

Duelo y melancolía, o el amor perdido de Gaspar de Montenegro (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947)

José Luis Castro de Paz

Arbor CLXXIV, 686 (Febrero 2003), 327-337 pp.

Para Iván. Tantas horas, amigo, en torno al deseo y a la nada...

«... la supremacía del amor sobre el saber conduce a crear una nueva realidad, una realidad alucinada donde el amado desaparecido vuelve bajo la forma de un fantasma».

«El [objeto] "a" no es al fin de cuentas sino un nombre para designar lo que ignoramos, es decir, esa presencia inasible del otro amado en nosotros, esa cosa que perdemos cuando la persona elegida desaparece definitivamente de la realidad exterior».

«El fantasma es el nombre que le adjudicamos a la soldadura inconsciente del sujeto con la persona viviente del elegido».
(Juan David Nasio)¹

En un reciente libro que trataba de profundizar en el análisis del cine español producido en la postbélica década de los años cuarenta, observábamos cómo algunos de los films más relevantes —y en especial (aunque no sólo) los realizados hacia finales del decenio por los cineastas más conscientes de su trabajo— construían un *nudo* semántico y formal que atravesaba, como dolorosa herida, la carne diegética de todos ellos: *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La sirena negra* (Carlos Serrano

de Osma, 1947), *Vidas confusas* (Jerónimo Mihura, 1947, hoy perdida), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948), *Siempre vuelven de madrugada*, (Jerónimo Mihura, 1948), *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949)... La pérdida irremediable del objeto amoroso (que tomaba forma en un mujer *asesinada, prohibida, desaparecida... o traidora*) y la soledad y la melancolía resultantes podían ser leídas como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brotaba incontrolable². Huellas de la guerra y heridas del deseo se soldaban y confundían así, inextricablemente, hasta dar a nuestro más desconocido y hasta hace bien poco desprestigiado cinema su *aire* densísimo y espectral, su a la vez deseante y desolada atmósfera.

Es a una de estas películas, y sin duda de las más singulares, a la que vamos a referirnos en las líneas que siguen. Singular, en primer lugar, por tratarse de una adaptación de la novela del mismo título de Emilia Pardo Bazán, «La sirena negra», publicada en 1907, lo que ya de salida suponía tratar de poner en pie un proyecto a contracorriente de las conservadoras preferencias literarias oficiales e iba a provocar innumerables problemas con la censura, minuciosamente relatados por Aranzubia Cob³. Pero insólita también, y sobre todo, por tratarse de una de las obras mayores de Carlos Serrano de Osma, justamente calificado por Pérez Perucha como un «*cinemasta radical, refractario sin contemplaciones y con un frenesí tan altanero como suicida al cinema dominante del momento*»⁴.

Nacido en 1916 en Madrid, de tempranísima vocación cinematográfica, crítico de *Popular Film* desde los diecisiete años, defensor de un cine culto, de contenido social y *comprometido en lo estético*, «*alma mater*» de un difuso grupo denominado «*los telúricos*» —un informal círculo de jóvenes y entusiastas amigos reunidos en torno a la revista *Cine Experimental* (1944-1946), que él mismo llegará a dirigir, y del que forman parte, entre otros, Lorenzo Llobet-Gràcia, Pedro Lazaga, Enrique Gómez o Fernando Fernán-Gómez— y creador del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1947, Serrano de Osma funda junto con otros compañeros la productora B.O.G.A., S.A., para la que —no sin problemas— rodará en Barcelona tres de

los cuatro títulos que habrá de dirigir hasta 1950 (*Abel Sánchez* [1946], *Embrujo* [1947] y *La sirena negra*; *La sombra iluminada* [1948] es ya una producción madrileña de Taurus Films).

Cineasta de la enunciación —como lo definió José Luis Téllez, a quien también debemos brillantes análisis de su obra— y del punto de vista, sus films del periodo «*integran la herencia de Eisenstein o Pabst en un denso corpus de referentes literarios o iconográficos autóctonos, creando un estilo narrativo esencialmente poético, de exacerbado romanticismo y fuerte impronta psicoanalítica*»⁵ que, no obstante, tiene otros de sus referentes externos en las escrituras —no menos apasionadas e innovadoras— de Orson Welles o Alfred Hitchcock.

Todos estos elementos encuentran en *La sirena negra* terreno abonado para su más fértil y significativo ensamblaje fílmico, al poner en escena el apasionado y melancólico deambular de Gaspar de Montenegro (un espléndido Fernando Fernán-Gómez), atravesado —como tantos otros protagonistas del periodo— por la herida del amor perdido y esencialmente *irrecuperable* y abocado a una búsqueda tan obsesiva como vana en la que la mirada, incapaz de rendirse al dolor de la ausencia, creará fugazmente encontrar otros *cuerpos* donde posar el fantasma.⁶

Y es que si es cierto que iban a ser las durísimas críticas de la censura al guión literario de José Manuel Vega Pico y Juan Antonio Cabezas las que propiciarían una reescritura del mismo —con toda probabilidad elaborada por Serrano de Osma y Pedro Lazaga sobre su definitivo guión técnico ya «*notoriamente modificado*» con relación al primero⁷—, dichas modificaciones parecen secundarias frente a la firme decisión del cineasta de dirigir el relato hacia el terreno melodramático, profundamente melancólico, alejándose de ese abstracto *psicologismo* que tanto la Pardo Bazán —distanciándose asimismo de su obra anterior— como los guionistas «literarios» habían dado a un personaje que, según la autora, oscilaba entre «*lo meditativo espiritual y lo corrompido epicúreo*»⁸. Es en relación directa con dicha decisión como debe interpretarse, a nuestro entender, la inclusión de ese *flash-back* que narra el trágico suicidio juvenil de la Mujer (la amada, la desaparecida, la *sirena negra*), y cuya pérdida —la comprobación lúcida de la ausencia real de dicho objeto— convierte a Montenegro en un personaje *castrado*, incompleto y vacío, melancólico, incapaz en última instancia de cerrar la herida provocada por la pérdida del objeto materno (el primer objeto perdido) y al film mismo —como sorprendente anticipo del *Vertigo* hitchcockiano— en nítida metáfora del trayecto del deseo masculino inconsciente y de la im-

posibilidad de su satisfacción⁹, tal y como lo ha analizado la teoría psicoanalítica¹⁰.

No debe sorprender en demasía, tras lo dicho, que —como en los protagonistas de otros films españoles de la época y en el posterior Scottie Fergusson del célebre film de Alfred Hitchcock— parezcan darse en el itinerario fílmico de Gaspar de Montenegro las condiciones de un tipo especial de elección de objeto por parte del hombre que Freud analizó en su «Aportaciones a la psicología de la vida erótica»¹¹. Dichas condiciones —que el autor observa tanto en enfermos neuróticos como en «individuos sanos de tipo medio»— serían: el «perjuicio del tercero», ya que el sujeto elegirá «invariablemente (...) alguna mujer sobre la cual pueda ya hacer valer algún derecho de propiedad otro hombre», y que en este caso —clarificando al máximo el origen edípico de tal elección— vendría encarnado por la prohibición paterna de la consumación de la relación con la joven novia gallega¹², así como por la maternidad de Rita; el hecho de que la mujer casta e intachable (la Trini del film, «modelo de señoritas formales»)¹³ no ejerce atracción alguna para el sujeto, «quedando reservado tal privilegio a aquellas otras sexualmente sospechosas, cuya pureza y fidelidad pueden ponerse en duda» (Rita, madre soltera)¹⁴ y, en tercer lugar, «la tendencia a salvar a la mujer elegida» («el sujeto tiene la convicción de ser necesario a su amada, que sin él perdería todo apoyo moral y descendería rápidamente a un nivel lamentable») y, especialmente, en fantasías de rescate en las que interviene el agua ya que, «cuando un hombre salva en sueños a una mujer de las aguas quiere ello decir que la hace madre, lo cual equivale (...) a hacerla su madre». Rescate y nacimiento, pues, estarían unidos en esa aparición de las aguas, sobre cuya presencia en el film no parece necesario insistir, dada la obsesiva reiteración de esa *imago* en la que Gaspar, delirante, ve a la *sirena negra* reflejada en las aguas de las que «no pudo salvarla».

Este tipo de *shocks* pasionales —concluye Freud— suele repetirse en la vida de este tipo de hombre, siendo cada uno una *réplica del otro* y ello está, en última instancia y como señalábamos, en relación con el escenario primitivo del deseo edípico hacia la madre. Y aunque el fracaso es siempre el resultado del trayecto —dado que el objeto elegido nunca puede poseer las *cualidades irreductiblemente únicas del original*— su más dolorosa manifestación ha de producirse con el abandono o la desaparición física del *objeto sustitutivo* elegido, capaz, al menos momentáneamente, de mantener centrada y *viva* dicha esencial insatisfacción. Es entonces que frente al transtorno pulsional introducido por la pérdida del objeto, «el yo se levanta: apela a todas sus fuerzas

vivas —a riesgo de quedarse agotado— y las concentra en un solo punto, el de la representación psíquica del ser amado perdido. En consecuencia, el yo está totalmente ocupado en mantener viva la imagen mental del desaparecido. Como si se empeñara especialmente en compensar la ausencia real del otro perdido, magnificando su imagen»¹⁵.

Pero pese al evidente interés de la en extremo particular lectura que el texto fílmico *La sirena negra* elabora con respecto al literario que le sirve como material de base —buscando todavía, en el cambio de sexo del hijo de Rita con respecto a la novela, la aparición de un tercer objeto femenino (la niña huérfana) que viene a enturbiar todavía más el complejo subtexto psicoanalítico del film—¹⁶, aproximándolo a esa desgarradora y conmovedora «reflexión sobre las jurisdicciones del deseo proyectado sobre un objeto sin otra fisonomía que la conferida por la pasión delirante» que, en palabras de Pérez Perucha, había logrado en su anterior *Embrujo*¹⁷, su extraordinaria densidad fílmica —y su trascendencia histórica, en definitiva— ha de provenir de la extrema brillantez significativa de sus resoluciones visuales, de una puesta en forma de sombría y asfixiante opacidad, construida a través de un portentoso despliegue enunciativo inequívocamente influido —como adelantábamos— por el cine de Welles y de Hitchcock o, incluso, por el de Robert Siodmak.

El propio Serrano, muchos años después, confirmaría estas influencias estilísticas en lo referido a Welles («... [en *La sirena negra*] intenté hacer experiencias de cámara, jugar al Welles de *El esplendor de los Amberson*, rodar la película en 175 planos y esas cosas; eran una serie de problemas técnicos, que me planteaba sobre la marcha: la tercera dimensión, el plano infinito; la composición subjetiva...») ¹⁸, pero todavía más elocuentes resultan sus apasionadas palabras contemporáneas a la realización de la película:

«(...) los decorados con techo, los planos llamados largos, el foco simultáneo a primero y último término, el paso de la sombra a la luz —o viceversa— de los personajes, en busca de contraste dramático, y algún otro procedimiento (...)

Veo la técnica, la expresión del nuevo cine, impetuosa y desbordante. Las leyes de la preceptiva clásica —campo y contracampo, salto proporcional, ritmo, encadenados, relación tiempo y espacio, etc.—, rotas en mil pedazos por la nueva fórmula...»¹⁹.

Y no menos conocida es su ferviente admiración por el cine de Hitchcock, al que, mucho antes que la todavía inexistente *Cahiers*,

llega a reivindicar en más de una ocasión como «*acaso el norte de una joven generación de cineastas de todas las nacionalidades...*»²⁰. Se trata, en los dos casos —y muy lejos de ese inexistente Welles tan sutilmente *ideado* por André Bazin—, de cineastas de obsesiva autoridad enunciativa, si bien la mayor sujeción hitchcockiana al *modelo clásico* —en cuyo seno industrial trabajaba— le impedía ciertos excesos que iba a suplir, progresivamente, con la hipertrófica utilización, subversiva entonces, de dispositivos de uso plenamente codificado en dicho modelo²¹.

Lo interesante, con todo, no es dejar constancia de tal o cual influencia —tan evidente, ya en su momento, que llevaba a algunos participantes del rodaje a no reparar más que en la superficie «genérica» de tales dispositivos—²² sino profundizar en su formalización concreta en el film que nos ocupa y ver de qué manera Serrano incorpora dichos elementos a un *tejido* en el cual, por debajo de su decimonónica diégesis, brota, metaforizada pero dolorosa, la herida de una contienda fratricida y la no menos demoledora constatación de la «*miseria sexual franquista*»²³, pero, también, observar cómo sus radicales experimentaciones fueron capaces de prefigurar —como Téllez supo ver— «*ciertas soluciones formales de autores contemporáneos o posteriores*»²⁴.

Véamos algún ejemplo de lo dicho e intentemos, de paso, desenmarañar los hilos sobre los que se elabora tan tupida como fascinante escritura. Ya nos hemos referido a las extraordinarias similitudes semánticas que relacionan *La sirena negra* con la posterior *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), lúcidos discursos ambos sobre las bases y los mecanismos inconscientes del deseo masculino, sobre la fallida y dolorosa búsqueda del objeto perdido y, en fin, sobre la regresión que supone ese *amor romántico* condenado al dolor y al fracaso.

Algunas secuencias, incluso, como la de la presencia del hombre ante la tumba de la amada —que tiene en España otra no menos ejemplar muestra, contemporánea además del film de Serrano de Osma, en la obra maestra de su amigo Llobet-Gràcia (*Vida en sombras*)— parecen responder a idénticas situaciones extremas del dolor psíquico de un(os) yo(es) masculino(s) ocupado(s) por entero en querer desesperadamente la imagen de la amada perdida. En todos los casos, frente a la desaparición de un ser querido, nuestros protagonistas se lanzan a la búsqueda de los signos y lugares asociados a la mujer e incluso, contra toda razón consciente, imaginan poder hacerla revivir y reencontrarla.

Por ello es todavía más llamativo constatar cómo Serrano anticipa en una década la solución formal ideada por Hitchcock —y ya intuida

por el Buñuel de *Él* (1952)—²⁵ a la hora de dar forma a la mirada masculina que, *reconociendo* el cuerpo al que no puede evitar dirigirse, se lanza hacia él, atraída y temerosa. En ambos casos un plano semisubjetivo surge de la *mirada* de los protagonistas para, en panorámica, encuadrar el rostro de la mujer; entonces, dejando los ojos atrás, un *travelling* —que sin corresponderse objetivamente con el punto de vista del hombre, puede imputársele como sujeto que lo sustenta— señala el inicio mismo de ese proceso irreversible de ensamblaje entre el cuerpo elegido y los fragmentos de imágenes primordiales que tejen nuestro deseo inconsciente para dar nueva (y no menos fugaz) vida al *fantasma*.

Aunque sin duda la elaboración formal es inferior a la hitchcockiana, Serrano descuida, con idéntica autoridad enunciativa y gracias a ese proverbial desprecio hacia *lo clásico* que lo caracterizaba, todo sometimiento a las fórmulas más o menos codificadas en el *lenguaje internacional* a la hora de *representar* lo que mira un personaje que únicamente girase sus ojos o su cabeza. Como en *Vertigo* la mirada de Scottie, aquí la de un inmóvil Gaspar de Montenegro no se traduce sino en un *travelling* que, dejando los ojos atrás, se aproxima así, mentalmente, hacia esa pieza única, inalcanzable, objeto de las pasiones más enfermizas.

Pero si el cineasta británico mantiene pese a todo su *independencia enunciativa*, y se empeña una y otra vez en transmitir la relación mental que un sujeto establece entre su mirada y lo que ve (el deseo, en definitiva), los límites del género policiaco o de misterio en el que trabajaba hacen que esta *tematización* de la mirada corra siempre paralela a la elaboración de un *suspense* narrativo absolutamente necesario para su engrasado funcionamiento (y es de esta dialéctica, precisamente, de donde Hitchcock extrae algunos de sus más relevantes hallazgos formales).

Ninguno de estos elementos está presente, sin embargo, en la escritura fílmica de Serrano. A diferencia de Hitchcock, éste no busca construir en ningún momento el férreo proceso de identificación protagonista-espectador que *Vertigo* pone en pie por medio de su hipertrófico recurso al punto de vista subjetivo de Scottie. Aunque no deja de utilizar reiteradamente el de Montenegro, aproximándonos así a la angustia del protagonista al obligarnos a compartir su mirada, no duda en mostrarnos en todos los casos su total dominio de lo narrado. Así, y alejándose de las resoluciones hitchcockianas, Serrano anticipa siempre —bien a través de movimientos de cámara, bien por medio de planos *ad hoc*— el centro de atención dramática de cada secuencia, antes incluso de que en ella repare la delirante mirada del protagonista.

Disolviendo así el punto de vista único, el texto se tensa y densifica hasta extremos inauditos. Romántico(s) hasta la extenuación, protagonista y enunciador entrelazan sus miradas que, sin embargo, no acaban nunca de converger. Ambas atraviesan la diégesis rozándose a veces, divergiendo otras, siempre a la búsqueda de ese ansiado y teórico *plano infinito*. No es extraño que, *obligado* Gaspar por la censura a casarse con la insulsa Trini (a la que por supuesto no desea), el narrador le preste su cámara y su poder para abandonarse en una dolorosa y definitiva caída a las rocas, metafóricamente mortal.

Notas

¹ Nasio, J. D., *El libro del dolor y del amor*, Barcelona, Gedisa, 1998.

² Castro de Paz, J. L., *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002. Aunque tal atmósfera desesperada y claustrofóbica no sólo afectaba a los films citados —atravesados narrativamente por esa *herida del deseo*— sino que se extendía visualmente, a través de las más variadas formulaciones, por otros muchos realizados sobre todo durante la segunda mitad de la década, desde *Angustia* (José Antonio Nieves Conde, 1947) a *Nada* (Edgar Neville, 1947), pasando por *Confidencia* (Jerónimo Mihura, 1947) o *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949).

³ Aranzubia Cob, Asier, *Carlos Serrano de Osma*, Universidad del País Vasco, 2000, Inédito, págs. 59 y sgs.

⁴ Pérez Perucha, Julio, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983, pág. 14.

⁵ Téllez, J.L., «Carlos Serrano de Osma», en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, págs. 814-815.

⁶ Reproduzcamos, para facilitar la comprensión del análisis, la penetrante sinopsis elaborada por Julio Pérez Perucha (*Op. Cit.*, pág. 27): «A finales del siglo XIX, Gaspar Montenegro vive ofuscado por el recuerdo de su novia, suicidada en plena juventud a causa de la intransigencia de su padre, que se oponía a los amores de los jóvenes. Obsesionado por la muerte y creyéndose nacido bajo un signo fatídico, Gaspar, progresivamente hipocondríaco, utiliza las noches para deambular; sumido en lúgubres reflexiones, por las calles de la ciudad, frecuentando en su peregrinar tabernas o burdeles que no consiguen satisfacerle, contemplando absorto las portadas de las catedrales, o trabando amistad con vagabundos marginados, perseguidos como él por la desdicha. Al mismo tiempo, sin objetivos vitales ni ilusiones que cumplir, desprecia sus protocolarias obligaciones sociales y desdeña los esfuerzos que despliega su hermana para facilitarle balsámica y honesta compañía femenina. Hasta que en una cierta ocasión, visitando un médico, repara en una joven pálida y melancólica, viva imagen de la novia muerta, que, según informaciones del doctor, tiene los días contados. Neta estampa de la consumción, la joven, madre soltera de una adolescente, recibe la visita de Gaspar, quien la ha seguido, y le propone limpia amistad y ayuda económica. Reticente, la joven

acepta. Pero poco tardará la hermana de Gaspar en afearle tan dudosa y turbia conducta, de la misma forma que poco tardará en encontrarse su joven amiga a las puertas del más allá. Velándola en la que será su última noche, Gaspar, dormido, recibirá la fantasmal visita de la agonizante, quien le encarga se ocupe de su futura huérfana. Habiendo, pues, encontrado un objetivo vital, Gaspar se consagra al cuidado de la muchacha y parte hacia Galicia con una institutriz inglesa y un preceptor; viejo vagabundo a quien Gaspar ha redimido. Allí, mientras Gaspar se consume recordando tanto a su antigua novia como a la joven muerta, el preceptor desea en vano a la institutriz, que, a su vez, aspira, también en vano, a Gaspar. Tras reiterados desdeños de éste, la institutriz, alarmada por la aparición conjunta de la hermana de Gaspar y de una amiga de ésta, pretendiente del joven, quema inútilmente sus últimos cartuchos. Nuevamente desdeñada, la institutriz enfrenta, dándole celos, al preceptor con Gaspar, con tan mala fortuna que el disparo a él destinado hiere mortalmente a la huérfana, ante lo que el preceptor se suicida, la institutriz huye y Gaspar se hunde nuevamente en la pesadumbre. Afortunadamente, la hermana y su amiga lograrán arrancarle de su postración, haciendo finalmente Gaspar de Montenegro planes matrimoniales».

⁷ Aranzubia Cob, A., *Op. Cit.*, pág. 59.

⁸ Pardo Bazán, E., *La sirena negra/Insolación*, Barcelona, Bruguera, 1970, pág. 169.

⁹ Éste es entonces, creemos, el *sentido* del *flash-back*, decisivo para la comprensión del film, y no —como se ha sugerido— una supuestamente necesaria *suavización* de la ambigüedad moral de Gaspar; de hecho, la *crueledad* del episodio no iba a contribuir —más bien al contrario— a una mejor consideración del guión y de la película resultante por parte de los órganos censores. Otras transformaciones, no obstante, sí operaron en esa dirección, y entre ellas, sin duda, esa «legalizadora», ampulosa y exasperante voz en *off*, con la que la puesta en escena no dejará de mantener, a lo largo del texto, una enriquecedora y victoriosa pugna dialéctica. No es de extrañar que ese mismo año Serrano asegurara, en una importante conferencia, que «*la voz en off es un recurso expresivo, de origen literario, que sólo en contadas ocasiones debe ser utilizado en buena ley de cine*» (Serrano de Osma, C., «Concepto platónico del cine español», conferencia pronunciada en la Cúpula Coliseum de Barcelona, en enero de 1947, reproducida en Pérez Perucha, J., *Op. Cit.*, págs. 150-159). Sobre la *necesidad* textual del *flash-back* es elocuente la sinopsis de Pérez Perucha reproducida más arriba.

¹⁰ Según ésta, como es sabido, durante la formación del inconsciente en el niño tras la pérdida de la figura materna en el conflicto edípico —prohibición del incesto encarnada por el padre—, el sujeto del inconsciente buscará sin cesar ese objeto primordial perdido (la madre), reemplazándolo por objetos sustitutivos. La elección de la persona amada (la joven muerta, Rita...) depende menos de ésta misma que del *fantasma* que Gaspar posa sobre ella, *imagen-pedestal* «fabricada» a partir de imágenes psíquicas vinculadas con aquella *primera figura*. Son tan excesivas las expectativas puestas entonces sobre la persona de la amada, a la vez que imposible la consumación del deseo, estructurado sobre esa falta o vacío originario, que la *desilusión* y el dolor —dolor de vivir— es siempre el resultado final de ese vano trayecto, abocado a deambular «*de representación en representación*». Cfr., por ejemplo, Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1993.

¹¹ Freud, Sigmund, «Aportaciones a la psicología de la vida erótica» en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, págs. 67-111.

¹² «(...) *Es evidente que para el niño criado en familia la pertenencia de la madre al padre constituye un atributo esencial de la figura materna. Así, pues, el tercero «perjudicado» no es sino el padre mismo»* (Freud, S., *Ibidem*, pág. 72).

¹³ Pero no otro es, por extraño que pueda parecer, el papel de la bella institutriz (Miss Annie, Isabel de Pomés), ya que su sexualidad no reúne ninguna de las *condiciones indispensables* para Gaspar: su actitud activa y emprendedora y sus constante coqueteo hacia él se corresponden con una personalidad positiva ante la vida (en definitiva, *no necesita ser salvada*). Es por ello que la supresión de la violación de la chica por parte de Gaspar no sólo no tiene cabida en el film por motivos de censura: no es ya que no la viole, es que hace caso omiso a cada uno de sus numerosos intentos de aproximación.

¹⁴ Seguimos, obvio es, en la «constelación materna»: «*el hecho de que la madre haya otorgado al padre el favor sexual le parece constituir algo como una imperdonable infidelidad. Cuando estos impulsos no se desvanecen rápidamente, su único desenlace posible es el de agotarse en fantasías que giran en torno a la actividad sexual de la madre...*» (*Ibidem*, págs. 74-75).

¹⁵ Nasio, J. D., *Op. Cit.*, pág. 35.

¹⁶ ¿Cuál si no es el motivo de dicho cambio? Si los guionistas lo califican de «*verdaderamente inconcebible*», ya que el sexo del protagonista infantil era «*clave psicológica de la novela y, por tanto, de nuestro guión*» (Cámara, 15-9-1950), no menos trascendental debió de considerar Serrano de Osma la necesidad de dicha transformación. Sin duda no parecía importarle demasiado «*la unamuniana idea de la inmortalidad a través del hijo (espiritual, en este caso)*», tal como señala Aranzubia en su, por otro lado, exhaustivo análisis (*Op. Cit.*, pág. 60).

¹⁷ Pérez Perucha, J., «Embrujo», en VVAA, *Los mejores cien años de nuestra vida*, 1995, pág. 90.

¹⁸ Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pág. 406.

¹⁹ Serrano de Osma, C., *Op. Cit.*, pág. 156-157.

²⁰ Serrano de Osma, C., «Tres tendencias actuales: Hitchcock, Carné, Ritter...», *Haz* n° 7 (octubre, 1943), pág. 49. Citado en Aranzubia Cob, A., pág. 21.

²¹ Cfr., al respecto, Castro de Paz, J.L., *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000.

²² Es el caso de Fernando Fernán-Gómez que, no sin inteligencia pero un tanto apresuradamente, vinculaba el film con un fallido intento de «cine negro hispano»: «*Creo que La sirena negra era un intento de ver si con raíces españolas, basado en la literatura española —en este caso, de Pardo Bazán—, se podía hacer un «cine negro» tipo Siodmak o Preminger. Y el resultado fue de lo más absurdo. Una de las cosas más absurdas era haberme puesto de protagonista a mí, ya que no era nada-nada-nada idóneo para el personaje. Ellos decían que yo tenía la envergadura suficiente para hacerlo, pero lo que se pretendía que hiciera era la imitación de actores americanos de gran éxito. El resultado fue nulo, no existía, estaba casi ridículo en la historia. Claro que todo estaba ridículo. Así que aquello se quedó en una pura pretensión y no creo que la película, vista ahora, tuviera valor. Ya entonces tampoco lo tuvo.*» (Brasó, Enrique, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa, 2002, pág. 47).

²³ Téllez, J.L., *Op. Cit.*, pág. 815.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Puede consultarse., sobre la relación entre las secuencias de Buñuel y Hitchcock, nuestro trabajo «Cuando los ojos quedan atrás. La mirada que delira», *Cuadernos cinematográficos, Universidad de Valladolid*, nº 8 (1994), págs. 61-73.