

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
El rostro de la medusa

Autor/es:
Pintor, Iván

Citar como:
Pintor, I. (2001). El rostro de la medusa. La madriguera. (36):64-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41942>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



El rostro de la medusa

por Ivan Pintor Iranzo

Kiss me deadly

Robert Aldrich

USA, 1955

Una mujer pide auxilio a los automóviles que desfilan, veloces, por una carretera secundaria. Agitada, apenas ataviada con una gabardina, no tiene más remedio que aguardar, en medio de la calzada, a que el destello de unos faros rompa la oscuridad. Cuando el deportivo de Mike Hammer (Ralph Meeker) derrapa a sus pies y la recoge da comienzo un relato en el que la acción se organiza en torno a la necesidad de dirimir qué es aquello que la guía. Mike y la mujer, Cristina (Cloris Leachman), esquivan los controles de la policía, que la persigue por haberse fugado de un psiquiátrico. Un vehículo les saca de la carretera. Cristina es torturada y asesinada. Mike despierta en el hospital, junto a su compañera Velda (Maxine Cooper) y el comisario Pat Chambers (Wesley Addy). Pronto descubre que le siguen e indaga acerca de los conocidos de Cristina y del desaparecido Dr. Soberin (Albert Dekker). Un sinfín de falsos indicios e identidades le conducen a la causa de todo lo acontecido, una caja.

Lo que hay en esa caja son sustancias radiactivas. A juzgar por el modo en que Robert Aldrich filma su apertura al final del filme, también podría ser el Arca de la Alianza o la caja de Pandora. Gabrielle/Lily Carver (Gaby Rodgers) la codicia, y el Dr. Soberin le previene de que su contenido es devastador, "la cabeza de Medusa". Si la abre –grita– morirá como la mujer de Lot. En *Kiss Me Deadly* cristalizan rasgos que la filmografía de Aldrich presenta de una forma más dispersa: la amenaza nuclear de *World for Ransom* (1954) y *Attack* (1956), el sentimiento de desengaño que impregna el magnífico *western* crepuscular *El último atardecer* (*The last Sunset*, 1961) o la sordidez urbana de *La patrulla de los inmorales* (*The Choirboys*, 1977). *Kiss Me Deadly*, de hecho, parece adelantar posteriores incursiones en el melodrama –¿Qué fue de *Baby Jane*? (*What ever happened to Baby Jane?*, 1962)– o incluso en el relato bíblico –*Sodoma y Gomorra* (*The last days of Sodom and Gomorrah*, 1962).

* * *

En 1955 Aldrich no sólo filmó *Kiss Me Deadly*, sino también

The Big Knife (1955) a partir de una pieza teatral de Clifford Odets. La aguda crítica contra el Hollywood de la época y el *mac-carthismo* se extiende a *Kiss Me Deadly*. El guión de esta última, firmado por A. J. Bezzerides y el propio Aldrich, adapta la más conocida obra de Mickey Spillaine y consigue dar la vuelta a su furibundo anticomunismo. Ambas películas logran, de hecho, un retrato del clima de inquietud y delación que imperaba en la época –"Charlie Castle era un hombre que vendió sus sueños, pero que no pudo olvidarlos", señala la voz en off al principio de *The Big Knife*. *Kiss Me Deadly* trasciende esa posibilidad de lectura merced a una dimensión metafórica que permite identificar cualesquiera de las estructuras míticas citadas: la medusa, Pandora, el castigo divino sobre las ciudades del pecado o la búsqueda del Grial. Ésta se organiza, como el *Acercamiento a Almotásim* de Jorge Luis Borges, a partir de una serie de asociaciones concatenadas, la mayor parte de ellas falsos indicios, *non sequiturs* que contribuyen a crear una textura de incertidumbre.

En la estética que envuelve esa búsqueda del Grial se desvela el placer de la mezcla y exageración de algunos de los rasgos del género negro, cuya popularidad había alcanzado su cénit en la década de los cuarenta. El primero y más importante es la figura del detective *hard-boiled*. A primera vista, Hammer encarna los rasgos de la masculinidad que, durante décadas, el cine clásico fue perfilando: dureza, resolución, capacidad para la acción y el aprendizaje, necesidad de neutralizar aquello que se presenta amenazante, confuso y propio del mundo nocturno y fluido de la *femme fatale*. Un análisis más detenido no sólo identifica los rasgos del investigador de moral dudosa –seduce mujeres para luego chantajearlas, al igual que su compañera Velda hace con los hombres–; descubre, además, que Hammer no salva a ninguno de los personajes. Su intervención, como el comisario Chambers le espeta hacia el final del filme, sólo ha conseguido precipitar las muertes de Cristina, Raymond, Kowaltzky y Nick.

Hammer siempre acecha el espacio fuera de cuadro. No lo hace para sopesar su próxima acción, sino porque le resulta imposible sostener la mirada de ningún otro personaje. Ante las mujeres se comporta, precisamente, como una *femme fatale*. Las elude, se acerca y se aleja en función de sus propios intereses. Las cábalas que Cristina realiza sobre su personalidad le complacen y lo muestra con coquetería; seduce a Gabrielle/Lily Carver con la finalidad de sonsacarle información y, aunque rechaza a

Velda cada vez que se le aproxima, se refugia en ella tras la muerte de Nick, obligándole a asumir la función de madre. El intento de seducción que Friday (Marian Carr), la hermana del gángster Carl Evello (Paul Stewart) despliega sobre él, pronto se vuelve en su contra y concluye en un duelo de hábiles seducciones del que sale victorioso. Hammer es heredero del cinismo de Joe Erin en *Vera Cruz* (1954). Pero el deseo de buscar el absoluto que habita en él le distancia tanto de Erin como del protagonista de otro de los filmes de Aldrich, el Callahan de *World for Ransom*.

* * *

El placer de la mezcla no sólo está en los códigos del género, que imponen un Mac Guffin abstracto y propio del territorio de lo fantástico, la caja llena de energía. También la puesta en escena entrevera una serie de planos largos y fluidos que recuerdan a *La Dama de Shanghai* (*Lady from Shanghai*, 1948) o *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles, con otras formas de componer el plano más próximas al cine de Fritz Lang y la iconografía del pintor Edward Hopper. Una de las primeras secuencias destaca por la brillante utilización de la profundidad de foco y la composición a partir de tres elementos: los zapatos oscuros de los secuaces de Evello, el cuerpo inerte y en penumbra del investigador y las blancas piernas de Cristina, que se agitan a causa de las torturas que la conducen a la muerte. Los ecos de esta secuencia resuenan en los últimos minutos de vida de Laura Palmer filmados por David Lynch en *Fuego, camina conmigo* (*Twin Peaks, Fire walk with me*, 1993).

Más acentuada es, si cabe, la influencia de *Kiss Me Deadly* sobre *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1996). La mencionada poética de los indicios inciertos alcanza en este film su máxima expresión. Y lo mismo sucede con otros dos rasgos de *Kiss Me Deadly*: la figura del doble engañoso –*doppelgänger*– y la transferencia de identidades. Como en la primera parte del filme de Lynch, algunos de los encuadres en los que aparece Hammer contraponen su figura a un juego de diversos planos espaciales y puntos de fuga, en ocasiones conseguido mediante puertas que se abren con diferentes angulaciones¹. Las composiciones espaciales de las secuencias en las que Hammer recorre su casa, temeroso, y entra en la de Carmen Trivago (Fortunio Bonanova), se asemejan al deambular silencioso de Fred Madison (Bill Pullman) por su casa. Algunos otros elementos constituyen verdaderas citas: la carretera oscura en los créditos o, incluso, la casa de madera donde Gabrielle abre la caja, idéntica a la del Hombre Misterioso en *Carretera Perdida* que, como la primera, acaba ardiendo.

Si bien en *Carretera Perdida* esa casa está en medio del desierto, Aldrich la sitúa frente a la playa, cuyas aguas oscuras –al igual que las “aguas pesadas” que sostienen las ensoñaciones de Ed-



gar Allan Poe²– constituyen el único refugio frente a la explosión y el fuego provocados por la caja. Su radiación, como el Dr. Soberin señalaba, mata, pero también da vida. Y ese es, justamente, el efecto que provoca sobre Mike Hammer, que así puede huir junto a Velda, presenciando el castigo de la mujer de Lot, Gabrielle. Si bien los *westerns* de Aldrich analizan la naturaleza de las diferentes modulaciones de la violencia, *Kiss Me Deadly* eleva el fenómeno al rango de absoluto. La violencia, que fascina a Aldrich del mismo modo que a Fleischer, Peckinpah o Fuller, constituye la resolución de un clima que ha ido viciándose a causa de una tensión creciente. Aldrich, “comodón jugador de dos barajas” como lo ha descrito Miguel Marías, sabe dosificar todas las cartas. El rostro del Almotásim es, al final de ese largo periplo, la Medusa, el riesgo de la mirada.

Notas:

1. Las perspectivas, por otra parte, recuerdan al filme *He walked by night*, de Anthony Mann.
2. Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1978