

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La muchacha del trapecio rojo (The Girl in the Red Velvet Swing; Richard Fleischer, 1955).

Autor/es:

Santamarina, Antonio

Citar como:

Santamarina, A. (2006). La muchacha del trapecio rojo (The Girl in the Red Velvet Swing; Richard Fleischer, 1955). Nosferatu. Revista de cine. (53):162-

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41491>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



donostiakultura.com



La muchacha del trapecio rojo

(The Girl in the Red Velvet Swing;
Richard Fleischer, 1955)

Antonio Santamarina

Cultivador a lo largo de su dilatada carrera de la inmensa mayoría de los géneros cinematográficos (*westerns*, cine de aventuras, *thriller*, ciencia ficción, cine bélico, musical, cine negro, de época...), Richard Fleischer ha mantenido desde su juventud, cuando comenzó a estudiar medicina con la intención de doctorarse en psiquiatría, un interés permanente tanto por esta disciplina como por la crónica de sucesos, que ha conseguido trasladar a la pantalla en varias ocasiones. De ahí que, pese al eclecticismo de una filmografía desarrollada casi por completo dentro del sistema de los estudios, el cineasta consiguiese acercarse en varias ocasiones a los territorios difusos de la psicología criminal con la intención de bucear en los orígenes individuales y sociales de la violencia.

La muchacha del trapecio rojo (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955) es, precisamente, la primera de sus incursiones en esas aguas pantanosas, a la que seguirán **Impulso criminal** (*Compulsion*, 1959), **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968) y, sobre todo, **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970), probablemente su obra maestra. Cuatro películas que guardan bastantes concomitancias entre sí —en todas ellas se trata de aproximaciones a casos criminales famosos, acaecidos en países anglosajones (Estados

Unidos y Gran Bretaña), durante el siglo veinte (a comienzos de la centuria, en los años veinte y en los años sesenta y cincuenta respectivamente), en los que el componente de clase juega (salvo en el caso del fontanero de Boston) un papel esencial y a los que Fleischer se acerca con una mirada casi siempre distanciada para explorar en el reverso de cada una de esas sociedades— a pesar de las diferencias que separan a las cuatro, sobre todo en el tratamiento, más cercano al documental, de las dos últimas.

En el caso que nos ocupa, Fleischer lleva al cine un famoso crimen que conmocionó a la sociedad estadounidense de 1906: el asesinato por celos de Stanford White (un célebre arquitecto neoyorquino diseñador, entre otros edificios emblemáticos de la ciudad, del segundo Madison Square Garden y del New York Herald Building) por parte del millonario Harry K. Thaw, casado con Evelyn Nesbitt, una bella corista y antigua amante de aquel. Ray Milland, Farley Granger y Joan Collins dan vida, respectivamente, a los tres protagonistas de este primer trabajo de Fleischer en la Fox (productora a la que el cineasta permanecería ligado hasta los años setenta y en la que desarrollaría la parte más sustancial de su obra) en la que intervienen también los guionistas Charles Brackett y Walter Reisch, el operador Milton Krasner y los directores artísticos Lyle Wheeler y Addison Hehr.



Todo un equipo de lujo con el que Fleischer construye este aparente drama romántico, muy al estilo de la época incluso en su manierismo formal, que, en realidad, no es más que una dura disección de la hipocresía de una sociedad heredera de la retratada por Edith Wharton en *La edad de la inocencia* (novela publicada en 1920, pero ambientada en 1870) y que Martin Scorsese llevaría a la pantalla en la película homónima. En esta ocasión, sin embargo, el protagonismo se desplaza desde el refinado mundo de la ópera hasta el más chabacano del *music-hall* (todo un reflejo de la decadencia cultural de las clases altas norteamericanas) y, como consecuencia de este cambio, la novela psicológica cederá su lugar al teatro de variedades y la palabra a la imagen.

Toda la puesta en escena del film se construye así, de manera intencionada, como un eco reverberado del mundo ilusorio, dominado por el juego de la representación, en el que vive la clase alta neoyorquina y en cuyo escalón más bajo trabaja también Evelyn, un mundo de apariencias en el que nada es lo que semeja a primera vista. Esta es probablemente la razón por la que, una vez levantado el telón rojo de la representación sobre el que se inscriben los títulos de crédito, la primera secuencia de la película se encuentra planificada de tal modo que tanto la llegada de Stanford y su mujer como, especialmente, la aparición de Thaw en el restaurante Louis Sherry's recuerdan la entrada de los actores desde las bambalinas y, lo que es más importante, muestra el dominio que Stanford (maestro en el diseño y en la organización de los espacios arquitectónicos) ejerce, y ejercerá a la largo de toda la película, sobre la puesta en escena.

Este se muestra ya en ella como un consumado maestro en el arte de la simulación, capaz de convencer al resto de comensales de la devoción que siente por su esposa mientras, tras la fachada de una juguetería, esconde (conforme comprobaremos poco después) una segunda vivienda, rematada por un artificioso jardín rococó con el trapecio rojo que da título a la película, donde tiene sus aventuras amorosas con coristas. Tanto Thaw (en la ficción) como Fleischer (en la realidad) son plenamente conscientes del papel demiúrgico de Stanford dentro de la representación; por ello el primero lo odia, ya que es incapaz de comportarse como el famoso arquitecto y su manera de actuar (como cuando pide la mano de Evelyn en la tienda de modas o cuando se pavonea con sus caballos o con sus regalos delante de ella y del resto de bailarinas) es demasiado "teatral", y el segundo le concede, de forma deliberada, el centro del encuadre en el primer encuentro entre el arquitecto y su futuro asesino.

En todo este juego de mentiras y simulaciones Evelyn (como denuncia el primer plano con la mirada deprecadora de Stanford, en cierto modo similar a la de los estranguladores de Boston y de Rillington Place, cuando avista a la joven por primera vez en el film) juega el papel de la presa, de víctima, a pesar de que, en una suprema paradoja, se gane la vida "actuando" encima de las tablas. Tal vez por ello también Fleischer viste a Evelyn de amarillo (un color casi proscrito en el teatro) en este primer encuentro (y en alguna secuencia posterior) y elide en el juicio, como hace asimismo con el asesinato del chaval en *Impulso criminal*, la única mentira de la joven en la película y de la que sólo obtendrá provecho su marido.

Situada de forma deliberada en el terreno de las apariencias, la película debe dejar fuera las introspecciones psicológicas de *El estrangulador de Rillington Place* y, especialmente, de *El estrangulador de Boston*, con su *tour de force* final con De Salvo (Tony Curtis) enfrentado consigo mismo y con sus crímenes, para dedicarse a examinar los sucesos desde la superficie de los mismos, desdramatizando el relato y limpiándolo de adherencias para descubrir y desenmascarar mejor el mecanismo perverso de la representación y de las dos caras del capitalismo americano. Toda la puesta en escena se convierte así en un ejercicio de sutileza donde el desequilibrio interior de Thaw se sugiere a través de dos movimientos de aproximación al rostro del actor (en su fiesta de cumpleaños y en el Madison Square Garden momentos antes de cometer el asesinato) en el que este aparece situado sucesivamente, y dentro del mismo plano, a la derecha y a la izquierda del encuadre; el enamoramiento de Evelyn por medio de varios planos subjetivos de la joven, subida en el trapecio rojo, donde esta (y el espectador con ella) pierde visualmente la noción del espacio dentro de un decorado que parece una jaula de oro; la creciente turbiedad de las pasiones por medio del trayecto que la película describe desde la luz hacia la oscuridad, tal y como ha visto acertadamente Áurea Ortiz (1), etcétera.

Planteado el conflicto sentimental durante el primer cuarto de hora de la película, el resto de la narración se concentra en mostrar su evolución a través de los comportamientos de cada uno de los personajes y de la posición que van ocupando en escena. De este modo toda la primera parte del film respeta el gusto refinado y exquisito de Stanford, que, como un renacido Pygmalion (tal y como Evelyn aclara de forma innecesaria en un momento determinado de la película), utiliza su edad, cultura y riqueza, en definitiva su poder, para seducir a la joven. Fleischer señala el final de esta primera parte con un *raccord* que enlaza el balanceo del auricular del teléfono descolgado por Evelyn en el internado, tras su intento fallido de comunicarse con Stanford, con el del trapecio

solitario en casa de este. Un momento que viene precedido además, como ha señalado José María Latorre (2), por dos encuadres similares de Evelyn en el internado y en su primera visita a casa de su amante, en ambos casos con una escalera al fondo que conduce hacia otras dependencias.

A partir de aquí toda la puesta en escena se torna más sombría y oscura, pasando del jardín artificial a la ruda naturaleza, de la sofisticación intelectual a las bajas pasiones, de la "señorita Primavera" (tal y como Stanford llama a Evelyn) a las montañas nevadas de Suiza y al invierno mientras la locura y los celos enfermizos de Thaw se apoderan de la narración y de la puesta en escena hasta culminar con el asesinato de su rival amoroso en (otra paradoja más) un nuevo jardín artificial diseñado también por este, el del Madison Square Garden. La violencia, en vez de la inteligencia rebuscada de Stanford, ocupa ahora el centro del relato (signo de los tiempos previos a la Primera Guerra Mundial) y, con ello, este pierde algo de finura y de interés y se torna más previsible una vez que el arquitecto (en cuya actuación, más que en la de Thaw y, por supuesto, que en la de Evelyn, Fleischer en-

cuentra los rasgos definitorios del espíritu de la época) desaparece, literalmente, de escena.

Su asesinato provocará, por lo tanto, la necesaria aparición en el relato de una suerte de álter ego de Stanford, la madre de Thaw, una aristócrata que se mueve entre la alta sociedad como pez en el agua y que, al igual que el arquitecto, es capaz de organizar también una representación para salvar a su hijo. Después de su entrada en escena la suerte de Evelyn estará echada definitivamente y, a partir de entonces, esta ya sólo podrá subirse a un escenario para representar, sobre un trapecio en una barraca de feria, la representación que otros orquestaron antes para ella.

NOTAS

1. Áurea Ortiz, "Lo que esconde la apariencia", en José A. Hurtado y Carlos Losilla (coords.), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Festival de Cine de Gijón, Valencia-Gijón, 1997, pág. 27.
2. José María Latorre, "Los films de TV. Crónica de un asesinato", en *Dirigido por...*, nº 211, marzo de 1993, pág. 69.