

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Mandy con perspectiva

Autor/es:  
Kuhn, Annette

Citar como:  
Kuhn, A. (1995). Mandy con perspectiva. Vértigo. Revista de cine. (12):60-67.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/43044>

Copyright: Todos los derechos reservados.  
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:



# MANDY con perspectiva\*

Annette Kuhn<sup>1</sup>

**El lenguaje nos reúne, nos separa, hace posible la creación de relatos sobre el pasado, hace posible que pensemos el futuro.**

**Una niña sorda de nacimiento dice sus primeras palabras con siete años, tras una larga batalla para comprender qué es el lenguaje, para qué sirve: primero llama a su madre ('Mami') después dice su propio nombre ('Mandy').**

**Mandy es el personaje de un filme, la figura central de un drama familiar<sup>2</sup>. Los padres de Mandy no están de acuerdo acerca de la educación de su hija: el padre prefiere que la niña se quede en casa, la madre que vaya a una escuela especial. El conflicto parece que va a separar a la pareja, cuando la madre lleva a Mandy a una escuela para sordos y esta inicia su propia lucha para comunicarse y aprender a vivir con otras personas que no sean de su familia. Diversos obstáculos van convenciendo al padre de Mandy que el tenía razón desde el principio y que Mandy debería quedarse en casa. Al final, sin embargo, cuando Mandy dice su nombre, queda recompensada la arriesgada iniciativa de la madre, así como se soluciona el desacuerdo familiar.**

Es 1952: la historia de Mandy se proyecta en un cine de la parte Oeste de Londres y quien la ve es una niña, más o menos de la misma edad que Mandy, que ha ido al cine con su madre para ver esa película de la que todo el mundo habla. La niña sólo se interesa por Mandy: se le encoge el corazón al ver a esa niña sordomuda con coletas, con falda de lana tableada, con bufanda y guantes, que podría perfectamente ser ella misma. Quiere desesperadamente que Mandy venza. Al final de la película, Mandy hace un esfuerzo supremo para decir su nombre completo y demuestra que ya puede 'oir', puede entender ('Déjanos tu pelota', le grita un niño de entre un grupo que juega. Mandy se la ofrece con una sonrisa. ¿Cómo te llamas? le pregunta el niño). Con un esfuerzo de concentración igualmente intenso, la niña de la audiencia desea que el sonido salga de esos silenciosos labios. En su interior dice el nombre por ella, y siente un gran alivio cuando al fin Mandy, en tonos planos, consigue pronunciar las dos sílabas. La niña de la audiencia aguanta la respiración, una vez más, un momento antes de que el niño reaccione (¿entenderá esos extraños sonidos? ¿se empezará a burlar?) y llora de alegría cuando Mandy corre al fin tras los otros niños y espontáneamente se pone a jugar con ellos.

Al ver sus lágrimas, al ver cuánto le ha afectado Mandy, ¿no intentó la madre de la niña de la audiencia sino tranquilizar a su hija diciéndole: 'Es sólo una película'? Pero incluso aunque la niña lo entienda así, lo cierto es que se ha emocionado profundamente —ha cambiado— con la película; principalmente con el momento, tan esperado, en el que Mandy dice su nombre. Para ella esos sonidos e imágenes y los sentimientos que evocan, van a quedar fuertemente grabados en su memoria, retenidos en el cajón de los recuerdos como un sueño inevitable, una visión fuera y más allá de la vida cotidiana.

La niña de la audiencia es, por supuesto, una primera versión de la autora de este artículo.

1980: Cuando, después de veintiocho años, me reencontré con MANDY, fue en el contexto de un curso dedicado al cine británico que estaba impartiendo en una universidad de EEUU. Ya un par de años antes, me había acordado de la existencia del filme —desde una posición docente— sintiendo esa agradable y a la vez inquietante impresión de reconocimiento que sentimos cuando, después de haber dado muchas vueltas por el mundo y cuando piensas que no tienes nada que ver con la persona que una vez fuiste, te cruzas

\*Una versión inicial de este artículo se presentó en Los Angeles en el *Annual Meeting of the Society for Cinema Studies* en Mayo de 1991. Agradezco a muchos amigos y colegas, en especial a Charlotte Brundson y a John Caughie, sus consejos y apoyo.

(1) Este artículo fue publicado por primera vez en *Screen*, vol. 33, n°3, Otoño 1992.

(2) MANDY, d. Alexander Mackendrick; basado en novela de Leslie Norman; guión: Jack Whittingham y Nigel Balchin; reparto: Jack Hawkins (Richard Earle), Terence Morgan (Harry Garland), Phyllis Calvert (Christine Garland), Mandy Miller (Mandy Garland); estreno: Julio 1952. Título en EEUU: CRASH OF SILENCE.

con un antiguo y medio olvidado amante que pasea por el otro lado de la calle. ¿Debería uno saludar, o simplemente dejarlo marchar como parte del pasado?

De hecho todavía no me había atrevido a ver la película otra vez. ¿Podría soportar el muy probable desengaño con un objeto tan emocionalmente cargado y tan fresco en mi memoria? o ¿sería más sabio dejar intactos mis recuerdos de infancia?. Al final, la curiosidad me venció y acepté la oportunidad que me ofrecía el curso. Lo que ocurrió, a pesar del hecho de ver la película en un contexto cultural diferente y en un ambiente universitario y profesional bastante exigente —un contexto que requería más un tipo de respuesta intelectual que afectiva— es que pude defender en aquel momento la forma en que había visto la película de niña.

Al mismo tiempo, MANDY encajó bien en el método estructuralista/semiótico empleado en el curso, método que demostró ser productivo tanto a nivel pedagógico como analítico. De entre las conclusiones más significativas podemos destacar, por ejemplo, la observación de que, en contra de la idea comunmente aceptada de que las producciones de Ealing<sup>3</sup> se caracterizan por un estilo discreto, algunas partes de MANDY están marcadas por un extraordinario grado de expresividad a nivel tanto de sonido como de imagen: iluminación con sombras, fuertes angulaciones de cámara, primerísimos planos distorsionados, profundidad de foco, movimientos de cámara narrativamente inmotivados, distorsiones — incluso momentos de ausencia— de sonido diegético.

Las primeras escenas de la película, por ejemplo, en las que se cuenta como Harry y Christine Garland descubren la sordera de su hija, se caracterizan por una puesta en escena 'transtornada' que parece expresar la angustia de los padres. Los rostros de los Garland o están atrave-

sados por sombras, o sus cuerpos quedan recordados en silueta delante de un fondo iluminado. Y es en estos primeros momentos del filme cuando aparece un plano que se va a convertir en el leitmotiv para sugerir la incapacidad de Mandy para oír: un plano de la cabeza de la protagonista vista desde atrás.

Otras partes de MANDY, sin embargo, sí que retienen algunas de las características del realismo naturalista más familiarmente asociado a las películas de Ealing<sup>4</sup>, especialmente en las escenas que tratan el tema de la educación para sordos, algunas de las cuales tienen casi un tono documental (en realidad partes de la película fueron rodadas en una escuela para sordos). Aún así, ciertas características, incluso de la escuela—especialmente los tenebrosos pasillos y el lóbrego vestíbulo estilo gótico victoriano— nos hacen pensar en aquellos espacios más asociados con los momentos melodramáticos del filme. Aquí, y también en los momentos en que las crisis de Mandy irrumpen en el discurso documental, las cualidades melodramáticas del filme llegan a impregnar su realismo social, mientras que esto no ocurre a la inversa.

Características formales del texto asociadas por un lado a lo melodramático y por otro a lo realista, así como la tensión entre ambos, condujeron a que durante el curso se produjera cierta lectura sintomática del filme. Porque a un nivel tanto de narración como de puesta en escena, el mundo familiar en MANDY aparece construido como represor y asfixiante, a la vez que el tema de la comunicación y su carencia habita el espacio visual y auditivo del filme a varios niveles. De hecho, quizás de un modo no demasiado evidente, MANDY anuncia los melodramas familiares, mejor conocidos en la actualidad, que iban a aparecer en Hollywood a lo largo de los 50.

En un curso como aquel, una lectura sintomática de MANDY evidentemente nos ofreció gra-



Todos los fotogramas reproducidos en este artículo corresponden al film MANDY [1952], dirigida por Alexander Mackendrick

(3) Los estudios de cine Ealing de Londres fueron contruidos a principios de los años 30. A partir de 1938 Michael Balcon, su director, creó en estos estudios un cierto tipo de película británica de calidad, en la que se alternaban psicología, humor, realismo y discreto nacionalismo. (véase *Diccionario del Cine*; Rialp, Madrid, 1992). (N.T.).

(4) Para una visión crítica e histórica de Ealing, véase, por ejemplo, el libro de Charles Barr *Ealing Studios* (Londres: Cameron y Taylor, 1977).

tas recompensas. Pero el método de análisis cinematográfico que genera dicha lectura—uno dirigido principalmente a un análisis textual sistemático— hizo bastante más difícil a la clase plantearse temas más extensos, temas que surgen inevitablemente cuando tratamos con una cinematografía nacional, como son las relaciones intertextuales, el contexto de producción y la recepción de un filme. Si bien puede llegar a entenderse que en un curso en los EEUU los asistentes se centren más en los aspectos que MANDY

esta omisión, dado que el filme, de forma suficientemente explícita—pensemos en el título— es 'acerca' de Mandy. Y sin embargo, también es cierto que la exclusión de la historia de Mandy en el curso, me permitió, como profesora, proteger mis recuerdos de infancia—recuerdos que, de hecho, había construido simplemente como: la historia de Mandy. Pues el resto de la película— el conflicto entre Harry y Christine, la historia secundaria entre Searle y Christine— sólo la percibí siendo ya una espectadora adulta. Así



comparte con Hollywood, que en aquellos que definirían 'lo británico', e incluso esto puede llegar a resultar beneficioso, una casi exclusiva atención a las operaciones internas del texto fílmico provocó la exclusión de otros temas que hubiesen sido dignos de explorar.

Es más, este tipo de omisiones se producen a un nivel mucho más amplio. Cuestiones que tratan el tema de la *emoción* que acompaña a las reacciones del espectador frente a las películas—en especial en el caso del melodrama— están prácticamente fuera de toda consideración en la crítica que se centra en el texto. E incluso teorías que tratan el tema de la recepción no parecen resolver este asunto mucho mejor.

Resulta, entonces, significativo que una lectura de MANDY, que destaca las cualidades del filme como melodrama<sup>5</sup>, al dirigir su atención sobre el significado de las relaciones entre los Garland, y sobre el lugar que ocupa el personaje de Mandy dentro de ese marco de relaciones familiares, reste importancia al significado de la propia historia de Mandy—su búsqueda para salir de su aislamiento y comunicarse con otros—. Esta lectura no es capaz de percibir, precisamente porque no es eso lo que está buscando, la lucha de la propia Mandy para oír, hablar y entrar en sociedad. A primera vista es difícil comprender

es que mis recuerdos de la historia de Mandy no sólo habían permanecido intensos en mi memoria, sino que además habían adoptado la forma de imágenes y sonidos muy concretos—precisamente aquellos asociados con los momentos de crisis de Mandy—. Todos estas imágenes y sonidos que yo recordaba estaban, y aún lo están, muy cargados de emociones en mi memoria.

Es mediados de los 80: Annette está en un bar de vinos en el Soho con una amiga, que es también una teórica del cine. De algún modo el tema de MANDY entra en la conversación y las dos mujeres se ponen a hablar durante un rato sobre la película, de ese modo en que hablan las personas a las que les gusta el cine y a las que les divierte intercambiar ideas sobre las películas. De pronto, Annette se pone a llorar.

A pesar de la complicidad de las risas, el momento fue triste. La verdad es que fue un momento extraño. Las lágrimas aparecieron, espontánea e insistentemente, desde alguna parte de Annette que definitivamente no era la Annette profesora de cine, ni siquiera la Annette cinéfila. La conversación entre dos personas adultas había sido interrumpida por algo inapropiado y 'de otro'—una inquietante reacción infantil que resultaba difícil de ignorar. La pequeña Annet-

(5) Acerca de los melodramas familiares de Hollywood y la noción de 'exceso', véase Geoffrey Nowell-Smith, 'Minelli and Melodrama' y Laura Mulvey, 'Notes on Sirk and Melodrama' en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is* (Londres: BFI publishing, 1987), p. 70-79. Sobre melodrama y emoción, véase Steve Neale, 'Melodrama and Tears' en *Screen*, vol. 27, n.º. 6 (1988) p. 6-22.

te había finalmente conseguido imponerse a la Annette adulta, exigiendo la consideración de algunos temas complejos.

¿Qué puede hacer un teórico del cine con una reacción infantil ante una película?, ¿debe este tipo de reacción ser excluida de una conversación entre adultos, ser excluida de una conversación intelectual o analítica?. ¿En qué se diferencia realmente una reacción infantil de una reacción adulta?, ¿son estas irreconciliables? o, por el contrario, ¿pueden reunirse en un esfuerzo por com-

cos han sido cautos, y a menudo con razón, a la hora de intentar incluir esta dimensión en sus propuestas. Porque esta es a menudo utilizada como el as que se esconde uno en la manga, como la baza definitiva para demostrar una verdad personal; impidiendo mayor discusión y mucho menos cualquier tipo de análisis. A pesar de todo, la experiencia es una fuente cotidiana y fundamental de conocimiento que estructura la vida de las personas de forma importante. Por tanto, del mismo modo en que sé perfectamente que



prender el modo en el que el cine aborda nuestras emociones y fantasías?. ¿La reacción naífe, espontánea, cotidiana, puede ofrecer algo al profesional, al intelectual, al docente?.

Estos son temas molestos para un teórico del cine. No sólo traen a colación algunos problemas relativamente familiares —y permanentemente difíciles— en relación a la recepción del cine, sino que además complican más estas cuestiones al añadir dimensiones escurridizas tales como los sentimientos y la memoria. ¿Cómo se puede dirigir la teoría del cine hacia las emociones que las películas provocan, hacia los modos en que dichas emociones influyen en los relatos de las personas sobre el pasado, sobre su propio pasado? Cualquier reacción afectiva con respecto a un filme —y mucho más si hablamos de un conjunto de este tipo de reacción— amenaza con eliminar cualquier intento de explicación o intelectualización: no porque intelectualizar sea de alguna forma algo inadecuado para este tipo de reacción afectiva, sino porque cada dimensión (memoria/sentimiento vs. explicación/análisis) parece ocupar un registro completamente distinto.

Las emociones y la memoria arrastran consigo otra noción con la cual la teoría del cine —y en general la teoría de la cultura— no es capaz de trabajar: la experiencia. De hecho, los teóri-

la misma idea de experiencia no es más que una ficción y un señuelo, parte de mí también 'sabe' que mi experiencia —mis recuerdos, mis sentimientos— son importantes porque son los que me hacen ser como soy, los que me hacen diferente de los demás. ¿Deben ser consignados a un compartimento separado de la parte de mí que piensa y analiza? ¿No puede la teoría de la cultura retomar la idea de experiencia —aunque sea con cierta cautela— en vez de simplemente eliminarla o, peor, relegarla al reino de la sensibilidad y la nostalgia?

La niña pequeña quiere que se la escuche, y los niños hacen las preguntas más difíciles. El adulto no puede pretender dar todas las respuestas correctas, quizás ninguna, a las grandes preguntas que el niño en su interior plantea insistentemente a la teoría de la cultura y a la teoría del cine. Pero, por lo menos, puede escuchar lo que este niño tiene que decir. Lo cual, en este caso, significa poner bajo la luz analítica la reacción de la niña con respecto a MANDY, aferrarse a esta reacción y utilizar este material en la interpretación del filme. Con esto no estamos diciendo que el teórico deba centrarse exclusivamente en las necesidades del niño en su interior y abandonar su posición analítica, sino que más bien decimos que el teórico debe ampliar los límites de su com-

petencia, agudizar y refinar sus percepciones.

Este giro inmediatamente dirige nuestra atención hacia la historia de Mandy. Me obliga a mirar, de un modo concreto, hacia quién exactamente se dirige la historia; me obliga a fijarme de qué modo la historia habla al niño, tanto en el sentido literal como al niño que existe en todo adulto. También me permite tener en consideración lo referente a los sentimientos y a la memoria en su relación con la manera en que el filme articula, y me introduce en, su momento histórico.

der a pronunciar sonidos. Con ayuda extra, pronto dice su primera palabra: 'Mami'. Y aunque sufre un retroceso cuando se la llevan de la escuela; al final vence su problema cuando va a la parte de atrás de su casa y, tras decir su nombre, se junta con un grupo de niños que están jugando.

Esta interpretación de la historia sigue los diversos pasos de Mandy en su entrada en el lenguaje, representado como un movimiento desde el aislamiento hacia la comunicación y la sociabilidad; un movimiento desde el núcleo familiar



Incluso sugiere algunas nuevas formas de ver cine y de hacer teoría cinematográfica.

La situación problemática de Mandy es clave para la trayectoria narrativa del filme: un —quizás el— problema narrativo fundamental que hay que resolver es la sordera de Mandy, descubierta cuando tiene alrededor de dos años. A los seis años, Mandy —todavía incapaz de comunicarse, ni con adultos ni con otros niños— es propensa a ataques de rabia violentos. La llevan a la Escuela para Sordos "Bishop David" donde el primer día entabla por primera vez una relación con otro niño. En un principio, sin embargo, no se habitúa a estar interna, se niega a jugar con otros niños, se comporta de forma incontrolable; pero, cuando empieza a ir sólo durante el día empieza a mejorar, empieza a apren-

hacia el mundo. El éxito —quizás de tipo provisional— se consigue sólo tras muchos altibajos; y se debe tanto a los esfuerzos de Mandy, como al de los adultos que la rodean.

La narración de estos acontecimientos, de todos modos, varía en función de diferentes puntos de vista, cada uno de ellos asociado con un grupo concreto de códigos cinematográficos: el punto de vista de la familia de Mandy, definido por códigos 'melodramáticos', un 'discurso documental' que se detiene en el desarrollo y en los problemas de aprendizaje que conlleva la sordera; y, finalmente, el discurso de la propia Mandy. La enunciación de Mandy intenta 'hablar' sobre la mudez y el aislamiento a través de ciertas distorsiones en el sonido y en la imagen, repetidas en momentos fundamentales en su desarro-

llo y dando información al espectador sobre cómo se siente y por qué se comporta de determinada manera.

Por ejemplo, la narración de la escena en la que Mandy aprende por primera vez qué es el sonido nos lleva a experimentar su angustia, frustración y rabia al no comprender lo que la profesora espera de ella. Este tipo de escena está compuesta por más de treinta planos, algunos de los cuales, especialmente alrededor de la mitad de la secuencia, durante el intercambio entre Mandy y la profesora, son exageradamente breves. Esta última parte está compuesta de una serie de seis planos/contra planos de los dos personajes, y estos empiezan cuando el sonido de la voz de la profesora dando ánimos a Mandy desaparece de la banda de sonido y la cámara con un travelling se queda en un distorsionado primerísimo plano de la cara de la niña quien, trastornada y sin comprender, roza con sus labios el globo que la profesora está utilizando para mostrarle la vibración del sonido.

El momento de silencio — que viene a ser el punto de vista auditivo de Mandy— se rompe, ya que, incapaz de comprender lo que quieren de ella, Mandy se aparta de la profesora y comienza a gritar y a llorar. La breve serie de planos — que nos recuerdan, por su organización de sonido e imagen, los momentos anteriores de frustración de Mandy— funcionan en este momento de la película

como preludeo del momento en que Mandy empezará a pronunciar sonidos, ya que se repetirá el primer plano de Mandy con el globo pero esta vez con sonido añadido —la voz de Mandy diciendo 'b': finalmente Mandy llega a comprender qué es el sonido. Este es un momento de condensación, tanto en el sentido estético como en el psicoanalítico.

La historia de Mandy, entonces, no es simplemente una serie de acontecimientos, sino también una forma concreta de narrar esos acontecimientos. Aquí debe residir su fuerte atractivo para la pequeña Annette, ya que mis recuerdos de infancia del filme están formados principalmente por fragmentos visuales y auditivos de esos mismos momentos de crisis de Mandy.

Si la trayectoria de la historia de Mandy sigue el proceso de la adquisición del lenguaje por parte de una niña, aunque —por su minusvalía— una adquisición especialmente difícil, esta debe ser también la historia de cualquier infancia. Todos los niños tienen que aprender a hablar, nombrando los mismos objetos que Mandy —la primera palabra que intenta decir es 'bebé' y sus primeras palabras completas son 'Mami' y su propio nombre. Mandy nombra parte de su mundo y luego a

sí misma, separándose, situándose a cierta distancia de esos objetos y del mundo. Pero al mismo tiempo, debe intentar encontrar un modo de superar este abismo que se ha creado entre ella y el mundo a través de eso mismo que inicialmente produjo la aparición de la distancia, el lenguaje. Mandy debe utilizar el lenguaje para escuchar y hablar con los otros, para comunicarse.

Las preocupaciones de Mandy son las propias de cualquier niño de seis o siete años: estar preparada para convertirse en un ser social para relacionarse con personas que no sean de su familia, para jugar con otros niños. Uno de los momentos más conmovedores de la película es cuando vemos por primera vez a Mandy con seis años. Christine dice, mientras vemos en plano general a su hija jugando sola en el patio de atrás de la casa de sus abuelos: "Mandy ha vivido cinco años muy protegida". Corte a un primer plano medio de Mandy mirando a través de un agujero de la muralla de la casa, que está cubierto con una alambrada; se pasa entonces a un plano, desde el punto de vista de Mandy, de unos niños jugando a lo lejos en el asolado terreno que está al otro lado de la muralla. Finalmente, volvemos a un plano de Mandy que mira triste.

Lleva puestas las mismas ropas de invierno que llevará en la escena final del filme —se supone que un año después— escena en

la que por fin Mandy abandonará la casa por voluntad propia para entrar en el mundo de los niños. Estas dos escenas señalan el principio y el final de la historia de Mandy dentro del filme: cinco o seis años de una infancia 'normal' han sido condensados en su caso en un solo año.

Si Mandy es como cualquier niño de su edad, también es 'otra', diferente de los niños 'normales': por eso se nos cuenta su historia. Yo soy como Mandy y a la vez no soy como Mandy: por querer entenderla como otra, por reconocer su diferencia —a la vez que su similitud— con respecto a mí, ¿lo que aprendo a través de su historia es a comprender el sufrimiento de otros? Quizás esta película, y la reacción de un niño ante ella, supone un momento de aprendizaje, el momento de ver a los otros como seres separados de uno mismo, a la vez que como seres que comparten cosas en común con uno mismo.

Con tanta disatancia temporal ¿es posible discernir lo universal de lo particular en todo esto? Desde la ventaja que otorga el presente (pero ¿a qué nivel sabe una niña de seis años estas cosas?) quizás puedo ver paralelismos entre la posición de Mandy en su familia y mi posición en la mía. Pero si la reacción de un niño con respecto a un filme tiene que ver tanto con lo personal como

---

**La historia de Mandy,  
entonces, no es  
simplemente una serie  
de acontecimientos,  
sino también una  
forma concreta de  
narrar esos  
acontecimientos.**

con lo universal, o quizás más bien atrae lo universal hacia lo personal, ¿esa reacción no debe estar también relacionada con el momento histórico del filme y con su recepción?

MANDY se estrenó siete años después de que acabase la Segunda Guerra Mundial; y aunque la película no es abiertamente 'acerca' de la postguerra británica, los espacios de su narración están ciertamente marcados por las huellas de la guerra, más insistentemente en la imagen de ese lugar tras la casa de los abuelos de Mandy, en el que claramente estalló una bomba y que aparece en diversos momentos claves de la película, incluida la escena final.

Casi al principio de la película cuando a Mandy, con dos años, se la llevan a vivir a casa de sus abuelos, vemos por vez primera en plano picado desde una ventana trasera de la casa, el lugar en el que ha estallado la bomba. El plano encierra no sólo el terreno desolado, sino también el pequeño patio trasero empedrado y la muralla medio derruida, lo cual determina una relación espacial. No sólo se está señalando la proximidad de la casa al lugar donde estalló la bomba, sino que al mismo tiempo se evidencian las barreras entre ambos espacios —la ventana, el patio, la muralla. Este lugar, donde la bomba estalló, va a aparecer siempre a través de este mismo plano, con la única y significativa excepción de la escena final.

Tras la primera imagen de este lugar, hay un encadenado a la misma escena —tal y como la voz de Christine nos dice— cinco años después. Mandy está sola en el patio, mientras que a lo lejos, tras la muralla y tras un gran espacio vacío, un grupo de niños juega ruidosamente. El mundo fuera de la casa y el patio están cargados de peligro para Mandy: cuando sigue a su perrito más allá de la verja trasera, abierta por descuido, casi la atropella un camión.

El mismo plano aparece por tercera vez tras la primera visita de Christine a la Escuela "Bishop David". Mandy, una vez más sola en el patio, da vueltas en círculos montada en su triciclo. Tres niños desaliñados se acercan al agujero de la muralla: "Eh tú! Danos una vuelta!" Mandy, muda y sin comprender, retrocede con miedo. "¡Tacaña!, ¡tacaña!" se burlan los niños. El plano siguiente nos revela que el punto de vista de esta escena ha sido el punto de vista de Harry: dentro de la casa, la familia está considerando la propuesta de Christine de mandar a Mandy a la escuela. Harry se niega.

La vez siguiente, sin embargo, el punto de vista es el de Mandy. Después de volver del cole-

gio, está en casa sola y aburrida. Deambulea por la habitación en la que su abuelo está jugando absorto él solo al ajedrez, y mira por la ventana al lugar de la bomba y a los niños jugando. Un poco más tarde, un travelling, aparentemente inmotivado, nos conduce por el patio y a través de la verja abierta a Mandy, a quien vemos, en un plano largo desde atrás, avanzar sin gran confianza hacia los otros niños. Ha dejado la casa por voluntad propia para aproximarse y, finalmente, para ponerse a jugar con los otros niños; mientras que sus padres, que han seguido sus movimientos la ven (y la oyen). Seguidamente un plano con grúa nos muestra el escenario completo —Mandy que corre hacia el grupo de niños— en un gran plano general picado. Cuando la película se acaba y aparecen los títulos de crédito, los niños continúan jugando, mientras Harry y Christine, ahora juntos, los observan a distancia.

Este terreno asolado, está claro, cumple una función crucial en la historia de Mandy, pues está presente de forma central en sus esfuerzos por crecer, en sus esfuerzos por ir más allá de la familia y por relacionarse con otras personas. Si el primer paso en esta dirección se produce a través de la madre, es la propia Mandy quien va

más allá, diciendo su nombre y superando el abismo entre ella y los niños capaces de oír. El espacio más allá de la casa y la barrera entre aquello que pertenece a la casa —el patio— y aquello que pertenece al mundo exterior —el terreno asolado— deviene de hecho los lugares en los que se desarrolla la lucha de Mandy. Para decir su nombre, para llegar a ser ella misma, primero debe pasar de un espacio al otro. El camino a través de la verja abierta señala el momento de este paso y de la victoria final de Mandy.

Como lugar en que una vez cayó una bomba, el terreno devastado evidentemente adquiere una cierta verosimilitud si nos fijamos en el momento histórico de la película. De todos modos y al mismo tiempo es una imagen rara —incluso siniestra—, que encierra una extraña juxtaposición: una magnífica casa en la ciudad junto a un terreno desierto por la destrucción y por el que pululan ruidosos e incontrolados niños. Nos recuerda a aquellas descripciones sobre la guerra en Londres, en las que se destacaba el carácter surrealista de la escena<sup>6</sup>. Si la imagen del lugar de la bomba remite a la actualidad de la guerra, esta es una referencia no muy clara y que crea problemas pues confunde las nociones de naturalismo y actualidad. Sobre todo, en el contexto de esta película en particular, a la imagen del lugar de la bomba, le corresponden en realidad

**El espacio más allá de la casa y la barrera entre aquello que pertenece a la casa —el patio— y aquello que pertenece al mundo exterior —el terreno asolado— deviene de hecho los lugares en los que se desarrolla la lucha de Mandy.**

(6) La imagen, por ejemplo, de unos maniqués intactos en el escaparate de una tienda que ha sido bombardeada, en LONDON CAN TAKE IT (Humphrey Jennings/Harry Waary Wa 1940). La autora canadiense Jane Rule En su novela *Memory Board* (Londres: Pandora Press, 1987) describe un Londres, destrozado tras los bombardeos durante 1940-1942, como un lugar donde 'podía encontrarse con la misma facilidad una tetera en la encimera de una cocina que en medio de la carretera'. El guión de MANDY sitúa la casa de los abuelos en 'un área que muestra un contraste de clases sociales... en un distrito que originariamente fue exclusivamente de clase alta. Durante los años de postguerra, sin embargo, se ha ido deteriorando rápidamente. Los daños ocasionados por las bombas no se han reparado y las casas necesitan urgentemente ser restauradas... La casa de los Garland lucha una batalla solitaria contra el deterioro general que la rodea' (MANDY, Final Shooting Script, British Film Institute Library).



un mayor número de niveles de significado: el lugar no sólo está asociado a la lucha personal de Mandy contra su aislamiento y soledad; sino que además sus connotaciones son más amplias y llegan a abarcar temas como el de qué es ser un niño —y no sólo en un momento concreto de la Historia sino— en términos generales. El terreno asolado, en otras palabras, llega a alcanzar una cualidad mítica.

Si la búsqueda de Mandy —adquirir el lenguaje y entrar en sociedad— es la misma que la de cualquier niño, la suya tiene mayor resonancia: y no simplemente por ser especial, por su incapacidad; sino por lo recargado de su puesta en escena en los momentos claves de esa búsqueda. Durante toda la película, la imagen del terreno asolado, con su acompañamiento de voces distantes de niños jugando, está siempre motivada y mediatizada desde la casa. Esto lo convierte en un objeto de deseo tanto para nosotros como para Mandy: y para poder conseguirlo, Mandy debe distanciarse, debe separarse de la casa. Pero aún así ¿qué tipo de objeto de deseo es un pedazo de tierra devastado por la guerra, retratado como un lugar inquietante, como un lugar siniestro incluso?. Si este espacio representa el futuro que Mandy quiere alcanzar no sin esfuerzo, entonces ¿no hay cierta ambivalencia acerca de ese futuro?. Por un lado una tierra desierta por la destrucción, por la otra una *tabula rasa*<sup>7</sup> donde construir el porvenir; por un lado una tierra teñida de significantes del pasado, por el otro una tierra llena de la vida y de la energía de las jóvenes generaciones.

La puesta en escena de este lugar nos habla acerca de una preocupación que, tan muda como insistente, impregna el filme en su totalidad: la relación entre el pasado y el futuro. Sugiere que el futuro tiene sus raíces en el pasado, que el pasado dejará sus huellas en el futuro. Los escenarios de la historia de la película pueden parecer inquietantes o marcados profundamente por las heridas del tiempo y la generación mayor puede aparecer como imperfecta en su incapacidad de comunicarse; pero a pesar de todo, la vida, la alegría y la energía de la nueva generación contrasta fuertemente con este fondo pesimista. MANDY trata sobre los esfuerzos de una niña por superar su incapacidad y aferrarse a la vida. A otro nivel, trata sobre la necesidad de cualquier niño de manejarse en el mundo y aprender a vivir con otros. Si la película también nos habla, en términos más generales, sobre la necesidad de trascender los miedos de un orden anterior construyendo uno nuevo a partir de sus ruinas, ¿no nos sugiere esto al menos cierto optimismo acerca del futuro?<sup>8</sup>. Esta lectura asume algunas co-

nexiones evidentes entre MANDY y su momento histórico, los años de reconstrucción en Gran Bretaña durante la postguerra. El mensaje de MANDY está históricamente anclado tanto a través de la historia de una niña, por lo que de renovador y prometedor hay siempre en la figura de un niño, y por otro lado a partir de la noción de reconstrucción y renovación del orden social.

Si ahora sí es posible, independientemente de mi análisis anterior, una lectura de MANDY que de una forma adecuada aborde el filme como texto, en su contexto socio-histórico y en las reacciones que puede llegar a provocar, esto se debe a que uno se ha fijado, debido a la insistencia de la niña para ser escuchada, en la historia de Mandy, en la historia de la niña. La niña Annette incita a la Annette adulta a regresar a su infancia, a confiar en su reacción naife y a admitirla en su análisis; incita a Annette a comprender que si hace esto, la película MANDY puede llegar a devolverla, con la comprensión del adulto, a ese mundo de la infancia que es un mundo tan lleno de expectativas como de renunciaciones. La pequeña Annette también me muestra, a mí una niña de la generación de Mandy, cómo estas expectativas y renunciaciones ya estaban escritas en el mundo que mi generación heredó, estaban escritas en nuestros futuros de niños que habían llegado al mundo rodeados por las secuelas de una guerra que no les había tocado vivir. Porque la sombra de la guerra estaba ahí; en todo lo que nos rodeaba tanto en las propias ciudades, como en las conversaciones de nuestros padres, como en tantos otros aspectos de nuestra vida cotidiana.

El material analítico en este caso histórico es menos la reacción de una niña con respecto a una película, que la admisión de la reacción de una niña ante una película en la memoria de un adulto: porque la lectura de la niña sólo regresa a través de la interpretación del adulto. Hasta aquí el análisis cinematográfico puede ofrecer un intento de abarcar el 'sentimiento', la reacción 'naife'; a la vez que evita abandonarse a lo aparentemente inanalizable —la inmanencia de la pura emoción, de la pura experiencia—. Si los resultados son modestos, este giro es en potencia de suma importancia: el trabajo de la memoria presenta nuevas posibilidades para mejorar nuestra comprensión no sólo de cómo los filmes trabajan como textos, sino también de cómo usamos las películas y otras representaciones para hacernos a nosotros mismos, de cómo construimos nuestras propias historias a través de la memoria e incluso de cómo nos situamos a nosotros mismos dentro de la Historia. [Traducción de Eva Parrondo Coppel].

(7) En el original (N.T.).

(8) Para otra interpretación, véase Pam Cook 'Mandy: daughter of transition' en Charles Barr (ed.) *All Our Yesterdays: Ninety years of British Cinema* (Londres: British Film Institute, 1986) pp. 355-61.