repiten de un modo todavía más evidente: unos primeros planos plasman el rostro embargado por la vergüenza de Cooper como padre fallido donde los ojos brillan fruto de unas lágrimas resistiéndose como pocas veces en su filmografía a brotar. Incapaz de aguantar tal tormento, el actor vuelve a salir del plano, desalentado y por la misma puerta. Instantes después se le ve apoyando sus manos sobre una mesa con la cabeza casi hundida en la misma. El secuestro emocional todavía tiene un último martirio: Temple (embaucada por su

⁸³ Andrews, S. (13 de Agosto, 2018). *Gone with the Wind: How Olivia de Havilland helped Clark Gable Cry on Screen. The Vintage News*. <https://www.thevintagenews.com/2018/08/13/olivia-de-havilland-clark-gable/?chrome=1>

madrastra) le pide perdón a su padre por haberle acusado. Descompuesto, Cooper la abraza y de un primer plano en el que la incredulidad y el tormento se apodera de su semblante, se pasa a otro medio en el que la abraza. No será un abrazo en el que se vea su rostro: la rodea de espaldas e, inmediatamente, el plano vuelve a alejarse hacia uno general imponiéndose así la retención lacrimógena.

4. THANATOS

La presencia de la muerte en este estudio se vincula a la retención lacrimógena a través de distintas apariencias que se espacian en tres temporalidades: pasado, presente, y futuro; serán abordadas por separado y otorgando a las mismas tres conceptos correlativos: la tumba, la condena y el suicidio.

Ya en el primer capítulo de *Death in Classical Hollywood*, Hagin Boaz alude a la importancia de Thanatos como un elemento de tensión a lo largo de la historia del cine.⁸⁴

Otros teóricos como Elena Conde y Luis Fernando de Iturrate inciden en la reacción emocional que produce la muerte en el lenguaje audiovisual en función del grado de protagonismo de cada personaje⁸⁵, siendo de relevancia en el presente apartado la actitud confrontada ante la misma que adopta la *star* masculina, reteniendo, una vez más, la lágrima.

4.1. La muerte que vino: La tumba

La *star* masculina afronta, negándolo, el proceso lacrimógeno en la tumba, concepto y lugar que en

⁸⁴ «*Death has certainly not been absent or meaningless in film studies. There have been various claims about an essential connection or disjunction between death and the cinematic medium as such (the single frame, the finite or infinite shot, a sequence or entire films, pre-cinema and post-cinema) by writers such as André Bazin, Edgar Morin, Susan Sontag, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini, and Laura Mulvey. In some cases, it is argued that cinema is essentially related to death, in others that it vanquishes death and enables immortality*».

Hagin, B. (2010). *Death in Classical Hollywood*. Palgrave Macmillan. p.1.

⁸⁵ Son muchos los personajes que se ven morir y pocos los que provocan pena o algún tipo de sentimiento. Las características del personaje, físicas y psicológicas, y el lugar que ocupa en la trama son claves. Pero también lo son el contexto en el que aparece la muerte y las propias características del lenguaje audiovisual que amplifican o reducen su impacto.

Conde, E. y de Iturrate, L.F. (2003). Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte. *Comunicar*, 20, 168-172. p. 169. <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C19-2002-25>

esta división de la influencia de Tanathos por ejes temporales representa el pasado.

Núria Bou y Xavier Pérez remiten a una secuencia de tumba en *She Wore a Yellow Ribbon* (Ford, 1949) para exponer la única manera que le queda a la *star* masculina (en este caso, John Wayne) de poder comunicarse con su ser querido: «[...] el personaje se encuentra, en una secuencia sublime, hablando directamente a la tumba donde reposa su esposa. [...] es este insólito recogimiento amoroso en la sublime secuencia filmada por Ford la que permite a Brittles manifestar más comunicación con su mujer muerta que con ningún otro personaje del filme».⁸⁶

En esta línea, la interacción con ese ser que físicamente solo puede mostrarse como una tumba y que permite retener cualquier llanto en la *star* masculina la encontramos en uno de los tres ejemplos de las películas de estudio en los que se sitúa a la *star* Henry Fonda reteniendo el llanto ante este Tanathos pasado.

Lo hace en una secuencia filmada también por John Ford, dando vida al presidente Lincoln en *Young Mr. Lincoln* (Ford, 1939). Por el inicio del filme, visita la lápida donde está enterrada Ann Rutledge, su primer amor. Fonda, con el gesto serio, cabizbajo y arrodillado, alterna su mirada hacia el horizonte y a la tumba mientras expresa sus inquietudes entre silencios que denotan en la *star* una evidente pena ante la imposibilidad de poder ver a su amada y la claridad que esta le proporciona. Fonda pone todo el peso de su dilema lacrimógeno (frenando cualquier lágrima) en una rama que emerge al lado de la losa por la que a través de la misma traspasa sus muecas de aflicción por ese amor perdido.

En un filme anterior, *The Trail of the Lonesome Pine* (Hathaway, 1936), la *star* vuelve a contener su llanto en una tumba. Unos planos breves y en picado muestran a Dave Tolliver (Henry Fonda) aguantando sus lágrimas mientras tala un árbol que está trabajando como el ataúd donde reposará

⁸⁶ Obra citada. p.166. Refiriéndose a *She Wore a Yellow Ribbon* (Ford, 1949).

Buddie (George McFarland), su hermano pequeño, quien ha muerto accidentalmente. Acto seguido, el plano se funde hacia uno general revelando el paisaje y la Piedra coral alrededor de ese tronco/ataúd configurado ya como tumba.

Pronunciada la elegía por el sacerdote, la cámara se centra en los rostros de los presentes, familiares y allegados que tratan de soportar el trance con estoicismo pero que, finalmente se van derrumbando en llanto. Las lágrimas del personaje de Tater (Fuzzy Knight) que canta una despedida con la voz rota, contagian el sollozo de June Tolliver (Silvia Sidney), prima de Fonda. En este, no obstante, la cámara tan solo repara de forma efímera, en un plano medio y en el que se ve erguido y cabizbajo, sin apenas moverse e incapaz de mostrar su llanto interno. La alteridad conformada por el resto de los personajes se configura como la compensación de la lágrima no mostrada por la *star* masculina. También desde la lejanía de un plano general se muestra a Frank James (Henry Fonda) visitando la tumba de su hermano Jesse (Tyronne Power) en *The Return of Frank James* (Lang, 1940). Un cambio de plano a otro mucho más cercano, permite ver el rostro al borde del llanto de Fonda, manteniendo la mirada en la lápida. Es un plano que apenas dura unos segundos pues es interrumpido por la llegada a caballo del personaje de Pinky (Ernest Whitman). La mueca en el rostro de la *star* masculina y que atisba el derrumbe emocional a causa del dolor de esta pérdida es interrumpida, resistiéndose de nuevo la emergencia de la lágrima ante el *tanathos* representado físicamente por esa tumba en la que amortiguar el trauma aún por digerir.



Fig. 4.1. Frank James (Fonda) filmado a lo lejos ante la tumba de su hermano y acto seguido interrumpido al borde de la lágrima.
The Return of Frank James (Lang, 1940).

La resistencia del llanto ante la tumba también se manifiesta en la visita que Matt Matthews (John Wayne) realiza al descanso eterno de su madre, en los primeros compases de *The Shepherd of the Hills* (Hathaway, 1941). De espaldas, en plena noche y con la amenaza de tormenta presente a través de los truenos, Wayne se acerca a un árbol. Al tiempo que arrancan las notas extradiegéticas de una nana, se ve en un plano detalle y en la base de un tronco el nombre de Sarah, tallado a la manera de una lápida. A través del reflejo de su sombra, se vislumbra cómo Wayne se saca su sombrero, con lentitud y pesar. Un plano medio permite ver el rostro serio y compungido en la *star* justo antes de arrodillarse y expresar sus palabras por las que se reconoce el dolor por la pérdida de una madre. Le habla con el gesto cabizbajo e incapaz de centrar su mirada en esa tumba-árbol. El brillo acuoso en los ojos de Wayne se percibe en su confesión final: «Tal vez tengan razón sobre mí, pero tú...» y es incapaz de terminar la frase a causa del dolor e impotencia que siente por las cargas de culpabilidad impuestas, según él, de forma injusta a su madre. Wayne, en el momento cúlmen de aflicción, mira al infinito con ojos incandescentes de pena y justo antes de que un plano muestre un amenazador rayo acompañado de un ensordecedor trueno con el que se funde la secuencia.

La *star* masculina sigue la constante: no permite ver derramar sus lágrimas ante la muerte ya venida representada por la tumba.

4.2. La muerte que viene: La condena

La condena corresponde al tiempo presente en esta división por eje temporal en el que se estructura la presencia de Tanathos. Esta ejerce una tensión hacia la *star* masculina que la afrontará impidiendo, de nuevo, ver su llanto.

Espaciada y simbolizada en la cárcel, la condena como cercanía de la muerte se ha establecido como un motivo narrativo vinculado estrechamente al cine (e incluso como subgénero propio del *thriller*). En estos términos, se expresa Gonzalo Aguilar sobre la fortaleza recurrente de este espacio en el arte cinematográfico: «La prisión como espacio y tema está tan presente en el cine de todos los

tiempos.[...] en el cine clásico, hay dos tendencias básicas: la cárcel como opresión [...] y la cárcel como lugar de redención. [...] la representación de las prisiones forma parte de un código universal». ⁸⁷

Más en concreción, la pena de muerte como condena, ha estado igualmente presente en el medio audiovisual, tal y como se encarga en recordar Iván Parro: «La pena de muerte ha sido un tema recurrente en la historia del cine desde sus inicios. [...] Durante el transcurso de los años han sido muchas las películas que de una manera o de otra se han referido a la pena de muerte. Unas [...], mostrando las imágenes del horror de las distintas formas de ejecución; otras, con una referencia clara o indirecta a la pena capital y otras tantas mostrando la inutilidad de dicha condena en el sistema jurídico [...] refiriéndose sobre todo a la ejecución de inocentes [...] o demostrando la inocencia del reo de muerte en momentos inmediatamente anteriores a la ejecución». ⁸⁸

Desde este perímetro de acción, se analiza en dos casos cómo la cercanía de la muerte entre barrotes configura todo un dispositivo (en el que cobra importancia la ausencia en el plano) en el que las *stars* masculinas restringen cualquier contemplación de sus lágrimas, siendo estas las cotas del derrumbe emocional.

James Cagney narra de esta manera la escena de su ejecución como Rocky Sullivan en *Angels with Dirty Faces* (Curtiz, 1938): «*The execution scene is this: cheekily contemptuous of my escorts, I am being led along the last mile when suddenly, without any warning, I go into a seizure of fear, twisting and turning in the clutch of the guards as I try to prevent them from leading me into the death chamber. Or is it a seizure of fear? [...] I played it with deliberate ambiguity so that the spectator can take his choice. It seems to me it works out fine in either case. You have to decide*». ⁸⁹

⁸⁷ Aguilar, G. (2007). Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas *Deshonra* y *Carandiru*. *Nueva Sociedad*, 208, (162-178). pp. 162,164.

<https://www.proquest.com/docview/199547204/fulltextPDF/183589D662C4417FPQ/1?accountid=15292>

⁸⁸ Parro, I. (2008). El tratamiento en el cine de la evolución histórica de la aplicación de la pena de muerte: de la crucifixión a la inyección letal. [I Congreso Internacional de Historia y Cine] *Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología*. p. 733. <http://hdl.handle.net/10016/17786>

⁸⁹ Cagney, J. (1976). *Cagney by Cagney*. Pocket Books. pp. 89-90.

Esta ambigüedad a la que se refiere se vincula directamente a este estudio: oculta su llanto, que se escucha pero no se ve. En efecto, un fuera de plano en el momento de su inminente ejecución impide ver su rostro de pavor, que se denota a través de sus gritos y, en consecuencia, esconde cualquier lágrima ante una muerte que le viene de inmediato. En su lugar, se muestran imágenes alternando la sombra de la *star* proyectada en la pared y un primer plano del personaje del sacerdote (Pat O'Brien) a quien sí se le ve la emergencia de las lágrimas por sus acuosos ojos.⁹⁰ Este llanto del personaje secundario resulta trascendental a la hora de detectar cómo la jerarquía de roles establece unos dispositivos propios para las *stars* masculinas (restringiendo el llanto de las mismas) y uno distinto para aquellos otros personajes que no forman parte del primer escalafón del *star system* y que sí pueden enseñar sus lágrimas con mayor facilidad que los primeros.

Cagney tampoco muestra su llanto en *Each Dawn I Die* (Keighley, 1939) donde se hace uso del mismo recurso del fuera de plano, en esta ocasión de un modo más sutil. Tras una visita por parte de su esposa y de su madre a la cárcel donde cumple condena, un plano muestra a la *star* acercándose a cámara, cada vez con su paso más acelerado. Además de exhibir varias muecas en su rostro, que denotan nerviosismo y aflicción, se pasa las manos por sus ojos, como secándose esas lágrimas que en algún instante previo ha debido soltar y que, no obstante, no se ha permitido revelar.

4.3. La muerte que vendrá: El suicidio

Quitarse la vida como última acción posible para abandonar el sufrimiento, constituye el tiempo futuro en la presente división temporal de Tanathos como influencia emocional que reprime el llanto en las *stars* masculinas de este estudio.

Beatriz Ogando, Eduardo Tejera y Reyes Hernández, aludiendo a Carlos Ballús⁹¹ sitúan al cine

⁹⁰ En la historia los dos mantienen una amistad desde la infancia.

⁹¹ Ballús, C. (2006). Suicidio y depresión. *Humanitas Humanidades Médicas*, 9, (4-5)
http://www.fundacionmhm.org/www_humanitas_es_numero9/revista.html

como un vehículo apropiado para acercar la exploración hacia un mayor margen de empatía sobre los enigmas que este acto suele plantear: «[...] el suicidio no es un acto fortuito y tiene sus razones muchas veces difíciles de descubrir. Tal vez el cine, con su diversidad y su capacidad de transmitir valores más allá de los hechos, de hacernos llegar hasta lo emocional del ser humano, nos pueda ayudar a comprenderlo un poco mejor». ⁹²

En el filme *Meet John Doe* (Capra, 1941) Gary Cooper, que interpreta al falso periodista que da nombre al título, decide suicidarse al final de la historia como única vía de escape a su sufrimiento. Consciente del engaño al que se ha visto sometido, Cooper sube al tejado de un edificio con tal de ejecutar su decisión.

La técnica empleada para construir esta secuencia presenta un dispositivo estratégico que acentúa la tensión que carga la *star* masculina ante el acto del suicidio: planos detalle a sus pasos que avanzan lentos; otros planos detalle que inciden en la atmósfera crepuscular del momento (como son la atención al repicar de un campanario y a los copos de nieve que caen); y planos cenitales y alejados del actor de tal modo que el mismo resta como una silueta sometida ante el paisaje. El cenit de esta planificación estratégica se alcanza en el momento en que Cooper se saca el sobre donde guarda su carta de despedida y de la que tan solo se puede leer su remite: «A todos los John Doe en cualquier parte». Acto seguido, el plano (ya más cerrado) se centra en el rostro de Cooper, que denota una profunda derrota emocional manifestada a través de sus ojos acuosos que, no obstante, no derraman lágrimas. En lugar de ello, los cierra durante prolongados segundos y, cuando los vuelve a abrir, alza su cabeza y fija su mirada al cielo, tratando de recibir alguna divina respuesta que palie su aflicción. La sucesión de sus gestos sublimados hacia al acto del suicidio prosigue: lanza un cigarrillo al suelo, apoya sus manos en la baranda y, en ese momento, la cámara lo muestra de espaldas en un plano medio. Es este un plano que impide examinar cualquier vulnerabilidad en el rostro de la *star* masculina ante su inminente muerte, finalmente abortada en dos tiempos, primero

⁹² Hernández, R., Tejera, E. y Ogando, B. (2011). El rostro del suicida en el espejo del cine. *Revista de Medicina y Cine*. 7, 3, (107-117). p. 108. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/13761/14133

por un grupo de compañeros de su empresa y después por su prometida (Barbara Stanwyck).

La tentativa de suicidio se frustra de tal modo que en la secuencia quedan aunadas dos de las categorías del acto suicida que subrayan Ogando, Tejera y Hernández: por un lado, el 'lúcido' o 'existencial' «[...] suicidio meditado en el que la persona es capaz de verbalizar su intención y las razones de su acto y que generalmente no se realizan de una manera impulsiva sino con una planificación más o menos elaborada» y, por otro lado, el 'intento de suicidio' «acto sin resultado de muerte en el que un individuo de forma deliberada se inflinge un daño a sí mismo».

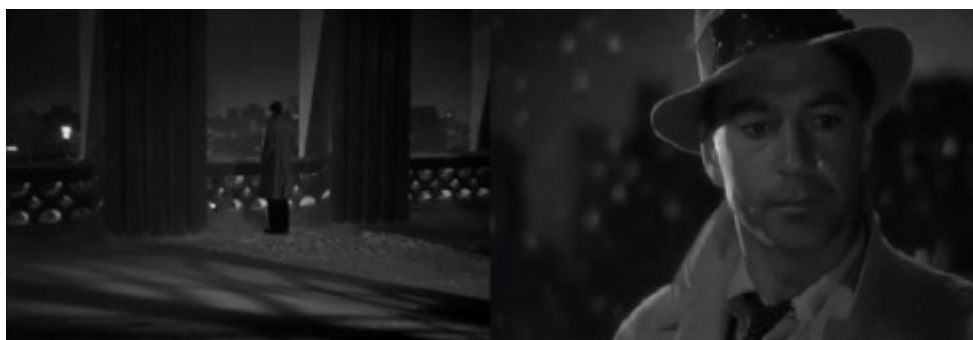


Fig. 4.3. John Doe (Cooper) afrontando su suicidio en *Meet John Doe* (Capra, 1941).

Es tan solo cuando la tentativa suicida se ha frustrado, cuando, por un instante, se ve una lágrima deslizándose por la mejilla de Cooper. El agua de la lágrima parece fundirse con la de los copos de nieve (incluso caer directamente desde los mismos) que acentúan ese cuadro de derrota emocional y de confrontación ante el desafío de Tanathos en la *star* masculina.

El acto del suicidio concebido como sacrificio hacia un ser querido y realizado por una *star* masculina que retiene su lágrima, se encuentra de forma evidente en *For Whom the Bell Tolls* (Wood, 1943).

Un examen a su última secuencia así lo evidencia: malherido, Robert Jordan (Gary Cooper) yace apoyado en una roca junto a la mujer de la que se ha enamorado, María (Ingrid Bergman). Ante la

imposibilidad de montar a caballo y así reanudar la urgente marcha, Cooper decide quedarse en el sitio, siendo útil desde su puesto para ralentizar el avance del enemigo y dar forma así a un sacrificio cuya única salida posible es la muerte. La influencia de Tanathos ante este heroico gesto de la *star* se refleja de forma transparente en las lágrimas de ella, que (entre gritos de rabia y dolor) se le deslizan por sus mejillas. Estas lágrimas pueden ser entendidas también como las que no se ven en Cooper, quien, a modo de contrapeso, mantiene sus ojos acuosos y nunca sucumbiendo al llanto ante la inminente muerte por su acto suicida para salvar a su amada y defender su causa.

Es este un contraste como reacción dispar al autoimpuesto Tanathos (de serenidad en él y exageración en ella) que se puede leer como una reacción complementaria: en esta transposición del llanto, se puede afirmar que ella ya llora por él todo lo que este debería llorar y que se imposibilita ver a causa de los dispositivos estratégicos del llanto recorridos en esta investigación y aplicados a la *star* masculina.⁹³

Por último, a través del recurso de la *voz en off* en esta secuencia se detecta la presión que ejerce Tanathos en el acto suicida, tanto sobre la *star* masculina como en la técnica narrativa. Este recurso simula los pensamientos finales de Cooper una vez se ha despedido de Bergman. «No desfallezcas, Jordan. Piensa en América. No puedo. Piensa en Madrid. No puedo. Piensa en ... María. Sí, eso sí está bien» se dice a sí mismo, reteniendo cualquier llanto y lágrima a pesar de su dolor mental y físico percibido a través de su gestualidad. Este dolor tan solo quedará liberado con ese Tanathos que le espera en el momento en que empieza a disparar una ráfaga de pólvora a los enemigos. El humo de esta munición se funde con el plano final del repicar de las campanas, confirmando esa muerte autoimpuesta por la *star* masculina como única forma de afrontar toda vulnerabilidad en forma de un llanto que nunca deja de enmascarar.

⁹³ El director, Sam Wood, afirmó que las interpretaciones de ambos, salvaron la película: «*Gary Cooper is self-effacing and generally a little faint, like the character he plays, but the faintest has its moments of paying off, and his general support of Miss Bergman is nearly as good as the law will allow... She really knows how to act, in a blend of poetic grace with quiet realism which almost never appears in American pictures*». Meyers, J. (2001). *Gary Cooper: American Hero*. First Cooper Square Press. p. 183.

5. LA ARMONÍA MELÓDICA

En su estudio sobre la importancia de la gramática musical en las escenas audiovisuales, Carlos Andrés Arango, recoge a su vez palabras de Radamés Molina y Daniel Ranz aludiendo a la trascendencia que desde la Grecia Clásica adquiría la armonía para explicar toda clase de omnipotencia visual: «[...] la música tuvo la misma función en la formación de la imagen del mundo. [...] Las órbitas celestes, la enfermedad, la composición de la materia, el tiempo, el origen del universo, tenían su explicación en la armonía musical». ⁹⁴

Más en concreción, dentro de la importancia melódica en el ámbito cinematográfico, Aaron Copland manifiesta: «la melodía tiene una capacidad asombrosa de decirnos qué de la imagen presente es de mayor interés, y cuál es la ruta de lectura más adecuada. Igualmente, una de las estrategias para musicalizar consiste en asociar motivos melódicos con la aparición de determinados personajes, o la llegada a puntos dramáticos en la historia». ⁹⁵

Desde esta línea de acción, el presente capítulo indaga en cómo las *stars* masculinas de este estudio se han servido de la armonía melódica ⁹⁶ para escudar su debilidad emocional en pantalla.

5.1. El piano como eje de contención

Desde el origen del cine, en tiempos del mudo y donde un pianista acompañaba melódicamente la historia silente que se desarrollaba en pantalla, el piano se ha constituido como un instrumento capital que lo ha vinculado a este arte. Si se atiende a cómo el mismo se ha filmado en escena, es evidente la interacción que este instrumento ha impreso sobre los actores. De este modo, lo subraya Jean-Pierre Collot, al hablar sobre los trabajos de Philippe Roger acerca del instrumento proyectado

⁹⁴ Molina, R. y Ranz, D. (2000). *La idea de cosmos*. Paidós. En Arango, C.A. (2009) *Música/cine: Variaciones sobre un mismo tema. (La musicalidad de la imagen o sonata en cuatro movimientos en tono mayor)*. *Anagramas*, 7, 144, (143-154). p. 145.

⁹⁵ Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música*. FCE. p. 234.

⁹⁶ Armonía es «lo que le da contexto, soporte, acompañamiento, resonancia, a la melodía. Obra citada de Carlos Andrés Arango. p. 147.

más allá de su condición de mobiliario: « [...] *en transformant le piano en prisme, en s'attachant à sa dimension de vecteur, de passeur, en en faisant l'instrument d'une transcendance et en nous démontrant par là-même la profonde et intime compréhension qu'il a de l'instrument*». ⁹⁷

De esta manera, el instrumento del piano aparece de forma reiterada en varios filmes de esta investigación como un eje del que se sirve la *star* para retener su llanto.

Casablanca se erige en el presente estudio como una película de referencia para comprender la magnitud que cobra la melodía (ya sea en su vertiente diegética o extradiegética) a la hora de enmascarar el llanto de la *star* masculina.

En el análisis de una secuencia en el interior del local que dirige Rick Blaine (Humphrey Bogart) se puede atender a la importancia que cobra el piano como elemento de ocultación de la lágrima en la *star*. En el salón del local, Bogart está sentado con la mirada perdida en el infinito. En segundo plano, Sam toca en el piano un tema aleatorio de su repertorio. El diálogo adquiere aquí una dimensión significativa para reflejar la pena con la que carga el protagonista, quien no sabe si volverá a ver a su amada. «Seguro que en Nueva York todos duermen» expresa Bogart para, acto seguido, mostrar el encierro amoroso que padece y las consecuencias incontrolables del mismo: «¡Toca la canción, Sam!» le ordena con ahínco a su empleado porque, «¡Si ella puede soportarla yo también!».

La magnitud expresiva que cobra la melodía en esta escena se entiende con lo que compendia Jaume Radigales: «Una de las funciones fundamentales de la música en el cine es su capacidad de dar continuidad a



un segmento visual. Este efecto puede ser elíptico, por ejemplo entre dos escenas diferentes, y es evidente

Fig. 5. 1. Rick Blaine (Bogart) retiene el llanto ayudado por la música del piano. *Casablanca* (Curtiz, 1942).

⁹⁷Collot, J.P. (2020). Philippe Roger, l'Attrait du piano, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 90, (257-260). p. 257. <https://doi.org/10.4000/1895.7882>.

cuando incorporamos la música, una ilusión en el contexto de la gran mentira que es el cine».⁹⁸

En una escena posterior y complementaria, el mismo salón se encuentra vacío a altas horas de la noche y la oscuridad se concibe como una expresión de la melancolía que muestra la *star* masculina. Bogart, sentado en una de las mesas del local, se muestra con gesto abatido y refugiado en el alcohol tras creer perder para siempre el amor de Ilsa Lund (Ingrid Bergman). De repente, una luz al fondo del plano anticipa la llegada de esta. Tras un diálogo con consecuencias negativas para el éxito amoroso de la pareja, Bergman se marcha y Bogart resta de nuevo solo. Ahora sí: es incapaz de seguir resistiendo la carga que soporta y su hundimiento queda recogido en su ademán cabizbajo. El gesto, que porta exageración, resulta trascendental para atender al objetivo de este estudio: no se le ve llorar (ni mucho menos derramar lágrimas) a pesar de que lo está haciendo. Sitúa sus manos sobre su rostro y hunde el mismo en la mesa sin que la cámara pueda filmar esas lágrimas y sin permitirse él mismo llorar con transparencia ante la misma.

Inmediatamente, esa exageración de su performatividad a causa del secuestro emocional que padece llega a su cenit con otro gesto en el que exhibe su rabia: golpea la mesa de forma agresiva. La música que en segundo plano suena es la que provoca este ademán de ira en Bogart. A través de la melodía se comprende el tormento que vive la *star*: la canción que suena es *As Time Goes By*⁹⁹, el mismo tema que sonaba en la escena anterior y el que condensa el alfabeto amoroso de la pareja Bogart-Bergman. Se escucha de manera extradiegética, a diferencia de la escena anterior, similar en su arquitectura estética y que prepara emocionalmente a esta. La melodía, por tanto, se configura como el punto de sutura emocional entre las dos escenas y la misma permite vehicular esa retención lacrimógena en Bogart.

As Time Goes By adquiere así en estas dos escenas un protagonismo como carácter de *leitmotiv*: «La música puede convertirse en significado de un personaje a lo largo de la historia de la película.

Porque, en definitiva, el *leitmotiv* es inmediato y fácilmente reconocible por el espectador».¹⁰⁰

⁹⁸ Radigales, J. (2008). *La música en el cine: La estética de la música*. UOC. p.38.

⁹⁹ Compuesta por Herman Hupfeld <https://www.imdb.com/title/tt0034583/soundtrack/>

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 26.

Es, de tal modo, este tema musical el que supone otra expresión que no solo articula la narrativa de las dos escenas sino que permite empatizar con el sentimiento de Bogart y amortiguar, casi como si de un cosmético se tratara, el problema expresivo de la lágrima que en ambas escenas está a punto de producirse en los ojos acuosos de la *star* masculina.

Dentro de las cuatro funciones complementarias que apunta Radigales (estructural, emocional/expresiva, narrativa y significativa) es esta última la que más cerca se encuentra a la hora de atravesar el presente análisis, y dentro de la misma, la subfunción metatextual: «Esta función está ligada a la elipsis, es decir, a la sustitución de lo que no se dice o de lo que ya se ha dicho o representado, de manera que se invita al espectador a una relación de concepto, en forma de referencia narrativa, pero que ayuda a dotar de un significado preciso la música que suena en determinados momentos de la película. La música es constitutivamente evocadora, y con esta función ayuda a explicar algo que va más allá de las palabras y de la imagen».¹⁰¹

La escena termina a través de la mirada de Bogart impregnada de lloro y donde la lágrima vuelve a quedar retenida, sin deslizar por la mejilla, condensada en ese agua de tristeza:

La melodía, como punto de conexión sentimental que sorteja la lágrima de la *star* masculina, encuentra así en el piano un eje locativo al que acudir como protagonista inanimado capaz de amortiguar la aflicción amorosa.

Peter John Dyer también apunta al instrumento del piano como uno de los recursos expresivos de contención de la adrenalina en el cine de Hawks: «*But the elliptical story of To Have and Have Not, provides as usual a kind of lacuna through which one can squeeze down as eagerly as any pot-holer into an endless, honeycombed, substratum of corridor sex, intrigue, and nocturnal gunfire yielding as suddenly to piano music [...]*».¹⁰²

Siguiendo el análisis a través del héroe *hawkiano* en un filme anterior y previamente citado, *Only Angels Have Wings*, el piano vuelve a constituirse como un eje instrumental clave para encauzar el

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 46.

¹⁰² Dyer, P. J. (1972). *Sling the Lamps Low*. En, J. McBride (Ed.) *Focus on Howard Hawks* (78-94). Prentice Hall. p.89.

sentir de la *star* masculina, Cary Grant.

«Sí, lo sé, ha muerto y todas las lágrimas del mundo no harán que esté menos muerto. ¿Cómo cree que estamos nosotros, Bonnie?» le expresa Grant a Jean Arthur al poco de morir uno de sus empleados en un trágico accidente. Es esta una confesión clara de que el dolor que lo embarga a él y a sus compañeros no tiene más salida que huir hacia delante y mentirse unos a otros.

Cuando Arthur vuelve a entrar en la cantina se encuentra a Grant sentado en el piano y tocando la canción *Some of These Days*¹⁰³ de forma rítmica, rodeado por sus compañeros y el resto de la improvisada orquesta. Arthur parece contagiada de esa única salida posible para espantar el dolor y no solo se suma al canto, con un semblante impostado de alegría, sino que aparta a Grant a un lado y empieza ella misma a tocar la melodía igual o más rítmica que la que él trataba sin éxito de ejecutar. Hay que incidir en esta ocasión en este comportamiento de ella porque es lo que provoca que justo en este punto Grant pase a estar más comedido, con el gesto inseguro. En su pensamiento se intuye cómo trata de gestionar el desplazamiento de la zona de confort en su rutina que esta mujer le ha provocado. En efecto, en el semblante de Grant se entremezcla el sentimiento doloroso por la muerte de su empleado junto al de la chispa amorosa que empieza a sentir por esta mujer. Y cuando Arthur empieza a tocar un tema mucho más lento, una balada,¹⁰⁴ el plano se acerca hacia el rostro de Grant. La frase que acto seguido él pronuncia recuerda automáticamente de dónde se viene: «¿Quién es Joe?» y responde ella, «No tengo ni idea», ambos serios y reprimiendo el llanto interno. Arthur, con tal de desviar el foco del dolor, interrumpe esa lenta melodía y exclama: «¿Conoce alguien *El Manisero*?»¹⁰⁵ y vuelve a tocar de nuevo un tema rítmico que esta vez acompaña Grant de viva voz con un grito más que un canto y con el que se funde la secuencia.

Un cántico de exaltación de Grant que supone una excepción en la cinematografía de Hawks

¹⁰³ Compuesta por Shelton Brooks y asociada a la intérprete Sophie Tucker.

<https://www.imdb.com/title/tt0031762/soundtrack/>

¹⁰⁴ A pesar de que la canción no aparece registrada en los créditos, en la página IMDB se refiere a la titulada *Push 'em Up*, escrita por Howard Jackson. <https://www.imdb.com/title/tt0031762/soundtrack/>

¹⁰⁵ Su título en inglés es *The Peanut Vendor*, compuesta por Mosiés Simons.

<https://www.imdb.com/title/tt0031762/soundtrack/>

teniendo en cuenta la consistencia como nutriente de sus personajes a la que se refiere John Belton: «*The most essential ingredient of Hawk's characterization and acting style is consistency. The consistency of a Hawksian character exists, for the most part, in the consistency of his behavior; physical gesture, tone of voice, dialogue, and even costume*». ¹⁰⁶

El piano también se encuentra como amortiguador lacrimógeno en el clímax final de la historia en el filme *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (Dieterle, 1940). La última secuencia vehicula a través de la melodía pianística todo el sentimiento de un amor y existencia que llega al fin de su ciclo vital. El Premio Nobel de Medicina, Paul Ehrlich (Edward G. Robinson), agoniza en la cama de su dormitorio en compañía de sus allegados. La secuencia arranca con un plano en escorzo en el que se ve a la esposa del científico (Ruth Gordon), tocar una melodía al piano. De repente, deja de tocarla y se dirige a la habitación para preguntar al doctor cómo se encuentra su marido. «Por favor, no dejes de tocar, Hedy», susurra Robinson, soportando la agonía de su dolor con una mueca de afecto al amor de su vida. Una orden que ella obedece entre el silencio coral que aguarda el ineludible desenlace. ¹⁰⁷

La música vuelve a sonar, fuera de plano, y la atención visual queda centrada en las frases finales de Robinson: «[...] *There can be no final victory over diseases of the body unless the diseases of the souls are also overcome. They feed upon each other, diseases of the body, diseases of the soul. [...] We must fight. Fight. We must never, never stop fighting*» pronuncia a sus pupilos con el dolor inherente en su consumado rostro y con la respiración entrecortada hasta su hálito final. Robinson frena su lágrima pero no así su esposa, quien compensa con la suya la que no se presenta en la *star* a través de las notas de piano que no deja de tocar para su moribundo esposo desde la otra estancia.

La música de piano suena erigida en un recurso paliativo y reteniendo la lágrima de la *star* masculina en sus compases finales de vida. Casi sin apenas percibirlo, la melodía diegética surgida del piano se ha fundido con la extradiegética que recoge idénticas notas musicales, mientras la

¹⁰⁶ Belton, J. (1972). Hawks and Co. En, J. McBride (Ed.) *Focus on Howard Hawks* (94-109). Prentice Hall. p.103.

¹⁰⁷ El tema es *Du, du liegst mir im Herzen*, sin autoría. Canción tradicional del folk germano en el siglo XIX.

esposa del doctor, ya levantada, entra en la habitación y cierra la puerta para despedirse de su amado y despedir a la película.

5.2. El canto

La relación entre el canto de las *stars* masculinas para acentuar las emociones que experimenta en pantalla ha estado expresada desde el nacimiento del cine sonoro en Hollywood. En la obra de referencia *Saying it With Songs: Popular Music and the Coming of Sound to Hollywood Cinema*, Katherine Spring sugiere claves de este vínculo dramático entre el cantar y la *star*: «*These observations reflect the tension that arises from a song presentation that represents simultaneously a performance by a singing star and the vocalized drama of a diegetic character. The tensions render a “hybrid” text that negotiates the filmic presentation of a musical performance and the harnessing of that performance for a narrative*». ¹⁰⁸

5.2.1. El coro que dinamiza y retiene la emoción

El vínculo entre el canto coral y la aflicción del hombre ya viene reflejado en el uso que en la Grecia clásica se imprimía a esta deriva de armonía melódica. Nietzsche da cuenta de ello al referirse de esta manera al empleo del coro como contexto del fracaso del héroe: «*Nietzsche proposes a radically participatory role for the chorus, which becomes the key to his binary distinction between the Apollonian and Dionysian aspects of human nature. The Greek tragedy, he writes, remained true to its beginnings as a ritualistic, Dionysian musical chorus— Greek tragedy originally consisted only of the chorus— even when it later developed into its more classic, discursive theatrical forms in the Attic and Athenian drama. In high Greek tragedy, according to Nietzsche, the general theme is the ultimate failure of an Apollonian hero who cannot rise above the constraints of his individuality*». ¹⁰⁹

En esta línea, un canto coral actúa como escudo emocional ante el horror de la guerra en *Suzy*

¹⁰⁸ Spring, K. (2013). *Saying it With Songs: Popular Music and the Coming of Sound to Hollywood Cinema*. Oxford University Press. p.94.

¹⁰⁹ Luzzi, J. (2014). *A cinema of poetry: aesthetics of the Italian art film*. Johns Hopkins University Press. p. 20.

(Fitzmaurice, 1936). En el Londres de principio de siglo XX, en pleno apogeo de la I Guerra Mundial, durante una secuencia en la que Andre (Cary Grant) y Suzy (Jean Harlow) ven interrumpidos sus besos y abrazos pasionales a causa de la caída de las bombas, ambos se refugian no solo físicamente bajo los techos de una bodega sino que también lo hacen emotivamente en el calor de la melodía coral. En el momento más crítico del bombardeo, Grant inicia el canto (con una performatividad llena de energía) del himno de *La Père la Victoire*¹¹⁰ y automáticamente contagia al resto de los refugiados que se han encontrado allí. La fiesta melódica improvisada libera la emoción pero retiene cualquier atisbo de llanto, pese al abrazo de Harlow a un Grant que incluso se permite apartarla con una broma en medio del caos: «*Closer, darling, remember you hate me*» le dice a ella mientras mueve sus brazos a la manera de un director de orquesta.

5.2.1.1. *Auld Lang Syne* como himno/leitmotiv

Auld Lang Syne es un himno que suena de forma recurrente en varios filmes protagonizados por las *stars* masculinas de este estudio como recurso expresivo dentro del coro que acompaña y retiene el llanto. La nostalgia con la que carga la letra lo suele situar en el festejo de Fin de Año, una fecha con la que el mundo anglosajón suele invocar la melodía, tal y como Norma G. Cuéllar se encarga de recordar en el primer párrafo de su editorial de mismo título que el himno. «*Happy New Year and Auld Lang Syne. When you hear this phrase, we immediately know the song that is sung on New Year's Eve. It is a song that brings a tear to our eyes because the words and the music bring emotion to each of us as we welcome in a new year. We hear the song sung in many great movies like It's a Wonderful Life*¹¹¹ *or, more recently, When Harry Met Sally*». ¹¹²

En su carácter extradiegético y en la escena final, *Auld Lang Syne* suena en *Smart Money* (Green,

¹¹⁰ Compuesta por Louis Ganne en 1888.

¹¹¹ Película que resta fuera del presente estudio por ser estrenada ya en 1946 y, por tanto, ser un filme post II Guerra Mundial.

¹¹² Cuéllar, N.G. (1 de enero de 2021). *Auld Lang Syne*. *Journal of Transcultural Nursing*, 32, 1, (5-5). (Editorial) <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1043659620970864>

1931) cuando Venizelos (Edward G. Robinson) se despide de su amada (Margaret Livingston) en la estación de tren mientras se lo llevan detenido. Robinson, del que se advierte una evidente carga de pesadumbre, se sube al tren con sonrisa, consciente de sus actos delictivos y de su difícil destino que, no obstante, encara en una huida hacia adelante. En efecto: el himno le ayuda a amortiguar ese pesar interno como *star* masculina que llora por dentro mientras posa para una fotografía demandada por los periodistas como el famoso criminal que es y seguirá siendo antes del fundido a negro final.

5.2.2. El canto del cisne

Este canto paliativo que permite vehicular la no lágrima en las *stars* masculinas viene ya bautizado en la antigua Grecia como el 'Canto del Cisne', tal y como ilustra Geoffrey Arnott en el capítulo *Swan Songs* del compendio de la serie de artículos *Greece & Rome* (McAuslan y Walcot, 1977)¹¹³ : «*The legend of the dying swan's melancholy song is given its first expression in extant Greek literature by Aeschylus in 458 B.C., and it has obsessed poets, commentators, and natural historians ever since. [...] It appears first in Aeschylus' Agamemnon 1444.f, where Clytemnestra compares to a swan the now dead Cassandra who has sung her last fatal lament*».¹¹⁴

Del mismo modo, la función paliativa se explora en el ámbito médico-musical. Nicola Denbow y Ben Slack la recogen en su artículo *The Swan song project* a través de metodologías participativas tal y como queda manifestado en el mismo resumen de la investigación: «*The Swan Song Project gives people dealing with end of life and bereavement the opportunity to write and record an original song*».¹¹⁵

Es este un canto como dispositivo de amortiguamiento del llanto que se encuentra en los planos finales de *Tiger Shark* (Hawks, 1932). «*Ahora escribiréis una canción sobre mí, ¿verdad?*» le expresa Mike Mascarenhas (Edward G. Robinson) con la voz entrecortada a su compañero marinero con el margen de ironía que le resta, consciente de estar viviendo sus últimos momentos de vida.

¹¹³ McCauslan, I y Walcot, P. (1977). *Greece & Rome*. Vol, XXIV, 2. Oxford. The Clarendon Press. pp. 149-154.

¹¹⁴ *Idem*, p. 149.

¹¹⁵ Denbow, N y Slack, B. (2018). The Swan song project. *BMJ Supportive & Palliative Care*, 8, A19. p. 26.

Malherido y moribundo, la *star* masculina se pone a cantar para sí mismo y para los demás que lo acompañan en el trance sobre la eslora del barco en una improvisada Piedad. Casi no atina a vocalizar una sola palabra, pero Robinson insiste y se esfuerza en tararear una melodía que parece frenar cualquier postrero derrumbe emocional. Un plano detalle a sus manos perdiendo fuerza tras el hombro del compañero, coincide con la entrada de un coro extradiagético con reminiscencias celestiales que quedan confirmadas ante las últimas palabras de Robinson: «Hola, San Pedro... Soy yo... Mike Mascarenhas, el mejor pescador de todo el Pacífico. Con absoluta certeza...» para acabar expirando en el regazo de su compañero.

Otro ejemplo de este canto que presenta una deriva de transposición de roles entre la *star* masculina y un personaje secundario se encuentra en la citada película *The Trail of the Lonesome Pine*. No es Henry Fonda quien canta en su propio lecho de muerte para mitigar su dolor sino el personaje de su padre (Fred Store) ya en la sucesiva y última escena. Pese a no aparecer en plano, se entiende el canto solitario del padre como un canto del propio Fonda que palia su dolor mortal por abandonar este mundo y, sobre todo, por despedirse de sus familiares que lloran envolviéndolo en una Piedad de interior. El padre canta siempre de espaldas a cámara y acariciando al perro de la familia (también de espaldas) en la cima de la montaña, componiendo así un cuadro en el que además de su estética por la que se intuye el por qué del canto y lloro de ese hombre, se puede también dilucidar una analogía narrativa: el padre no puede llorar a cámara de la misma manera que su hijo, como *star* masculina, no puede enseñar su llanto.

5.3. La música como motivo de expresión y el enmascaramiento multiinstrumental

Por último, una clasificación dentro de la armonía melódica como dispositivo genérico de retención emocional en las *stars* masculinas de estudio, viene determinada por la expresión que como motivo narrativo puede alcanzar la música; así como también por el encubrimiento del llanto provocado por otros instrumentos más allá del piano.

Es, de nuevo, Arango quien ilustra esta significación expresiva que interacciona a la armonía melódica con la acción de los personajes: «[...] si la armonía es la que da soporte, dimensión, a la melodía, la poética cinematográfica también suministra elementos para que los actores/objeto principales (la melodía) encuentren un horizonte de significación; ese es el propósito de la puesta en escena, en la medida en que esta también genera proporciones de espacio en las cuales pueden desempeñarse las acciones principales de los actores. A estos elementos se les puede entender, desde la musicalidad, como la armonía». ¹¹⁶

La película *Penny Serenade* (Stevens, 1941) compendia toda una expresividad de la música en cuanto a la pesadumbre sentimental de la *star* Cary Grant. Resulta de interés recorrer el filme para entender cómo el mismo articula toda la emotividad *in crescendo* de la pareja Grant-Dunne sobre un elemento ilustrativo de la expresión musical y constituido en motivo visual a lo largo de la historia del cine y que no es otro que el vinilo.

Ya de entrada, la pareja se conoce en un espacio que los va a definir para el resto de la historia y de sus vidas: una tienda de música. En esta primera secuencia se advierte de la importancia que la música tendrá como recurso emocional. Julie Gardiner (Irene Dunne) escucha el vinilo que acaba de poner en su casa, mirando hacia arriba como ensimismándose en un recuerdo. Mientras suena la melodía, *You Were Meant for Me*¹¹⁷, un plano detalle al vinilo en marcha queda fundido a través de un agujero en el tiempo (que se cuele en el centro del disco) a un pasado denotado por el rostro y vestuario rejuvenecido de la actriz. A través de esa escena se regresa a la tienda de música donde Dunne trabaja y suena la misma melodía que sonaba en el tiempo presente. De repente, el vinilo se queda estancado en una misma estrofa y, justo en ese momento, pasa Roger Adams (Cary Grant) por el escaparate. La *star* masculina se frena en seco, con el rostro entre la extrañeza por escuchar ese vinilo atascado y el flechazo que siente al ver a esa empleada volviéndolo a hacer sonar con

¹¹⁶ Obra citada. p. 150.

¹¹⁷ Compuesta en 1929 por Nacio Herb Brown, letra de Arthur Feed e interpretada por Johnny Johnston
<https://www.imdb.com/title/tt0034012/soundtrack/>

fluidez. Por un momento, dejamos de ver en plano a Grant que, parece ya haberse alejado por la calle; pero vuelve a aparecer para acabar entrando en una tienda que unirá su amor y su vida para siempre (con todas las cargas que eso le conllevará). Antes de fundirse el plano, Grant (cargando en sus manos montones de vinilos para escuchar) da un patadón con elegancia a la puerta de la cabina donde le espera Dunne y donde ambos pasaran un largo rato de escucha antes de que la propia melodía que los ha unido deje de sonar y funda el plano.

La música no solo une para siempre el destino sentimental de esta pareja sino que permitirá reconocer cada pensamiento, sentimiento, palabra, gesto... y, por supuesto, retención emocional-lacrimógena en la *star* masculina, gracias al acompañamiento de la misma.

Es este un punto, el de la magnitud temporal de la melodía insertada en estos dos personajes, que se entiende en lo expuesto por Radigales al hablarnos de la función estructural: «La música es un arte que se mueve en una dimensión exclusivamente temporal. Quizás por eso, puede ayudar a contemporaneizar el tiempo, en su representación fílmica. [...] la función estructural es episódica y aporta una equivalencia rítmica entre lo que vemos y escuchamos».¹¹⁸

A lo largo de todo el largometraje, el mismo recurso expresivo que se ve en el vinilo se repite como una constante a medida que se acompaña la aflicción de la pareja y queda comprendido el llanto interno de la *star* masculina. Justo en la escena siguiente, cuando ambos regresan y se encuentran en el umbral de casa de Dunne, Grant le pide el favor de si puede pasar y escuchar el vinilo. Unos primeros planos en el rostro colmado de emoción de Grant y con brillo acuoso en sus ojos, denotan sus verdaderas intenciones (que también ya las conoce Dunne) y que no son otras que pasar la noche junto a ella. La misma melodía que los unió vuelve a sonar, excusando así la incidencia de poner el foco en el rostro de él, y mientras ambos cruzan el umbral de escaleras hacia la puerta de casa se funden con el mismo plano por el interior atemporal del vinilo que trae de vuelta a la Dunne del presente y ayuda a comprender el éxito amoroso de esta unión, vinculada tal y como Radigales

¹¹⁸ Obra citada, p. 37.

apunta al referirse al recurso de la elipsis: «Dicen que una imagen vale más que mil palabras pero, de la misma manera, determinada música equivaldrá a tanto o más que aquellas imágenes y palabras juntas. En ocasiones, la partitura dice mucho más de lo que insinúan o muestran los fotogramas». ¹¹⁹

Pasada la primera media hora de metraje, el primer plano sí incide en el rostro lleno de aflicción de Grant cuando la pareja ha sufrido la desgracia de perder al bebé que esperaban tras un terremoto. Es Dunne la que llora en la cama de un hospital confesándole a Grant que la única cosa que de verdad ha deseado en la vida no la va a poder tener. Un plano detalle a un carrito acompañado de un llanto de bebé es preparatorio para mostrar el rostro de Grant lleno de congoja y sin saber qué decir. Un rostro que desaparece, ahora sí, fundiéndose en el agujero temporal del vinilo mientras una melodía extradiegética vuelve a subrayar la importancia de la partitura en la narrativa del filme.



Fig. 5.3. Roger Adams (Grant) fundiendo su tristeza a través del recurso del vinilo como expresión musical.
Penny Serenade (Stevens, 1941).

Ya en los compases finales, el derrumbe emocional acumulado en Grant está a punto de estallar: él conduce el coche y ella, de copiloto, durante una noche de lluvia en la que se han visto obligados a dejar al bebé que cuidaban en un centro de acogida y, por ende, despedirse de ese «hijo» para siempre. Grant conduce con la seriedad personificada en su rostro, embargado por el dolor que le adivinamos a lo largo de toda la historia y a través de la expresión de sus traumatizados ojos. Sin aguantar más, detiene el vehículo y sale del mismo. «¿Por qué lloras?» le pregunta Dunne, y la *star* masculina responde: «Vuelve tú en el coche. No pienso ir a casa. No quiero ver nada ni a nadie que pueda recordármelo». Dunne, conocedora del tormento que ha vivido y vive su esposo, acepta y arranca el vehículo dejando a Grant solo en la noche y empapado de agua. Cualquier atisbo de acompañarle en su duelo y de poder reconocer sus incipientes lágrimas resulta de nuevo

¹¹⁹ *Ibidem.* p. 29.

enmascarado a través de la melodía y mediante el mismo recurso expresivo que va empleando el filme: el hundimiento de la *star* masculina es recogido en ese centro/agujero temporal del vinilo que vuelve al presente más inmediato.

A lo largo de esta película adquieren una fuerza irrefragable las palabras que el célebre compositor Aaron Copland expresa en la frase final de su artículo *The Aims of Music for Films* (Copland, 1949): «*The quickest way to a person's brain is through his eye but even in the movies the quickest way to his heart and feelings is still through the ear*». ¹²⁰

Acerca del valor afectivo que expresa un instrumento determinado en la acción de los personajes, Lucio Blanco manifiesta: «Puesto que la resonancia emocional se fundamenta en una convención histórica formada a lo largo del relato, sobre todo [...] en el sonido característico de cada instrumento, el empleo de bloques o fondos musicales ajustados al relato y a la narratividad fílmica tiene un sentido de índole persuasiva destinada a inhibir o dificultar lecturas alternativas y a facilitar la deseada». ¹²¹

Y como si de una señal expresiva del destino se tratara, justo en 1945 (el año del fin de la II Guerra Mundial y del objeto del presente estudio) se encuentra en la película *They Were Expendable* (Ford, 1945) la cuadratura que completa el círculo en la estrategia retentiva melódica y que además sirve de contrapunto a la escena del toque de corneta con lágrimas transparentes de Montgomery Clift en *From Here to Eternity* configurada como embrión de justificación que se persigue en este trabajo.

En una secuencia en los minutos finales del filme, un repique de campanas y unas velas fúnebres sitúan la muerte en el interior de una iglesia donde el teniente 'Rusty' Ryan (John Wayne) pronuncia un *speech* ante los féretros de unos soldados caídos en combate. «*A serviceman is supposed to have a funeral. That's a tribute to the way he spent his life*» arranca Wayne como oficial superior ante la

¹²⁰ Copland, A. (10 de marzo, 1949). *The Aims of Music for Films*. *New York Times*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-aims.html>

¹²¹ Blanco, L. (2010). Música para el cine. *Trama y fondo: revista de cultura*, 29, (45-59). p.47. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3709014.pdf>

Piedad *postmortem* que articulan el resto de oficiales y los jóvenes monaguillos. La *star* masculina pronuncia cada palabra con una emotividad *in crescendo* manifestada por la voz entrecortada y por las muecas de retención de una lágrima que parece a punto de estallar. La bandera de los EEUU desplegada sobre los féretros le sirve aquí a Wayne para colocar su mano en la misma y aliviar así parte de la carga y dolor que sobrelleva. Mientras, expresa las últimas palabras de homenaje a los caídos en forma de versos en un primer plano a su rostro que alcanza cotas de aflicción en este postrero recital: «*This be the verse you grave for me / Here he lies where he longed to be / Home is the sailor... /... home from the sea*»¹²². Justo cuando se ve el brillo acuoso en los ojos de Wayne, el plano vuelve a abrirse a uno general y el soldado más cercano a él le pide permiso para tocar con su harmónica: «*Is it all right, sir?*», «*Sure*» responde con ademán alicaído y de forma escueta a sabiendas de que poco más puede hacer por el honor de los fallecidos. El punto culminante de la escena llega en el momento en que el soldado empieza a tocar las primeras notas con su harmónica y se puede reconocer la melodía: se trata de *Taps* o el conocido como 'El Toque de Silencio'¹²³, exactamente la misma que pocos años después tocará con la corneta Montgomery Clift en homenaje a Maggio, su amigo caído que interpreta Frank Sinatra y que motiva la primera imagen capital como estímulo embrionario del presente estudio.

Pero, ¿se permite llorar Wayne? No, y es este comportamiento esquivo de no mostrar la lágrima a cámara el que de manera prácticamente maniquea permite confrontar con el relevo generacional que se producirá: el de aquellas nuevas *stars* masculinas post II Guerra Mundial que sí liberarán toda la retención y permitirán que se vean sus lágrimas.

Wayne aguanta en plano y erguido los primeros compases de ese 'El Toque del Silencio' en harmónica, pero es incapaz de soportar más su estoicismo y sale de plano y de la iglesia hacia el

¹²² Los versos completos que pronuncia Wayne y respetando la no traducción de los mismos son: *Under the wide.../ ...starry sky / Dig the grave / And let me lie. / Glad did I live/ And gladly die/ And I laid me down with a will/ This be the verse you grave for me / Here he lies where he longed to be / Home is the sailor... / ...home from the sea / And the hunter home from the hill.*

¹²³ <https://www.imdb.com/title/tt0038160/soundtrack/>

exterior, desde donde en algún recoveco fuera de plano si pueda descargar el llanto retenido que a través de estrategias expresivas (en este caso melódicas) se le niega como *star* masculina de entreguerras.

6. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

«¡No me interrumpen!» profiere Macaulay Connor, el personaje que interpreta James Stewart, en *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940) mientras suena el timbre de casa de la familia Lord. Connor dicta a C.K. Dexter Haven, que interpreta Cary Grant, una historia cuya publicación interesaría a ambas *stars* en sus cometidos (uno con meta profesional y el otro sentimental). Aunque de forma distendida, en esta escena protagonizada por dos *stars* de este estudio parece condensarse toda la tensión de uno de los recursos analizados en esta investigación (el de la interrupción) que demuestra su incidencia a la hora de manifestar las fragilidades emocionales de las mismas y restringir su pleno acceso a través de la pantalla.

El componente que sobrevuela en esa frase que suelta Stewart *ipso facto*, como impulso reactivo, y que abre estas conclusiones no es otro que el de la inconsciencia. No es este un factor, el inconsciente, que se revele de forma casual. La inconsciencia se ha constituido como un estímulo que ha provocado el embrión de este trabajo mediante la búsqueda hacia una posible explicación al primer impacto provocado por esas lágrimas de Montgomery Clift; del mismo modo que a tantas otras mentes nutridas por la curiosidad, la inconsciencia les ha configurado los primeros soportes de obras futuras. Así lo expresa Mario Vargas Llosa, cuando alude a que empieza a escribir sus novelas antes de teclear la primera palabra pues ya tiene escenas inconscientes incorporadas en sus recuerdos: «Lo que he aprendido escribiendo [...] es que en verdad nunca elijo los temas; los temas me eligen a mí. [...] Hay ciertos episodios que nos refieren o que se leen y dejan esa marca en la memoria.[..] De pronto me doy cuenta de que llevo mucho tiempo fantaseando en torno a algún recuerdo y que he construido ya de alguna manera distraída, casi inconsciente, como un embrión de

historia, [...] un personaje, una situación [...] se ha convertido en un estímulo de creación».¹²⁴

Es esta una inconsciencia como estímulo creativo presente en las líneas teóricas de Jung: «[...] defendía la cualidad creativa del inconsciente “el trabajo creativo surge de las profundidades del inconsciente”». ¹²⁵

En complemento a este poder creativo del inconsciente, y con tal de acercar una conclusión lógica de la investigación llevada a cabo, se encuentra el placer: «Las experiencias de vida placenteras o displacenteras, quedan grabadas no solo en nuestra memoria intelectual, quedan grabadas en toda nuestra dimensión humana: en nuestra memoria afectiva, energética, espiritual y física». ¹²⁶ Una manifestación que, junto a los estudios de María E. Fors, aproximan a los dispositivos y comportamientos investigados en las *stars* de estudio: «Saber que reprimimos lo que no somos capaces de tolerar en nuestra conciencia y que lo hacemos mediante resistencias que quedan construidas por los mecanismos de defensas que usamos —o más bien que nos enseñan a usar familiar y culturalmente». ¹²⁷

A través de este inconsciente certificado mediante el camino de análisis fílmico y performativo recorrido, podemos leer cómo estas *stars* de estudio se encontraban parcialmente secuestradas (en algunos casos, completamente embargadas) a la hora de exhibir sus emociones en pantalla. Si más no, se puede afirmar que no habitaban en su campo de acción con plena libertad para así poder expresar sus plenos sentimientos en pantalla relativos a la vulnerabilidad emocional y reteniendo la lágrima como la mayor expresión de tal proceso restrictivo. Son escasas las excepciones que sí muestran esta fragilidad y cuando aparecen lo hacen no sin problemas, señalando explícitamente la

¹²⁴ Vargas Llosa, M. (6 de julio, 2015) *Reflexiones de un escritor* [Discurso D. Mario Vargas Llosa, doctor honoris causa por la Universidad de Salamanca]. Universidad de Salamanca. p. 4.

[Discurso_Mario_Vargas_Llosa_investidura_honoris_causa_Salamanca_septiembre_2015.pdf\(rae.es\)](https://www.rae.es/discursos/2015/07/06/mario-vargas-llosa-investidura-honoris-causa-salamanca-septiembre-2015.pdf)

¹²⁵ Ostfeld, T. (2006). *Creación “psicológica” y visionaria arquetípica. Una perspectiva desde la Psicología Analítica Junguiana*. Recreart. pp. 7-8. Citado en Hernández-Mella, R. (et al.). (2020). El arte y su poder transformador. Inconsciente, emociones y creación según la perspectiva junguiana. *Ciencia y Sociedad*, 45,1, (25-34). p. 27. <https://doi.org/10.22206/cys.2020.v45i1.pp25-34>

¹²⁶ Ascué, M. (et al). (2008). Un modelo de abordaje integrado en sexualidad. *Instituto de Formación Sexológica Integral SEXUR*. p.18. https://healtheducationresources.unesco.org/sites/default/files/resources/santiago_modeloabordajeintsexualidad-sexur.pdf

¹²⁷ Fors, M.E. (2014). El gran ausente en el diálogo de saberes ambientales: el inconsciente. *Jandiekua*. 1, 2, (5-12). p. 9. https://www.macaudg.info/_files/ugd/cbebaa_6a04e418202a4ef184f5ec09ebb60f93.pdf

rareza del llanto (es el caso de *Only Angels Have Wings* cuando Jean Arthur se sorprende por ver llorar a Cary Grant) o previniéndolo como un verdadero problema del *acting* (tal y como se ha visto en el ejemplo relativo a *Gone with the Wind* entre Clark Gable y Olivia de Havilland).

Restaría pendiente abordar el por qué de esta retención emocional pero, desde luego, en este estudio se confirma la evidencia de un cómo, un *modus operandi*, utilizado por todas las *stars* masculinas para retener sus llantos.

Por otro lado, la investigación encuentra un camino de prospección estimulante con tal de seguir abordando las ramificaciones que, desde este objeto de estudio, sobresalen. Una de estas bifurcaciones ya se sugiere en la introducción: comparar la confrontación entre la retención y la liberación surgida a partir de la siguiente generación de *stars* masculinas post Segunda Guerra Mundial (en su mayoría pertenecientes al *Actors Studio*).

Otras derivas posibles de esta exploración cuya máxima señal es la lágrima son aquellas tensiones emocionales que se pueden estudiar en las formas no humanas (principalmente en el género de la ciencia ficción) o incluso en los comportamientos del mundo animal, incidiendo en cómo el cine ha tratado en pantalla las emociones respectivas.

7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2007).** Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas *Deshonra* y *Carandiru*. *Nueva Sociedad*, 208, (162-178). pp. 162,164.
<https://www.proquest.com/docview/199547204/fulltextPDF/183589D662C4417FPQ/1?accountid=15292>
- Andrews, S.** (13 de Agosto, 2018). Gone with the Wind: How Olivia de Havilland helped Clark Gable Cry on Screen. *The Vintage News*. <https://www.thevintagenews.com/2018/08/13/olivia-de-havilland-clark-gable/?chrome=1>
- Ascué, M.** (et al). (2008). Un modelo de abordaje integrado en sexualidad. *Instituto de Formación Sexológica Integral SEXUR*. p.18.
https://healtheducationresources.unesco.org/sites/default/files/resources/santiago_modeloabordajeintsexualidad-sexur.pdf
- Bachelard, G.** (1964). *The Psychoanalysis of Fire*. Routledge & K.Paul. p.7.
- Balló, J. y Pérez, X.** (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Balló, J.** (2000). Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine. Anagrama. pp. 137-138.
- Balló, J.** (6 de septiembre, 2017). La metáfora visual. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20170906/431079590086/la-metafora-visual.html>
- Ballús, C.** (2006). Suicidio y depresión. *Humanitas Humanidades Médicas*, 9, (4-5)
http://www.fundacionmhm.org/www_humanitas_es_numero9/revista.html
- Benjamin, W.** (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Great Ideas.
- Bergson, H.** (1996). *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Tecnos. pp. 1008-1019.
- Bergson, H.** (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme. p. 24.
- Blanco, L.** (2010). Música para el cine. *Trama y fondo: revista de cultura*, 29, (45-59). p.47.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3709014.pdf>
- Bosworth, P.** (2013). *Montgomery Clift -Biografía-*. Torres de Papel.
- Bou, N. y Pérez, X.** (2000). *El tiempo del héroe: Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós.
- Bou, N.** (2019). La puesta en discurso de la sexualidad en el cine clásico de Hollywood. *L'Atalante*, 28. p. 25.
<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/450/546>
- Brayley, M.** *World War II Allied Women's Services*, Gran Bretaña, 2001, p. 15.
- Braut, N.** (2017). Hollywood y la transformación del vestuario femenino durante la II Guerra Mundial: simbología, mimetismo e identificación entre el público y la estrella. En S. Carbonell (Ed.) *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*. pp.66-71. Centre de Documentació i Museu Tèxtil.
- Cagney, J.** (1976). *Cagney by Cagney*. Pocket Books. pp. 89-90.
- Cawkwell, T.** (Noviembre, 2006) Perfect Storm, Imperfect Death. *Senses of Cinema*, 41.
<http://www.sensesofcinema.com/2006/feature-articles/perfect-storm/>
- Cixous, H.** (2011). *Phillippines*. Polity Press. Recogido en Leroy, M. (11 de mayo, 2016). Distorted Dreams: Peter Ibbetson from Illustration to Adaptation. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 82 Automne. pp.19-20
<https://doi.org/10.4000/cve.2332>
- Collot, J.P.** (2020). Philippe Roger, l'Attrait du piano, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 90, (257-260). p. 257.
<https://doi.org/10.4000/1895.7882>
- Conde, E. y de Iturrate, L.F.** (2003). Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte. *Comunicar*, 20, 168-172. p. 169. <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C19-2002-25>
- Conrad, J.** (2007) *Lord Jim*. Penguin Edition. p.14.
- Copland, A.** (1994). *Cómo escuchar la música*. FCE. p. 234.
- Copland, A.** (10 de marzo, 1949). The Aims of Music for Films. *New York Times*.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/03/14/specials/copland-aims.html>
- Cuéllar, N.G.** (1 de enero de 2021). Auld Lang Syne. *Journal of Transcultural Nursing*, 32, 1, (5-5). (Editorial)
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1043659620970864>
- Damasio, A.** (2005). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Crítica.
- Darwin, C.** (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. John Murray.
- Deleuze, G.** (1985). *L'ímage-temps. Cinéma 2*. Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. p. 203.
- De Lucas, G.** (2015). Hacia un montaje comparativo del retrato femenino: el teatro del cuerpo; lágrimas ficticias y lágrimas reales. *L'Atalante*, 19, (27-35).

- https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33334/deLucas_ata_haci_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- De Lucas, G.** (2016). La caída de la lágrima. En Balló, J y Bergala, A. (Ed.) *Motivos visuales del cine* (359-364). Galaxia Guttenberg.
- Denbow, N y Slack, B.** (2018). The Swan song project. *BMJ Supportive & Palliative Care*, 8, A19. p. 26.
- Didi-Huberman, G.** (2017). *Pueblos en Lágrimas, Pueblos en Armas*. CONTRACAMPO LIBROS Shangri-la. Colección: El ojo de la historia, 6.
- Dyer, P. J.** (1972). Sling the Lamps Low. En, J. McBride (Ed.) *Focus on Howard Hawks* (78-94). Prentice Hall. p.89.
- Fernández, A.A.** (2019). *La Cicatriz de la ausencia: un atlas íntimo de la memoria fílmica desde la imagen-objeto*. [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra] e-Repositori upf. <https://www.tdx.cat/handle/10803/665483> p. 93.
- Fernández, D. y Jacome, D.** (2018). *Vestir al personaje. Vestuario escénico: De la historia a la ficción dramática*. Ediciones Cumbres.
- Fillol, S.** (2021). Notas sobre la tradición brechtiana en el cine: De la modernidad europea a *Los Rubios* de Albertina Carri y *Teatro de Guerra* de Lola Arias. En *ALEA: Estudios Neolatinos*, 23/2 (233-250). p. 236.
- Fors, M.E.** (2014). El gran ausente en el diálogo de saberes ambientales: el inconsciente. *Jandiekua*. 1, 2, (5-12). p. 9. https://www.maeaudg.info/_files/ugd/cbebaa_6a04e418202a4ef184f5ec09ebb60f93.pdf
- Galli, T.M. Y Tagliari, J.** (2015). O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. *Psicologia USP*, 26, 1, (118-124). p.122.
- Hagin, B.** (2010). *Death in Classical Hollywood*. Palgrave Macmillan. p.1.
- Hernández, R., Tejera, E. y Ogando, B.** (2011). El rostro del suicida en el espejo del cine. *Revista de Medicina y Cine*. 7, 3, (107-117). p. 108. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/13761/14133
- Homero.** (2012). *La Odisea*. Anaya.
- Homero.** (2019). *La Ilíada*. Gredos.
- LaGuardia, R.** (1988). *Monty: A Biography of Montgomery Clift*. Plume Books.
- Lumet, S.** (1999). *Así se hacen las películas*. Ediciones Rialp. p.82.
- Luzzi, J.** (2014). *A cinema of poetry: aesthetics of the Italian art film*. Johns Hopkins University Press. p. 20.
- Mancheno, C.** (2013). *Análisis ginocrítico de la novela La Vida Breve de Juan Carlos Onetti* [Disertación de Grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. Repositorio de Tesis de Grado y Posgrado. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/7132> p.14.
- McCauslan, I y Walcot, P.** (1977). *Greece & Rome*. Vol,XXIV, 2. Oxford. The Clarendon Press. pp. 149-154.
- McKim, K.** (2013). *Cinema As Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. Taylor & Francis Group.
- Merino, I.** (2016). El beso. En Balló, J y Bergala, A (Eds.), *Motivos Visuales del cine* (64-69). Galaxia Guttenberg. p.68.
- Merlo, A.** (2017) *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine*. Bogotá: Universidad de los Andres. p. 135.
- Meyers, J.** (2001). *Gary Cooper: American Hero*. First Cooper Square Press. p. 183.
- Molina, R. y Ranz, D.** (2000). *La idea de cosmos*. Paidós. En Arango, C.A. (2009) *Música/cine: Variaciones sobre un mismo tema. (La musicalidad de la imagen o sonata en cuatro movimientos en tono mayor)*. *Anagramas*, 7, 144, (143-154). p. 145.
- Monsacre, H.** (1984). *Les larmes d'Achille*. Albin Michel.
- Ostfeld, T.** (2006). *Creación "psicológica" y visionaria arquetípica. Una perspectiva desde la Psicología Analítica Junguiana*. Recreart. pp. 7-8. Citado en Hernández-Mella, R. (et al.). (2020). El arte y su poder transformador. Inconsciente, emociones y creación según la perspectiva junguiana. *Ciencia y Sociedad*, 45,1, (25-34). p. 27. <https://doi.org/10.22206/cys.2020.v45i1.pp25-34>
- Parro, I.** (2008). El tratamiento en el cine de la evolución histórica de la aplicación de la pena de muerte: de la crucifixión a la inyección letal. [I Congreso Internacional de Historia y Cine] *Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología*. p. 733. <http://hdl.handle.net/10016/17786>
- Peary, G.** (1972). Fast, Cars and Women. En, J. McBride (Ed.) *Focus on Howard Hawks* (109-118). Prentice Hall. p.115.
- Perales, F.** (1998). El espacio en el cine de John Ford. En N.C. Carreras y C.Crespo (Ed.), *Cien años de cine: La fábrica y los sueños*. (328-335). pp. 331-332.

- Picó, A., Gadea, M y Espert, R.** (2018). Estudio del efecto lágrima con metodología de seguimiento de la mirada: Un estudio piloto. *Revista de Discapacidad Clínica y Neurociencias*. 5 (2). 1-8. p. 6. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/113300/1/RDCN_2018_V5_N2_1.pdf
- Pisters, P.** (2022). Combustive Knowledge: Fire as Medium and Interface. *communication+I*, 9, 1, 5. p.3. <https://doi.org/10.7275/xcye-wr43>
- Quintana, A.** (1997). La intertextualidad en el cine mudo de Ozu. De los géneros clásicos a la política de lo efímero. *Nosferatu. Revista de cine*. 25. (58-62). p.60. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41053/NOSFERATU_025-026_010.pdf?sequence=4
- Radigales, J.** (2008). *La música en el cine: La estética de la música*. UOC. p.38.
- Ray, R. B.** (2020). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton University Press. p.29.
- Reiter, G.** (2008). *Fathers and Sons in Cinema*. McFarland & Company. p. 14.
- Requeijo, P.** (2012). El uso de gestos y objetos en el cine de Hawks. *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 18, núm. especial noviembre, (771-778). pp. 773, 777. <file:///C:/Users/arrob/Downloads/ecob,+771-778.pdf>
- Roberts, G. y Wallis, H.** (2002). *Key Film Texts*. Arnold. p. 48.
- Robles, A.** (2018). El furor y el rugido: la figura del Berseker en los medios audiovisuales (cine, televisión y documental). *Fuera de Campo*, 2, 2, (53-69). p. 54. <https://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2018/08/FDC07-ART03.pdf>
- Romo, M.** (14 de diciembre, 2001). *Las teorías del caos y los sistemas complejos: Proyecciones físicas, biológicas, sociales y económicas*. Encuentros Multidisciplinares, 7. (1-31). p.24. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/684812>
- Sánchez Noriega, J.L.** (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista de Medicina y Cine*, 4,1, (27-34). pp. 27, 32. <https://gredos.usal.es/handle/10366/4694/browse?type=title>
- Spring, K.** (2013). *Saying it With Songs: Popular Music and the Coming of Sound to Hollywood Cinema*. Oxford University Press. p.94.
- Thomson, D.** (June 22, 2000). "Why Goldwyn Wore Jodhpurs". *London Review of Books* (12). pp. 22–23.
- Valverde, J.M.** (1999). *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*. Ariel. p.166.
- Vargas Llosa, M.** (6 de julio, 2015) *Reflexiones de un escritor* [Discurso D. Mario Vargas Llosa, doctor honoris causa por la Universidad de Salamanca]. Universidad de Salamanca. p. 4. [Discurso_Mario_Vargas_Llosa_investidura_honoris_causa_Salamanca_septiembre_2015.pdf\(rae.es\)](Discurso_Mario_Vargas_Llosa_investidura_honoris_causa_Salamanca_septiembre_2015.pdf(rae.es))
- American Film Institute.** (s.f.) AFI's 100 YEARS... 100 STARS. En *afi.com*. Recuperado el 18 de marzo, 2023, de <https://www.afi.com/afis-100-years-100-stars/>
- Real Academia Española.** (s.f.). Paralelismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 de abril, 2023, de <https://dle.rae.es/paralelismo>
- Bernhardt, C.** (Director). (1945). *Conflict* [Película]. Warner Bros.
- Borzage, F.** (Director). (1932). *A Farewell to Arms* [Película]. Paramount Pictures.
- Borzage, F.** (Director). (1933). *Man's Castle* [Película]. Columbia Pictures.
- Capra, F.** (Director). (1935). *It Happened One Night* [Película]. Columbia Pictures.
- Capra, F.** (Director). (1941). *Meet John Doe* [Película]. Frank Capra Productions.
- Cukor, G.** (Director). (1940). *The Philadelphia Story* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Cukor, G. Fleming, V. y Wood, S.** (Directores). (1939). *Gone with the Wind* [Película]. Selznick Internactional Pictures y Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Curtiz, M.** (Director). (1938). *Angels With Dirty Faces* [Película]. Warner Bros.
- Curtiz, M.** (Director). (1941). *The Sea Wolf* [Película]. Warner Bros.
- Curtiz, M.** (Director). (1942). *Casablanca*. [Película]. Warner Bros.
- Del Ruth, R.** (Director). (1931). *Blonde Crazy* [Película]. Warner Bros y The Vitaphone Corporation.
- Dieterle, W.** (Director). (1940). *Dr.Ehrlich's Magic Bullet* [Película]. Warner Bros.
- Enright, V.** (Director). (1941). *The Wagons Roll at Night* [Película]. Warner Bros.

- Fitzmaurice, G.** (Director). (1936). *Suzy* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Ford, J.** (Director). (1939). *Stagecoach* [Película]. United Artists.
- Ford, J.** (Director). (1939). *Young Mr. Lincoln* [Película]. 20th Century Fox.
- Ford, J.** (Director). (1945). *They Were Expendable* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Ford, J.** (Director). (1949). *She Wore a Yellow Ribbon* [Película]. Argosy Pictures.
- Gering, M.** (Director). (1931). *I Take This Woman* [Película]. Paramount Pictures.
- Green, A.E.** (Director). (1931). *Smart Money* [Película]. Warner Bros.
- Hathaway, H.** (Director). (1935). *Peter Ibbetson* [Película]. Paramount Pictures.
- Hathaway, H.** (Director). (1936). *The Trail of the Lonesome Pine* [Película]. Walter Wanger Productions.
- Hathaway, H.** (Director). (1941). *The Shepherd of the Hills* [Película]. Paramount Pictures.
- Hawks, H.** (Director). (1931). *Tiger Shark* [Película]. First National Pictures.
- Hawks, H.** (Director). (1933). *The Crowd Roars* [Película]. Warner Bros.
- Hawks, H.** (Director). (1939). *Only Angels Have Wings* [Película]. Columbia Pictures
- Hawks, H.** (Director). (1941). *Sergeant York* [Película]. Warner Bros.
- Hawks, H.** (Director). (1944). *To Have and Have Not* [Película]. Warner Bros.
- Heisler, S.** (Director). (1945). *Along Came Jones* [Película]. International Pictures y Cinema Artists.
- Huston, J.** (Director). (1941). *The Maltese Falcon* [Película]. Warner Bros.
- Keighley, W.** (Director). (1939). *Each Dawn I Die* [Película]. Warner Bros.
- Lang, F.** (Director). (1936). *Fury* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Lang, F.** (Director). (1940). *The Return of Frank James* [Película]. 20th Century Fox.
- Lang, F.** (Director). (1944). *The Woman in the Window* [Película]. International Pictures.
- Lang, F.** (Director). (1945). *Scarlet Street* [Película]. Universal Pictures y Walter Wanger Productions.
- Ludwig, E.** (Director). (1937). *The Last Gangster* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Lumière, A. y Lumière, L.** (Directores). *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* [Película]. Lumière.
- Marin, E.** (Director). (1944). *Tall in the Saddle* [Película]. RKO Radio Pictures.
- Potter, H.C.** (Director). (1939). *Blackmail* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Seiler, L.** (Director). (1942). *The Big Shot* [Película]. Warner Bros.
- von Sternberg, J.** (Director). (1930). *Morocco* [Película]. Paramount Pictures.
- Stevens, G.** (Director). (1941). *Penny Serenade* [Película]. Columbia Pictures.
- Van Dyke, W.S.** (Director). (1936). *San Francisco* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Vidor, K.** (Director) (1935). *The Wedding Night* [Película]. Howard Productions.
- Walker, S.** (Director). (1933). *The Eagle and the Hawk* [Película]. Paramount Pictures.
- Wellman, W.** (Director). (1931). *The Public Enemy* [Película]. Warner Bros.
- Wood, S.** (Director). *For Whom the Bell Tolls* [Película]. Paramount Pictures.
- Wyler, W.** (Director). (1937). *Dead End* [Película]. United Artists y Samuel Goldwyn Company.
- Wyler, W.** (Director). (1938). *Jezebel* [Película]. Warner Bros.
- Wyler, W.** (Director). (1940). *The Westerner* [Película]. Samuel Goldwyn Company.
- Zinnemann, F.** (Director). (1953). *From Here to Eternity* [Película]. Columbia Pictures.

ANEXOS

Dispositivos y estrategias elusivas relacionadas con la lágrima en las películas investigadas

*En algunos casos aparece más de un recurso de un mismo motivo.

STAR	AÑO	PELÍCULA	MOTIVO	RECURSO
Cary Grant	1933	<i>The Eagle and the Hawk</i>	Tanathos, Armonía Melódica	Suicidio, Canto
Cary Grant	1936	<i>Suzy</i>	Armonía melódica	Canto
Cary Grant	1939	<i>Only Angels Have Wings</i>	Anástasis de lo exánime, Armonía melódica, Eros, Tanathos	Objetos que cobran vida: pertenencias de un ser querido; Canto coral y piano; Interrupción; Orfeo ante Eurídice (derivas); Suicidio
Cary Grant	1939	<i>Gunga Din</i>	Cosmos vs Caos; Tanathos.	Paralelismo psicocósmico: Fuego; Condena
Cary Grant	1941	<i>Penny Serenade</i>	Armonía melódica, Hestia, Eros; Cosmos vs Caos.	Música como expresión; <i>Philia</i> , Orfeo ante Eurídice (Deriva); Catástrofe
Cary Grant	1941	<i>Suspicion</i>	Eros; Tanathos.	Orfeo ante Eurídice (Deriva de pesadilla); Suicidio (intento)
Cary Grant	1942	<i>Once Upon a Honeymoon</i>	Armonía melódica; Tanathos.	Canto coral; Condena
Cary Grant	1943	<i>Destination Tokyo</i>	Hestia; Tanathos; Anástasis de lo exánime.	<i>Philia</i> ; Tumba; Objeto como escudo emocional: Gorra militar; Objetos que cobran vida: Biblia y bandera de los EEUU
Cary Grant	1944	<i>None But the Lonely Heart</i>	Hestia, Cosmos vs Caos; Tanathos	<i>Philia</i> ; Paralelismo Psicocósmico: Lluvia. Condena
James Stewart	1936	<i>After the Thin Man</i>	Tanathos	Condena
James Stewart	1937	<i>Seventh Heaven</i>	Eros	Interrupción
James Stewart	1937	<i>Navy, Blue and Gold</i>	Hestia	<i>Philia</i>
James Stewart	1939	<i>Mr. Smith Goes to Washington</i>	Anástasis de lo Exánime	Objeto como escudo emocional: Sombrero; Objetos que cobran vida: estatua de Lincoln; maletas caídas al suelo
James Stewart	1939	<i>Each for Other</i>	Hestia, Armonía melódica.	<i>Philia</i> ; Canto Coral
James Stewart	1940	<i>The Shop Around the Corner</i>	Eros	Interrupción; Orfeo ante Eurídice (deriva)
James Stewart	1940	<i>Philadelphia Story</i>	Eros	Interrupción
James Stewart	1941	<i>Come Live With Me</i>	Anástasis de lo exánime	Objetos como escudo emocional: Cigarrillo
Henry Fonda	1935	<i>The Farmer Takes</i>	Anástasis de lo	Objetos como escudo emocional:

		<i>a Wife</i>	exánime; Eros	sombrero; Interrupción
Henry Fonda	1935	<i>I Dream Too Much</i>	Armonía melódica	Música como expresión: tío vivo musical
Henry Fonda	1936	<i>The Trail of the Lonesome Pine</i>	Tanathos; Armonía melódica.	Tumba; Canto
Henry Fonda	1936	<i>The Moon's Our House</i>	Armonía melódica	Canto coral: <i>Auld Lang Syne</i>
Henry Fonda	1937	<i>You Only Live Once</i>	Anástasis de lo exánime; Tanathos; Eros; Cosmos vs Caos	Objetos como escudo emocional: Sombrero; Condena; Orfeo ante Eurídice: Ensoñación/Deriva; Paralelismo psicocósmico: Lluvia
Henry Fonda	1938	<i>I Met My Love Again</i>	Eros	Orfeo ante Eurídice (Deriva), Interrupción
Henry Fonda	1938	<i>Blockade</i>	Cosmos vs Caos	Catástrofe
Henry Fonda	1938	<i>Jezebel</i>	Cosmos vs Caos; Eros.	Catástrofe, Paralelismo Psicocósmico: Fuego; Interrupción
Henry Fonda	1939	<i>Drums Along the Mohawk</i>	Cosmos vs Caos; Anástasis de lo exánime; Hestia	Paralelismo psicocósmico: Fuego y Lluvia, Catástrofe; Objetos como escudo emocional: Manos en la cara; <i>Philia</i>
Henry Fonda	1939	<i>Young Mr. Lincoln</i>	Tanathos; Cosmos vs Caos; Armonía melódica.	Tumba; Paralelismo psicocósmico: lluvia; Música como expresión: harmónica
Henry Fonda	1940	<i>The Return of Frank James</i>	Tanathos	Tumba
Henry Fonda	1940	<i>The Grapes of Wrath</i>	Tanathos; Hestia	Tumba; <i>Philia</i> (madre-hijo)
Spencer Tracy	1932	<i>Young America</i>	Hestia	<i>Philia</i> (Deriva)
Spencer Tracy	1933	<i>The Power of the Glory</i>	Hestia, Tanathos	<i>Philia</i> , Tumba
Spencer Tracy	1933	<i>Man's Castle</i>	Eros, Anástasis de lo exánime	Tren; Objetos como escudo emocional: Manos en la cara
Spencer Tracy	1935	<i>Dante's Inferno</i>	Hestia	<i>Philia</i>
Spencer Tracy	1936	<i>Fury</i>	Tanathos, Cosmos vs Caos	Condena; Catástrofe
Spencer Tracy	1937	<i>Captains Courageous</i>	Hestia	<i>Philia</i>
Spencer Tracy	1938	<i>Test Pilot</i>	Tanathos, Cosmos vs Caos	Tumba; Paralelismo psicocósmico: Fuego
Spencer Tracy	1940	<i>I Take This Woman</i>	Armonía melódica	Canto coral: <i>Auld Lang Syne</i>
Spencer Tracy	1941	<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>	Eros, Cosmos vs Caos	Orfeo ante Eurídice (Deriva), Catástrofe
Spencer Tracy	1942	<i>Keeper and the Flame</i>	Eros, Tanathos	Orfeo ante Eurídice (Deriva), Condena.
Clark Gable	1934	<i>Forsaking All Others</i>	Armonía melódica; Eros	Canto coral: <i>Auld Lang Syne</i> ; Interrupción
Clark Gable	1934	<i>Men in White</i>	Hestia	<i>Philia</i> (deriva)

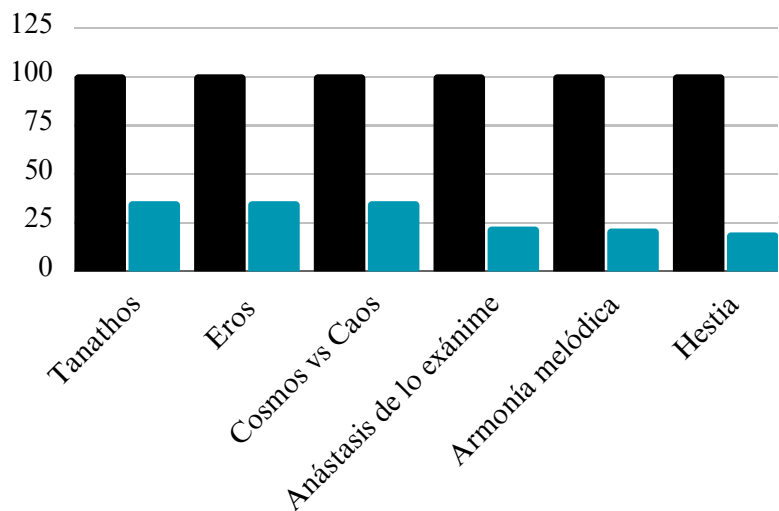
Clark Gable	1934	<i>It Happened One Night</i>	Eros; Anástasis de lo exánime	Orfeo ante Eurídice (Deriva); Objetos como escudo emocional: Cigarrillo
Clark Gable	1935	<i>Mutiny on the Bounty</i>	Cosmos vs Caos	Catástrofe
Clark Gable	1936	<i>San Francisco</i>	Cosmos vs Caos; Armonía melódica; Eros	Catástrofe; Canto coral; Beso
Clark Gable	1938	<i>Test Pilot</i>	Eros; Cosmos vs Caos; Tanathos	Interrupción; Catástrofe; Tumba
Clark Gable	1939	<i>Idiot's Delight</i>	Cosmos vs Caos; Armonía melódica	Catástrofe; Piano
Clark Gable	1939	<i>Gone with the Wind</i>	Cosmos vs Caos; Eros; Hestia	Catástrofe; Interrupción, Beso; Orfeo ante Eurídice (Deriva); <i>Philia</i>
Clark Gable	1940	<i>Strange Cargo</i>	Cosmos vs Caos; Tanathos	Paralelismo psicocósmico: Lluvia; Tumba (Deriva)
Clark Gable	1945	<i>Adventure</i>	Hestia	<i>Philia</i> (Deriva)
Gary Cooper	1930	Only the Brave	Cosmos vs Caos	Catástrofe
Gary Cooper	1930	Morocco	Eros, Anástasis de lo exánime	Interrupción; Objetos como escudo emocional: Gorra
Gary Cooper	1931	<i>I Take This Woman</i>	Eros	Tren, Interrupción, Paralelismo Psicocósmico: Lluvia
Gary Cooper	1931	<i>His Woman</i>	Hestia	<i>Philia</i> (Deriva)
Gary Cooper	1932	<i>A Farewell to Arms</i>	Anástasis de lo exánime; Eros; Cosmos vs Caos	Objetos como escudo emocional: Cigarrillo, Gorra y capa; Interrupción, Tren; Paralelismo psicocósmico: Lluvia
Gary Cooper	1934	<i>Now and Forever</i>	Hestia	<i>Philia</i>
Gary Cooper	1935	<i>The Wedding Night</i>	Eros	Orfeo ante Eurídice: ensoñación
Gary Cooper	1935	<i>Peter Ibbetson</i>	Eros, Tanathos	Orfeo ante Eurídice: ensoñación; Condena
Gary Cooper	1936	<i>Mr. Deeds Goes to Town</i>	Tanathos	Condena
Gary Cooper	1940	<i>The Westerner</i>	Anástasis de lo exánime; Eros; Tanathos	Objetos que cobran vida: Mechón; Beso, Orfeo ante Eurídice (Deriva); Tumba
Gary Cooper	1941	<i>Sergeant York</i>	Cosmos vs Caos; Armonía melódica; Eros	Paralelismo psicocósmico: Lluvia, fuego y tierra; Canto coral; Orfeo ante Eurídice (Deriva)
Gary Cooper	1941	<i>Meet John Doe</i>	Tanathos; Cosmos vs Caos; Armonía melódica	Suicidio; Catástrofe; Paralelismo Psicocósmico: Nieve; Noche; Canto coral
Gary Cooper	1942	<i>The Pride of the Yankees</i>	Anástasis de lo exánime	Objetos como escudo emocional: Gorra
Gary Cooper	1943	<i>For Whom the Bells Tolls</i>	Eros; Tanathos; Cosmos vs Caos	Orfeo ante Eurídice; Suicidio; Catástrofe
Gary Cooper	1945	<i>Along Came Jones</i>	Eros	Beso
James Cagney	1931	<i>Blonde Crazy</i>	Eros	Beso

James Cagney	1931	<i>Smart Money</i>	Eros	Interrupción
James Cagney	1931	<i>Public Enemy</i>	Anástasis de lo exánime; Cosmos vs Caos	Objetos como escudo emocional: Venda; Paralelismo psicocósmico: Lluvia
James Cagney	1938	<i>Angels With Dirty Faces</i>	Tanathos	Condena
James Cagney	1939	<i>The Oklahoma Kid</i>	Hestia	<i>Philia</i>
James Cagney	1939	<i>Each Dawn I Die</i>	Tanathos	Condena
James Cagney	1939	<i>The Roaring Twenties</i>	Armonía melódica	Piano
James Cagney	1942	<i>Yankee Doodle Dandy</i>	Hestia; Armonía melódica	<i>Philia</i> (Deriva); Canto coral
James Cagney	1943	<i>Johnny Come Lately</i>	Eros	Tren
Edward G.Robinson	1930	<i>A Lady to Love</i>	Anástasis de lo exánime	Objetos como escudo emocional: Manos a la cara
Edward G.Robinson	1931	<i>Smart Money</i>	Tanathos	Tumba
Edward G.Robinson	1931	<i>Little Caesar</i>	Tanathos	Condena
Edward G.Robinson	1932	<i>Two Seconds</i>	Tanathos	Condena
Edward G.Robinson	1932	<i>The Hatchet Man</i>	Tanathos; Anástasis de lo exánime	Suicidio; Objetos que cobran vida: Muñeca
Edward G.Robinson	1932	<i>Tiger Shark</i>	Armonía melódica; Cosmos vs Caos	Canto del cisne; Catástrofe
Edward G.Robinson	1937	<i>Kid Galahad</i>	Tanathos	Tumba (Deriva)
Edward G.Robinson	1937	<i>The Last Gangster</i>	Hestia; Cosmos vs Caos; Anástasis de lo exánime	<i>Philia</i> ; Paralelismo psicocósmico: Lluvia; Objetos que cobran vida: Medalla
Edward G.Robinson	1939	<i>Blackmail</i>	Cosmos vs Caos	Paralelismo psicocósmico: Fuego
Edward G.Robinson	1940	<i>A Dispatch from Reuters</i>	Eros; Cosmos vs Caos	Beso; Catástrofe (Deriva)
Edward G.Robinson	1940	<i>Dr.Ehrlich's Magic Bullet</i>	Armonía melódica	Piano
Edward G.Robinson	1941	<i>Manpower</i>	Cosmos vs Caos	Paralelismo psicocósmico: Lluvia (Rayos y truenos)
Edward G.Robinson	1941	<i>The Sea Wolf</i>	Cosmos vs Caos	Catástrofe
Edward G.Robinson	1944	<i>The Woman in the Window</i>	Eros; Cosmos vs Caos.	Orfeo ante Eurídice: Ensoñación: Paralelismo psicocósmico: Lluvia, Niebla.
Edward G.Robinson	1945	<i>Our Vines Have Tender Grapes</i>	Hestia	<i>Philia</i>

Edward G. Robinson	1945	<i>Scarlet Street</i>	Eros; Tanathos; Cosmos vs Caos ; Anástasis de lo exánime	Orfeo ante Eurídice: Pesadilla; Condena; Paralelismo psicocósmico: Niebla; Objetos como escudo emocional
Humphrey Bogart	1937	<i>Dead End</i>	Anástasis de lo exánime	Objetos como escudo emocional: Sombrero
Humphrey Bogart	1937	<i>Black Legion</i>	Tanathos; Anástasis de lo exánime	Tumba; Objetos como escudo emocional: capucha
Humphrey Bogart	1941	<i>The Wagons Roll at Night</i>	Cosmos vs Caos	Catástrofe
Humphrey Bogart	1941	<i>High Sierra</i>	Anástasis de lo exánime; Eros	Objetos como escudo emocional: Cigarrillo; Beso
Humphrey Bogart	1941	<i>The Maltese Falcon</i>	Eros	Interrupción y Beso
Humphrey Bogart	1942	<i>The Big Shot</i>	Anástasis de lo exánime	Objetos como escudo emocional: Cigarrillo
Humphrey Bogart	1942	<i>Casablanca</i>	Armonía melódica; Cosmos vs Caos; Eros	Piano; Paralelismo psicocósmico; Lluvia; Interrupción
Humphrey Bogart	1943	<i>Action in the North Atlantic</i>	Tanathos	Tumba
Humphrey Bogart	1945	<i>Conflict</i>	Eros; Cosmos vs Caos	Orfeo ante Eurídice: Pesadilla; Paralelismo psicocósmico: Niebla
John Wayne	1939	<i>Stagecoach</i>	Eros	Interrupción
John Wayne	1941	<i>The Shepherd of the Hills</i>	Tanathos; Cosmos vs Caos; Anástasis de lo exánime	Tumba; Paralelismo psicocósmico: Lluvia (truenos y rayos); Objetos como escudo emocional: Sombrero y rifle
John Wayne	1944	<i>Tall in the Saddle</i>	Eros	Beso, interrupción
John Wayne	1945	<i>They Were Expendable</i>	Tanathos; Armonía melódica; Cosmos vs Caos	Tumba; Música como expresión; Catástrofe

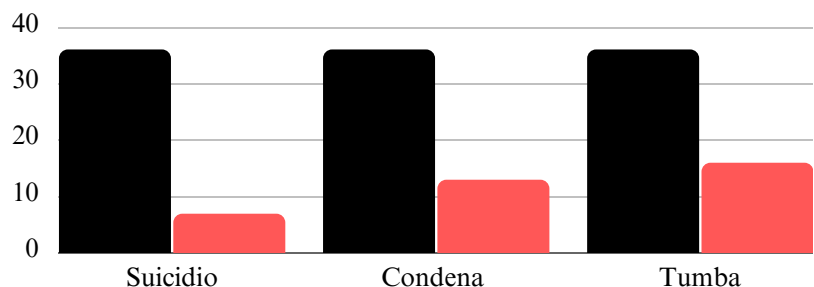
Motivo más recurrente

Núm. de ejemplos
 Tanathos: 36
 Eros: 36
 Cosmos vs Caos: 36
 Anástasis de lo exánime: 24
 Armonía melódica: 22
 Hestia: 20

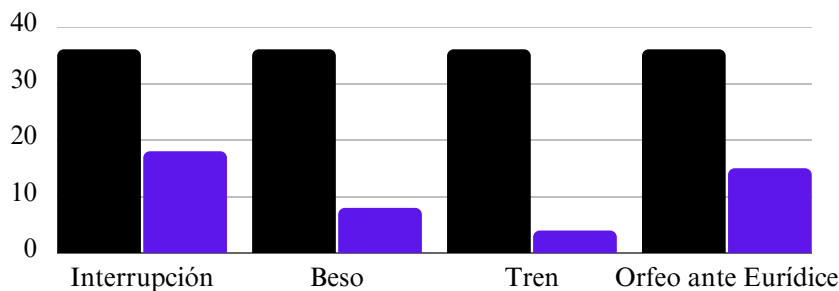


Recurso más utilizado

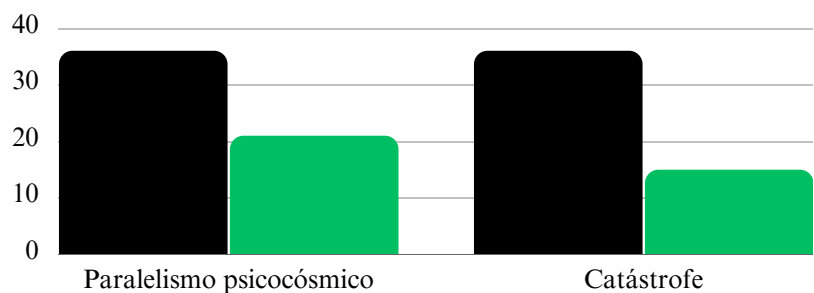
Núm. de ejemplos: TANATHOS: 36
 Suicidio: 7
 Condena: 13
 Tumba: 16



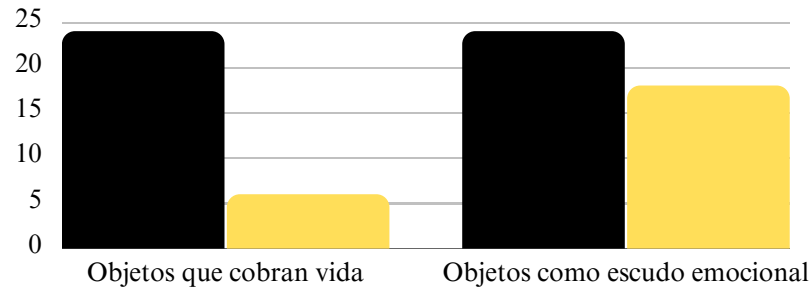
Núm. de ejemplos: EROS: 36
 Interrupción: 18
 Beso: 8
 Tren: 4
 Orfeo ante Eurídice: 15



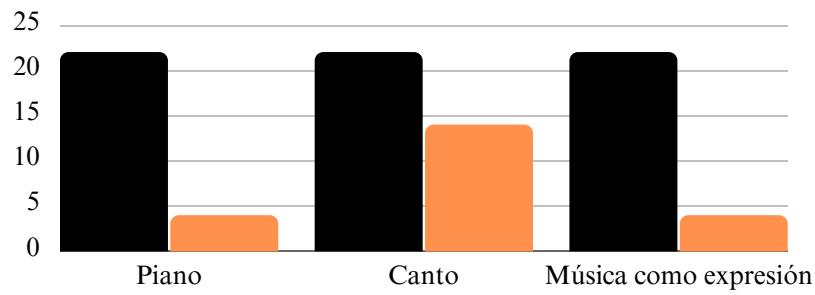
Núm. de ejemplos: COSMOS VS CAOS 36
 Paralelismo psicocósmico: 21
 Catástrofe: 15



Núm. de ejemplos:
ANÁSTASIS DE LO EXÁNIME: 24
Interrupción: 18
Beso: 8
Tren: 4
Orfeo ante Eurídice: 15



Núm. de ejemplos:
ARMONÍA MELÓDICA: 22
Piano: 4
Canto: 14
Música como expresión: 4



Estrategias elusivas de la lágrima en las stars masculinas Desde el cine sonoro a la II Guerra Mundial

INFORME DE ORIGINALIDAD

1 %

INDICE DE SIMILITUD

1 %

FUENTES DE INTERNET

0 %

PUBLICACIONES

0 %

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	nn.m.wikipedia.org Fuente de Internet	<1 %
2	pt.scribd.com Fuente de Internet	<1 %
3	revistas.intec.edu.do Fuente de Internet	<1 %
4	revistas.uned.es Fuente de Internet	<1 %
5	roderic.uv.es Fuente de Internet	<1 %
6	revistas.elpoli.edu.co Fuente de Internet	<1 %
7	Submitted to COLEGIO Cide Trabajo del estudiante	<1 %
8	journals.openedition.org Fuente de Internet	<1 %