

# A rope and a blanket on a night like this: una lectura de *Sucedió una noche* de Frank Capra

JOSÉ PAVÍA COGOLLOS

José Pavía Cogollos es profesor de  
Comunicación Audiovisual en la  
Universitat Politècnica de  
València

*Sucedió una noche* ha sido objeto de numerosos análisis cinematográficos y en todos ellos se ha hecho referencia a la manta que representa las murallas de Jericó que separan a la pareja protagonista. En este artículo trataremos de desvelar qué es lo que se oculta tras la famosa manta de la película y explorar la riqueza de su significado.

*It Happened One Night has been the subject-matter of many filmical analysis. The famous blanket of the story, that represents the walls of Jericho between the protagonist pair, is present in all of them. We will try to discover in this paper the hidden meaning of that famous blanket.*

## Palabras clave:

- *screwball and genteel and remarriage comedy*
- sexo
- manta

# I

NTRODUCCIÓN. *Sucedió una noche* ha sido objeto de numerosos análisis y por supuesto, en todos ellos se ha hecho referencia a la manta que representa las murallas de Jericó. En este

artículo nos situaremos delante de la que ha sido calificada como “the most famous blanket in the history of drama”<sup>1</sup> con la intención de desvelar qué es lo que se oculta tras ella y explorar la riqueza de su significado.

*Sucedió una noche* es un híbrido de distintos géneros: a caballo entre la *romantic comedy* y la *comedy of remarriage*, muy cercana a la *screwball comedy*, es también un *road movie*, en el que se traza la búsqueda emprendida por una pareja en pos de la satisfacción de los deseos más vitales: comida, cobijo, sexo, reconocimiento/consentimiento paterno; peripecia toda ella que cuenta con la depresión americana como telón de fondo. Ellen Andrews, una rica y mimada heredera, escapa de la tutela paterna ante la oposición del señor Andrews a sus deseos matrimoniales. En su huida se encuentra con Peter Warne, un periodista andrajoso y borrachín, que la acompaña en su huida al encuentro de su prometido. Al caer la noche, una manta colgada sobre una cuerda se convertirá en las murallas de Jericó que separan a los compañeros de viaje.

La película ha sido descrita por Poague (1975) como el primer ejemplo y miembro fundador del género de la *screwball comedy*, idea también defendida por otros autores como Bergman (1971) y Maland (1980). Sin embargo, Cavell (1981) la adscribe al género de la *comedy of remarriage*. Por otro lado, Sklar (1975) afirma que *Sucedió una noche* ha sido de forma errónea clasificada como *screwball*, argumentando que se trata de una *genteel comedy*. Bowman (1992) no ve una frontera clara entre las llamadas *screwball comedies* de Capra y la tetralogía de Stanwyck. Aunque la película puede ser situada en el seno de diferentes categorías genéricas, sin duda, la esencia del relato es la búsqueda de la unión de lo que ha sido fracturado o separado. Bergman,<sup>2</sup> por su parte, describe precisamente la

*screwball comedy* como una vía para la unificación de lo que ha sido separado o dividido.

La película se convirtió en una monumental sorpresa y literalmente hizo diana ganando los cinco premios principales de la Academia. Y ello pese a ser una película de bajo presupuesto, un proyecto originalmente archivado y posteriormente filmado sólo como resultado de una azarosa amalgama de coincidencias, como a Capra le gustaba decir “it shook the Oscar tree”: ganó los premios a la Mejor Película, Mejor Actriz, Mejor Actor, Mejor Guión y Mejor Director.

No obstante, lo que resulta extraordinariamente notable a la par que sorprendente acerca de esta película es que, pese a que toda su trama ha girado en torno a la pugna por conseguir la formación de la pareja heterosexual, una vez que ésta se consigue el espectador queda privado del privilegio de tener acceso visual a la misma. Todo lo que se nos permite ver es la caída de la ubicua manta que representa las murallas de Jericó. Más aún, ésta sólo puede ser observada vicariamente a través de los ojos de una pareja que tiene el privilegio de asistir a este momento crucial.

Como hemos mencionado con anterioridad, el relato refiere la peripecia de una pareja que coincide en un “may be do accommodate two people bus seat”, posteriormente separados, para acabar reconciliándose solamente cuando éste va a ser clausurado. Sin embargo, el relato realiza un giro inusitado: es el personaje aristocrático el que tiene que rebajarse para formar pareja con el héroe de clase media. En este sentido, la película supone una refutación del poder de las clases altas, borrando las barreras sociales, si bien de clase a lo largo de la película no se nos muestra más que una barrera.

La última vez que vemos a la pareja juntos en la mansión de Ellie, tal y como analizaremos más tarde, es el momento en el que ellos parecen estar más alejados el uno del otro. ¿Por qué no los volvemos a ver juntos?, ¿qué es lo que vemos en su lugar? y ¿por qué?. Éstas son las cuestiones que nos vamos a plantear, con la pretensión de esclarecer qué es lo que se esconde tras la decisión de Capra de mostrar sólo la caída de una manta como clausura del relato.

<sup>1</sup> Cito a Stanley Cavell en *Pursuits of Happiness*, Harvard UP, Cambridge, 1981, p. 80.

<sup>2</sup> ANDREWS BERGMAN, *We're in the money: Depression, America and It's Films*, New York UP, New York, 1971, p. 82.

EL CONFLICTO ENTRE LA LEY Y EL DESEO. La comedia es un juego entre la ley y el deseo que se encarna de forma precisa en las murallas de Jericó y es precisamente esto lo que se nos invita a ver: la representación de este conflicto y la caída de las murallas.

La ley está representada por las figuras paternas en una suerte de estructura edípica. El relato se compone de dos subrelatos que funcionan a modo de espejo. Tanto Peter como Ellie mantienen una estrecha relación con sendas figuras paternas. Ambos, en última instancia, escapan de su autoridad para posteriormente regresar a su seno, hasta llegar a la autoaceptada exclusión final del mundo que encarna el señor Andrews, exclusión que, a la postre, él mismo se esfuerza en propiciar.

La ley del Padre, desafiada desde el mismo arranque del relato, se presenta de forma paralela en dos secuencias que introducen a los protagonistas masculino y femenino. Desde ese instante, el poder de su influencia puede ser rastreado en la conducta de ambos personajes. Incluso en el momento de clausura del relato, cuando esta escapada del control de la autoridad de la ley del Padre se hace finalmente realidad, la autorización paterna debe ser obtenida. Al mismo tiempo, es el padre quien, literalmente, arroja a su hija y heredera en los brazos de un periodista más bien andrajoso, satisfaciendo de este modo las expectativas de un público que en esos momentos atravesaba por la terrible experiencia de la Gran Depresión.<sup>3</sup>

Sin embargo, este personaje recién llegado que asciende en la escala social no sólo ha sido designado por el padre como su sustituto; también, tal y como hemos apuntado, deberá dirigirse al padre para solicitar su permiso antes de permitir la caída de las murallas de Jericó. La presencia del señor Andrews en la escena previa a la caída de las murallas, frente a la ausencia de la pareja en la escena final, funciona como un mecanismo de afianzamiento de la autoridad paterna. El público tiene que representar en su mente algo que visualmente es sugerido, pero no mostrado. Detrás de todo este entramado visual y narrativo se esconde una concepción inmovilista y tradicional del orden social, reforzada por la ausencia de la pareja y que, en consecuencia, puede ser subrayada como una de sus motivaciones.

Frente a la reiterada presencia de estas figuras paternas que representan la ley y el principio de autoridad, contra los que chocarán los sueños de libertad y autocracia, existe una reseñable ausencia de la figura materna. Esta ausencia ha sido identificada como una de las características distintivas de la *screwball comedy*, en la medida en que contribuye a la aserción de la autoridad paterna y a la legitimación de su poder.<sup>4</sup>

El conflicto entre la ley y el deseo al que hemos hecho referencia con anterioridad no presenta únicamente una cara; también refleja una de las cuestiones más relevantes en la construcción del espectador cinematográfico: el deseo de ver. Por supuesto, no podemos evitar en este punto hacer referencia a la censura. Una vez que las murallas de Jericó han caído, obviamente el relato ha concluido. No existe conflicto, pero al mismo tiempo no existe nada que nos esté permitido ver. De nuevo, podemos observar cómo el deseo de ver tiene que confrontarse con un principio de autoridad: el director, quien al tiempo, no sólo tiene que seguir los dictados del Sistema de Producción sino también de las severas indicaciones de la Oficina Hays y de la

Legión de Decencia, instituciones ambas que estaban en el cenit de su poder a principios de los treinta.

EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO. Una de las características que define el estilo fílmico de Capra es la utilización del llamado teatro dentro del teatro. Los personajes están con frecuencia representando sus papeles delante de un público, físicamente presente o no en la pantalla, mientras al tiempo nosotros como espectadores asistimos a esta representación. Este mecanismo permite a Capra jugar con los actores haciéndoles representar un papel dentro de un papel, con lo cual se garantiza la posibilidad de trabajar a tres niveles distintos de conocimiento: el de los personajes, el del público que asiste a la representación y el del espectador. Este entramado de información y ausencia de información, que es en realidad la urdimbre de cierto tipo de comedias cinematográficas, también permite a los personajes remedar sus sentimientos: en cierto sentido, desnudarse frente al público mostrando lo que de otro modo quedaría tras el telón que separa a ambos.

En realidad, toda la estructura de la película, tal y como la describe Maland,<sup>5</sup> es bastante teatral, el entramado del relato aparece construido como si se tratara de una comedia en tres actos. Esta idea también estaba presente en la mente de Riskin cuando escribió la obra en la que se basa la película. La primera noche, seguida de la representación teatral, sería el final del primer acto. La segunda, de nuevo terminaría en el camping, justo en el momento en el que el telón es bajado por primera vez después de la huida de Peter, que es erróneamente interpretada por Ellie como un deseo de escapar de cualquier compromiso hacia ella. La tercera, por supuesto, nos llevaría de regreso a la cabaña, para tan sólo ver el telón caer.

Sin duda, el ejemplo más significativo del teatro dentro del teatro se encuentra en la escena que tiene lugar después de la primera noche juntos en el camping, en la que la manta es una relevante presencia, al tiempo física y simbólica, que divide la pantalla. Nosotros, como espectadores, estamos asistiendo al desarrollo de una representación teatral, así como a la reacción del público ante el cual tiene lugar. La escenificación de una disputa marital, cuya falsedad desde nuestra privilegiada posición espectral conocemos, pero que llega a ser tomada como verdadera por los representantes del padre delante de los cuales se ejecuta.

En un plano de situación, vemos a Ellie sentada en el lado izquierdo de la habitación gritando y llorando. Peter permanece de pie mirándola mientras le riñe. Los dos detectives y el propietario del camping observan la escena. En primer término, se sitúa la mesa donde acaban de desayunar, que proporciona un sentido de domesticidad que se halla subrayado por las camas todavía sin hacer y las ropas desordenadamente esparcidas por todo el lugar. En el centro de la pantalla, una manta colgada sobre una cuerda marca la línea divisoria entre la pareja y el público.<sup>6</sup> Cuando Peter traspasa las murallas, los tres hombres inician la salida de la habitación (y del plano) cerrando la puerta tras de sí. Mientras hacen esto, Peter les observa desde detrás de los muros y lo mismo hace Ellie girando la cabeza en dirección a este punto.

Esta es la tercera vez que la pareja finge estar casada. Tal y como hemos mencionado con anterioridad, el teatro dentro del teatro permite a los personajes representar sus emociones sinceramente. No por casuali-

<sup>3</sup> El relato puede ser leído en términos de un fallido intento de resolver el complejo de Edipo; el padre es meramente substituido por otra figura paterna que él mismo se ha ocupado en elegir.

<sup>4</sup> Kathleen Rowe analiza de un modo esclarecedor el significado de esta ausencia (*The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Texas UP, Austin, 1995).

<sup>5</sup> CHARLES J. MALAND, *Frank Capra*, Twayne Publishers, Boston, 1980, p. 43.

<sup>6</sup> La manta ha sido con frecuencia leída como una pantalla de cine. Cavell argumenta que funciona como tal, significando que nuestra posición como público debe ser leída en términos de la posición del hombre y la mujer con respecto a cada uno de ellos.

dad, después de la exitosa representación ellos hablarán por primera vez de compartir un futuro en común, aunque curiosamente trabajando como comediantes.

Al mismo tiempo, asistimos a una representación del conflicto estructurante entre la ley y el deseo. La pareja burla con éxito la ley paterna, en un deseo compartido con el público que, además, obtiene la recompensa de un placer adicional proporcionado por su grado superior de conocimiento acerca de los verdaderos sentimientos y situación de los personajes. En este juego con los distintos niveles de información, también desempeña un papel fundamental el hecho de que los representantes de la ley no se molesten en prestar la más mínima atención a la manta y se comporten como si ésta en absoluto estuviera allí.

Los planos siguientes se van a articular en relación con la posición de los personajes a un lado u otro de las murallas de Jericó. Después de haber fingido la disputa marital, la pareja se encuentra más cerca de lo que lo habían estado nunca y esto será expresado por la transposición de la barrera. Incluso en el momento en el que este sentido de proximidad es acentuado tanto por un plano corto como por la divertida risa que ambos comparten mientras Peter arregla las ropas de Ellie, las murallas se desvanecen durante un instante. Cuando Peter se retira y la cámara hace lo propio, las murallas se han erigido de nuevo y con ellas también la autoridad de la ley.

La manta, una pieza de ropa, está determinando los movimientos de los personajes de tal modo que anticipa la futura unión de la pareja. De hecho, las ropas revisten una particular significación en esta película; no únicamente la manta que representa las murallas de Jericó, sino también las medias, la gabardina, la ausencia de ropa interior, todo ello desempeña un papel crucial en el desarrollo del relato<sup>7</sup>. Como vemos, existe toda una retórica alrededor del proceso de vestir y desnudar el cuerpo, que tiene su culminación en el plano final de la manta que se precipita hacia el suelo.

**JUNTOS POR ÚLTIMA VEZ.** Ya hemos mencionado en la introducción el elemento clave de la desaparición de los amantes del relato, y es precisamente el significado de dicha desaparición lo que estamos tratando de desentrañar. Por ello, resultará sin duda esencial centrar nuestra atención en el preciso instante en el que están juntos por última vez con la esperanza de que el análisis de esta escena pueda servirnos para franquear el vacío generado por su ausencia en el epílogo final.

Vamos a analizar de forma más detallada los elementos que entran en juego en la escena final, cuando vemos a Peter y a Ellie juntos por última vez. Peter sale de la habitación donde ha mantenido una conversación con el señor Andrews respecto a un asunto económico relacionado con su hija. Esta escena es absolutamente crucial en varios aspectos: Peter puede ser ahora un auténtico héroe, ya que ha probado ser un hombre de principios al rechazar la recompensa y, en última instancia, lo ha hecho, dándole una lección al magnate, que cree en el poder sin límites del dinero. Como es obvio, este tipo de comportamiento altruista pulsaría de modo inmediato la fibra sensible del espectador de la Depresión. Sin embargo, Peter no solamente ha probado ser un hombre honesto, sino que también ha admitido ante el señor Andrews estar enamorado de su hija. Esta información es ocultada de modo melodramático a Ellie, que se divierte suspendida en la alegría reinante al otro lado de la puerta.

La puerta se abre y Peter sale de la habitación. En un plano medio, él está aún mirando fuera de campo. Ellie advierte su presencia y se vuelve hacia él, vestida con un traje de noche, sujetando un cóctel en su mano, rodeada de un grupo de hombres que le rinden pleitesía. Peter describe la escena dirigiéndose a ella en los siguientes términos: "Perfect you look natural now". Ellie camina hacia él dejando el grupo. En un plano corto, los vemos juntos por última vez, mirándose fijamente el uno al otro. Intercambian una fría mirada durante un instante. Éste es el diálogo que entrecruzan mientras comparten el espacio físico de un mismo plano por última vez:

Ellie: I hope you get your money.

Peter: You bet I did.

Ellie: Congratulations.

Peter: Same to you.

Ellie: Why don't you stay and watch the fun? You'll enjoy it immensely.

Peter: I would. But I have a weak stomach.

Antes de centrarnos en este diálogo, veamos cómo termina la escena. Se nos muestra un primer plano de la puerta principal tomado desde el exterior. De repente, dos sirvientes abren la puerta para permitir a Peter abandonar la estancia. A medida que él franquea el umbral, nos revela a Ellie, que queda sola en mitad de la entrada, mientras los sirvientes cierran la puerta. En el siguiente plano, el padre de Ellie sale de su despacho e intenta contarle a su hija lo que nosotros como espectadores ya sabemos sobre Peter, pero que ella se niega a escuchar.

Antes de nada, regresemos a las palabras que Peter espeta a Ellie cuando la encuentra inmersa en un ambiente tan glamuroso. Por un lado, su comentario indica al tiempo que Ellie está ahora en su mundo real y que ésta ha estado representando un papel durante todo su accidentado trayecto en el camino de regreso al mundo al que verdaderamente pertenece. Obviamente, regresamos al teatro dentro del teatro, y a la representación de un papel dentro de otro papel, recurso al que ya nos hemos referido anteriormente como característico del estilo filmico de Capra. No de forma casual, se erige otra barrera entre los personajes y ésta no es otra que la del estatus social. En este punto, la fantasía compartida por el público sobre una posible escalada social se desvanece, de un modo similar a como la presencia física de la pareja se desvanece del relato.

Toda la escena sintetiza la diferencia social que da forma a la relación de la pareja. El escenario y el modo en el que los personajes se mueven contribuyen a acrecentar la diferencia entre los dos mundos. Se nos muestra cómo el personaje de Ellie desciende literalmente desde su posición superior, mientras la vemos bajar las escaleras llevando un traje de noche, cuya cola se desliza majestuosamente sobre los escalones, para ir a reunirse con Peter por última vez.

Esta barrera social también se hace patente de un modo obvio cuando Peter va a franquear la puerta principal de la mansión, abandonando no solo la casa, sino también el relato (no se le vuelve a ver). Incluso la cámara de Capra, en un salto de eje de 180° preñado de expresividad, realiza la toma desde el exterior de la casa, reforzando en cierto modo la elección de Peter e intensificando el efecto dramático de esa salida sumamente teatral.

<sup>7</sup> La influencia de las ropas va más allá del espacio del relato, la actitud de Colbert a la hora de rodar ciertas escenas en las que la ropa estaba implicada hicieron que Capra cambiara su *approach*. Al mismo tiempo, la ausencia de ropa interior en el vestuario de Gable se dice que creó una moda después del estreno de la película.

Tras esta salida, seguida por el frustrado intento del padre de Ellie de informar a su hija de la verdadera razón que ha llevado a Peter hasta allí, se nos va a mostrar una ostentosa exhibición del lujo y la extravagancia del mundo al que Peter ha renunciado, incluso como espectador. Junto con los chicos de la prensa, asistimos a la ceremonia nupcial que nos devuelve a los dominios del teatro dentro del teatro. Imitando el comportamiento de Peter, Ellie no se demorará en huir tanto de esa sociedad como del relato.

UNAS POCAS PALABRAS SOBRE SEXO. Ya hemos discutido previamente la utilización del mecanismo del teatro dentro del teatro como una de las características distintivas de Capra como realizador cinematográfico. Antes de centrarnos en los “sexual walls of Jericho”<sup>8</sup> expondremos sus puntos de vista personales sobre cine y especialmente sobre sexo y cómo manejar escenas de sexo. Intentaremos clarificar por qué la pareja protagonista está ausente en las últimas escenas de la película.

Aunque discutir cuestiones relacionadas con la autoría puede ser una elección arriesgada tras la muerte del autor, estamos totalmente convencidos de que puede ser rentable para nuestro análisis. En primer lugar, debemos clarificar que consideramos a Capra como un autor en dos aspectos distintos: como un sujeto que utiliza el discurso y los recursos discursivos dentro de un contexto histórico y, por otro lado, como una posición de poder en continua lucha y cuya autoridad es desafiada por el Sistema de Producción y las distintas limitaciones impuestas por la censura<sup>9</sup>.

Carney<sup>10</sup> señala la existencia de un problema en lo referente a la expresión sexual que se manifiesta a lo largo del trabajo de Capra. En su autobiografía, mientras discute cuáles son las características distintivas de los mejores directores, describe algunos de los elementos de la magia de Hollywood y en este proceso señala aspectos interesantes en cuanto al funcionamiento del maquillaje como un medio para crear el efecto aurático, defendiendo que el sexo es incluso un sinónimo de esta magia. Su visión del sexo es muy interesante, lo describe como mental y elusivo comparándolo a una especie de química del deseo; deseo que tendría que hacer frente al poder castrante de la ley.

Más tarde, Capra analiza el tratamiento recibido por el sexo en esta película concretamente, argumentando lo siguiente:

*It happened one night* has been called a very sexy film, but believe it or not, Gable and Colbert never even touched hands. Sex was much in their minds, it charged the atmosphere. That gave audiences more of a kick than if they have romped in the hay. Desire is the key not the fulfilment.<sup>11</sup>

Si analizamos sus palabras, todo se fundamenta en un juego con las expectativas del público basado en un conocimiento exacto de lo que éste espera que ocurra a continuación. Hemos afirmado anteriormente que la comedia como tal se articula en torno a la representación del conflicto entre la ley y el deseo, y Capra pone precisamente el énfasis en el deseo, pero no en su satisfacción. Él está interesado en mostrar el proceso, pero no el resultado

## ***Toda la escena sintetiza la diferencia social que da forma a la relación de la pareja. El escenario y el modo en el que los personajes se mueven contribuye a acrecentar la diferencia entre los dos mundos***

Capra incluso va un poco más lejos, cuando habla de cómo las escenas de sexo se muestran en las películas, dándonos así una indicación sobre el modo en que él enfoca cuestiones relativas a qué mostrar, cómo mostrarlo y desde qué punto de vista, mientras que al mismo tiempo nos lleva de regreso a los dominios del teatro dentro del teatro.

That is why sex scenes are difficult to write or play. They are better left to the audiences imagination. I usually have a spectator viewing a love scene. He trigger the audience laugh naturally. Or, I would break up the love scenes with gags to relieve embarrassment.<sup>12</sup>

Como podemos observar, las palabras de Capra están en perfecta sintonía con lo que vemos y lo que permanece alejado del alcance de la vista al final de la película. De nuevo tenemos a una anciana pareja que va a presenciar los hechos, hay una desigual distribución de información y se nos sitúa fuera de la cabaña, alejados de la privacidad no fotografiable.

En un artículo publicado poco después del estreno de la película (citado en McBride),<sup>13</sup> Capra daba su punto de vista sobre cómo mostrar el sexo en las películas. El director argumentaba no estar en contra de su exposición, siempre y cuando se hiciera de forma inteligente. Después de esta afirmación, Capra añadía que en su opinión hay más sexo en un flash de unos tobillos bonitos que en un millar de piernas desnudas. Para ilustrar este ejemplo, el director reforzaba su argumentación diciendo que hay más atracción en lo que no se muestra que en lo que es crudamente expuesto en la pantalla hasta el punto de la náusea.

Capra<sup>14</sup> sostenía que filmar las escenas de amor de un modo muy directo era “criminal” para él. Ésa es la razón por la que Capra siempre intentó aproximarse a ellas de un modo oblicuo, mediante la inclusión de factores distorsionadores de la comunicación. Su idea era cargar las mentes y la atmósfera de deseo ardiente retardando su satisfacción tanto como fuera posible. Capra incluso aseguraba que el hecho de acercarse a dos personas enamoradas puede alcanzar el mismo nivel de suspense que aquel que se experimenta en una película de Hitchcock.<sup>15</sup>

*Sucedió una noche* también se ha leído en términos de sexual *differance*: la manta se ha equiparado a un himen real, garante de la prohibición del sexo ilícito fuera del matrimonio, preservando así la virginidad del personaje femenino. Ésa es una de las razones por las cuales en la coda final no vemos sino una caída metafórica.

LA MANTA SOBRE LA CUERDA. Hemos comentado al principio la significativa circunstancia de que se no se nos permite ser testigos visuales de la unión física de la

<sup>8</sup> RAYMOND CARNEY, *American Vision: the Films of Frank Capra*, Harvard UP, Cambridge, 1986, p. 236.

<sup>9</sup> La mayoría de los trabajos citados en la bibliografía pueden reflejar cómo esta lucha dio forma a la película.

<sup>10</sup> RAYMOND CARNEY, *American Vision: the Films of Frank Capra*, p. 47.

<sup>11</sup> FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, The McMillan Company, New York, 1971, p. 249.

<sup>12</sup> FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, p. 249.

<sup>13</sup> JOSEPH MCBRIDE, *Frank Capra: the Catastrophe of Success*, Faber and Faber, London, 1992, p. 307.

<sup>14</sup> FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, p. 250.

<sup>15</sup> Existe también una similitud en el modo en el que ambos directores manejan las escenas de amor. Ambos prefieren sugerir metafóricamente más bien que mostrar directamente la escena.

pareja. En su lugar, vemos siete planos en los que observamos un matrimonio mayor de propietarios de un camping discutiendo sobre una extraña pareja que tienen como inquilinos. En el primer plano, vemos al hombre caminando hacia su esposa mientras al fondo hay una cabaña muy similar a aquella en la que Peter y Ellie habían compartido anteriormente dos noches protegidos al amparo de las murallas de Jericó. La cámara se aproxima al matrimonio mayor mientras discuten acerca de si la pareja está o no casada. A continuación vemos un plano de situación de la cabaña, mientras oímos una voz en *off* que dice: “Una cuerda y una manta en una noche como ésta”, volviendo al matrimonio mayor, que intenta averiguar para qué quieren aquellas cosas extrañas. Mientras, en el exterior de la cabaña oímos el sonido de una trompeta y después vemos el interior de la cabaña, donde cae la manta al tiempo que el último plano empieza a fundir.

Comenzaremos por centrarnos en el diálogo que intercambian los espectadores en la pantalla:

Wife: Funny couple ain't they.

Man: Yeah.

Wife: If you ask me, I don't believe they married

Man: Yeah They're married all right. I've just seen the licence.

Wife: They made me get'em a rope and a blanket on a night like this. What do you reckon that's for?

Man: If I knew. I just bring them a trumpet.

Woman: A trumpet?

Man: Yeah you know one of that toy thing they sell in the store.

Wife: What do they want a trumpet for?

Man: I dunno.

Con sus palabras de nuevo se hace énfasis en el hecho de que son una pareja de recién casados, mientras se prepara la emergencia del sonido y se juega con las expectativas del público. Cuando ellos miran fuera de campo, después de haber probado legalmente en un primer plano que están realmente casados, nosotros vemos el exterior de la cabaña; posteriormente, en *off* escuchamos “a rope and a blanket”. Evidentemente este comentario funciona como una indicación de lectura para la imagen de la cabaña: nosotros no vemos, pero se nos insta a recordar. La pareja, a diferencia de nosotros, no tiene ni la menor idea de qué está sucediendo; se produce una nueva aparición de un sonido, que, como el mencionado anteriormente, dará forma a nuestra lectura de los siguientes planos. Mientras ellos hacen referencia a la trompeta y miran fuera de campo, por corte pasamos al exterior de la cabaña y escuchamos el sonido de una trompeta.

El plano siguiente mostrará las murallas cayendo finalmente y de nuevo, en el último plano de la película, vamos a estar situados fuera de la cabaña. El sonido de la trompeta se va a ver acompañado por una música extra-diegética que acentuará la teatralidad del momento: la manta es en sí misma un telón que cae. Al mismo tiempo, el hecho de que se nos sitúe de nuevo en el exterior de la cabaña resulta crucial, enfatiza la remarcable oposición entre lo interior y lo exterior; un gran vacío que es franqueado por la banda sonora pero nunca por la imagen.

Un contraste claro ha sido establecido entre la esfera de lo privado, lo que no puede ser filmado, y la esfera de lo público. En modo alguno tenemos acceso visual a la privacidad de la pareja, sólo podemos escu-

char, y ni tan siquiera sus voces, mientras cae el telón y las luces se apagan.

Si volvemos a las palabras de Capra; tenemos a alguien observando la escena. Resulta obvio que alguien tiene que actuar como puente entre el lugar oculto y el punto de observación (atalaya). Aunque se nos niega el placer de ver, se nos gratifica con el placer de saber. Nosotros no vemos a Peter y Ellie felizmente juntos, pero al menos hemos compartido con ellos su huida y así somos competentes para releer la caída de la manta como la consumación final de su matrimonio.

Al no presenciar de forma directa la escena, nos vemos obligados a realizar un doble proceso: tenemos que recordar las otras noches que la pareja pasó en común, a la vez, tenemos que representar mentalmente el momento climático y de este modo librar al director de la complicada elección acerca de cómo hacerlo. En relación con este punto, otro factor importante que debe ser tomado en cuenta es el papel desempeñado por la censura, que indicaba lo que podía o lo que no podía ser mostrado. Pero no sólo la censura externa ha de ser tomada en consideración, sino también aquella otra creada por la necesidad de plausibilidad y verosimilitud dentro del marco del relato. De este modo, atendiendo a esta última, probablemente podemos asumir más fácilmente la realidad que se nos induce y, por consiguiente, creamos en nuestra imaginación frente a la que simplemente se presenta ante nosotros.

Bowman<sup>16</sup> atribuye directamente el éxito de comedias como *Sucedió una noche* a su vivacidad sexual y su explotación de la *differance* sexual. Defiende que la necesidad de un sexo por el otro, “the joking of one sex against the other”, es un elemento esencial en la comedia cinematográfica. Ya nos hemos referido con anterioridad al sexo y al conflicto que emana de él y de su representación. Por último, vamos a centrarnos en la sugestiva forma en la que funciona el relato para hacernos representar aquello que nos priva de ver.

En esta auto-representación que como público realizamos, el espacio desempeña un papel esencial. En realidad, cuando se nos lleva de regreso a la cabaña del camping, no se nos va a permitir un acercamiento más que al exterior de los muros. Cuando finalmente alcanzamos el interior, de nuevo nada, sino la caída de un muro. Bowman<sup>17</sup> describe “the process of familiarisation of the spaces”; de este modo somos capaces de releer los planos finales de la película.

Bowman, de forma acertada, interpreta la ruptura del espacio mediante la manta y su unión al final como una descripción del progreso de la relación entre Peter y Ellie. El modo en que este proceso es llevado a cabo puede ser útil para nuestro análisis. El proceso de familiarización tiene lugar mediante la repetición, que es una de las esencias de la comedia cinematográfica. Esta repetición se produce mediante el retorno al mismo espacio en momentos diferentes y de este modo el espacio se hace habitable al tiempo que se humaniza. Como consecuencia, el espacio se relaciona fácilmente con la psicología de los personajes.

Es importante tener en cuenta que mientras todo lo que vemos es un espacio vacío, es un espacio que nos resulta familiar. Entre los mecanismos utilizados en el proceso de hacer este espacio familiar está el de la ritualización, entendida como la representación de un proceso en el mismo escenario.<sup>18</sup>

Esto resulta esencial ya que el vacío en el espacio que encontramos en los planos finales es tan agudo

<sup>16</sup> BARBARA BOWMAN, *Master space: film images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, Greenwood Press, London, 1992, p. 18.

<sup>17</sup> BARBARA BOWMAN, *Master space: film images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, p. 33.

<sup>18</sup> Esto también puede ser entendido como una variante de lo que Bowman describe como “acute space moments” que, supuestamente, son compartidos por el protagonista y el espectador, pero de modo simultáneo invisible para otros personajes.

que no sólo se nos priva de ver la acción, sino también de escucharla: así pues, la acción no es ni representada ni verbalizada.

La manta ha sido el elemento que ha definido y dado forma a la relación de los personajes a lo largo del relato. Lo que la manta representa puede ser rastreado fácilmente de regreso a las escenas en las que ha ido surgiendo y en el modo en que es presentado y utilizado en el interior del encuadre. Obviamente, representa la barrera social que separa a ambos personajes. Sin embargo, al mismo tiempo, también encarna la falta de comunicación y los malentendidos que generan el conflicto. Por supuesto, la manta tiene relación con la representación teatral y así mismo desempeña el papel del telón que cae señalando el final de la obra. Una vez la obra ha concluido, no se nos permite ver nada salvo el escenario vacío.

La manta también representa uno de los temas recurrentes del relato; a saber, el proceso de revelación que tiene lugar en la intimidad del instante del desnudamiento. En cierto sentido, la manta que cae es como las ropas que se retiran, y una vez que se han quitado las ropas no se nos permite ver nada excepto los títulos de crédito que empiezan a rodar.

#### BIBLIOGRAFÍA

JEANINE BASINGER, *It's a Wonderful Life Book*, Pavillion, London, 1987.

ANDREW BERGMAN, *We're in the money: Depression, America and It's Films*, New York University Press, New York, 1971.

BARBARA BOWMAN, *Master space: film images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler*, Greenwood Press, London, 1992.

FRANK CAPRA, *The Name Above the Title*, The McMillan Company, New York, 1971.

RAYMOND CARNEY, *American Vision: the Films of Frank Capra*, Cambridge University Press, Massachusetts, 1986.

STANLEY CAVELL, *Pursuits of Happiness*, Harvard UP, Cambridge, 1981.

*Meet John Doe: Frank Capra*, ed. by Charles Wolfe, Rutgers UP, London, 1989.

ALLEN ESTRIN, *Capra, Cukor*, Tantivy Press, London, 1980.

SIGMUND FREUD, *The Complete Psychological Works*, vol. XIX, Hogarth & The Institute of Psycho-Analysis, London, 1961.

BARRY KEITH GRANT, *Film Reader II*, Texas UP, Austin, 1995.

*Twenty Best Film Plays*, ed. by John Gasher, Crown, New York, 1943.

LEE LOURDEAUX, *Italian and Irish Filmmakers in America: Ford, Capra*, Temple UP, Philadelphia, 1990.

CHARLES J. MALAND, *Frank Capra*, Twayne Publishers, Boston, 1980.

JOSEPH MCBRIDE, *Frank Capra: the catastrophe of success*, Faber and Faber, London, 1992.

LELAND POAGUE, *The Cinema of Frank Capra: an Approach to Film Comedy*, Tantivy Press, London, 1975.

—, *Another Frank Capra*, Cambridge UP, Massachusetts, 1994.

BRIAN GEOFFREY ROSE, *An Examination of Narrative Structure in four films of Frank Capra*, Arno Press, New York, 1980

KATHELEEN ROWE, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Texas University Press, Austin, 1995

RICHARD SCHICKEL, *The men who made the movies: interviews with Frank Capra, George Cukor*, Hamish Hamilton, London, 1977.

ROBERT SKLAR, *Movie Made America*, Random House Inc., New York, 1975.

DONALD WILLIS, *The films of Frank Capra*, Scarecrow Press, 1974

ELIZABETH KENDAL, *The runaway bride*, Alfred A. Knopf, New York, 1990.

