

“Terror a bordo”

Dead Calm (“calma muerta” o “calma chicha”) es un film australiano de 1989, dirigido por Phillip Noyce¹ y producido por George Miller², Doug Mitchell y Terry Hayes, para la compañía australiana Kennedy Miller Productions. El guión, escrito por Terry Hayes, está basado en la novela homónima de Charles Williams (*Dead calm*, 1963) que fue traducida en Argentina con el título de *Mar calmo* (1975)³.

Resulta interesante destacar que fue nada menos que Orson Wells el primero en comprar los derechos cinematográficos de la novela de Williams. El mismo Wells escribió el guión (que, según se dice, se atenía bastante fielmente a la novela) cambiando el título por *The Depp* (1970) y en 1968 inició la producción tomando a su cargo no sólo la dirección sino uno de los cinco roles protagónicos (roles que en la actual versión de Terry Hayes se reducen a tres).

Debido a numerosas dificultades (de producción, técnicas y financieras) la producción y el rodaje de *The Depp* (llevado a cabo en la costa Dalmata de Yugoslavia) se vieron interrumpidos más de una vez; la muerte en 1973 de uno de sus protagonistas (Lawrence Harvey, a cargo del rol de Hughie Warriner) se sumó para consolidar en Wells la idea de que el film (ya terminado, según Oja Kodar⁴), no debía ver la luz.

Cuando la Kennedy Miller Productions compró, a instancias de Phillip Noyce, los derechos del film resolvieron apartarse lo más posible de los pasos seguidos, años antes, por el maestro. No vieron *The Depp*; tampoco leyeron el guión de Wells; volvieron al título original del libro de Williams e introdujeron varios cambios al argumento. Así por ejemplo, la introducción del pequeño perro Benji, según señala irónicamente el guionista, pretende compensar la omisión de dos de los cinco personajes de la novela que, según su parecer, amenazaban con estropear el clima del film con demasiados diálogos⁵. Otros cambios obedecen al intento de actualizar una temática de los años sesenta, a la psicología de los noventa. Más misteriosa e interesante, resulta la inclusión del drama del matrimonio Ingram con que se inicia el film, ausente en el argumento de Williams (en el cual John y Rae están pasando su Luna de Miel).

Resta destacar las notables actuaciones de sus tres protagonistas, sobretodo cuando la producción apostó a dos artistas hasta el momento desconocidos en la industria cinematográfica. En efecto, para el rol de Rae Ingram se escogió a una Nicole Kidman⁶

¹ También dirigió *Juegos de patriotas* (*Patriot Games*, 1992), *El santo* (*The Saint*, 1997) y *El coleccionista de huesos* (*The Bone Collector*, 1999).

² Conocido director y productor australiano que produjo la serie *Mad Max* y que dirigió el film *Las brujas de Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, 1987).

³ Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1975.

⁴ Oja Kodar, escultora y actriz, pareja de Wells, desempeñó el rol protagónico de Rae Ingram en *The Depp*, bajo el seudónimo de Olga Palinkas.

⁵ Toda esta información ha sido extraída de las “Notas de Producción” del film disponibles en Internet en el sitio <http://www.ibiblio.org/samneill/films/dcpn.txt>

⁶ Luego de su rol protagónico en *Dead Calm*, Nicole Kidman inició una brillante carrera cinematográfica, trabajando, hasta la actualidad, en 26 películas más. Fue nominada al Oscar

de 22 años, hasta entonces sólo conocida en Australia como actriz de televisión, y para el rol de Hughie Warriner, la producción prefirió utilizar un “verdadero extraño”, decidiéndose por el estadounidense Billy Zane⁷. Para el rol de John Ingram, en cambio, la producción se aseguró al renombrado actor australiano Sam Neill⁸.

Dead Calm, además de resultar un éxito comercial, recibió numerosos premios y nominaciones por el Australian Film Institute (AFI); resultó ganadora en las categorías de Mejor Dirección de Fotografía (Dean Semler), Mejor Edición (Richard Francis-Bruce), Mejor Música Original (Graeme Revell) y Mejor Sonido (B. Osmo, L. Smith y R. Savage) y además fue nominada en las categorías de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión Adaptado y Mejor Diseño de Producción (Graham ‘Grace’ Walker).

Acerca del argumento:

El oficial de la Real Marina Australiana, John Ingram (Sam Neill) junto a su joven y bella esposa Rae (Nicole Kidman) se hallan solos en medio del océano, a bordo del espectacular velero Saracen, intentando reponerse de la trágica muerte del pequeño hijo de la pareja en un accidente de tránsito que sufriera, tiempo atrás, Rae y en el que casi ella también pierde la vida.

Una mañana de calma total, divisan una goleta en bastante mal estado; al acercarse ven a un joven sobre un pequeño bote, remando furiosamente hacia ellos. Una vez a bordo, el extraño se presenta como Hughie Warriner (Billy Zane), el único sobreviviente de la intoxicación alimentaria ocurrida en la goleta Orpheus, ahora a punto de hundirse.

John desconfía de esta versión y minutos después, cuando el exhausto náufrago se queda dormido, decide utilizar el bote de este para ir a explorar el Orpheus. Allí descubre que la tripulación ha sido brutalmente asesinada; sin embargo mayor será su horror cuando, al intentar volver, descubre que el Saracen, ahora al mando de Hughie, se aleja con Rae a bordo⁹.

2002 por su actuación protagónica en *Moulin Rouge* (2001) y es la reciente ganadora del Oscar 2003 a la Mejor Actriz Protagónica por su actuación en *Las Horas* (*The Hours*, 2002).

⁷ *Phantom* (1996) y *Titanic* (1997).

⁸ *La caza del Octubre Rojo* (*The Hunt of Red October*, 1990), *Jurassic Park* (1993) *The Piano* (1993), *La restauración* (*Restoration*, 1995) y *Jurassic Park III* (2001)

⁹ En la novela de Charles Williams, cuando John Ingram visita al Orpheus encuentra encerrados a un hombre y una mujer; Mrs. Warriner (esposa de Hughie) y Mr. Russ Brellew, los dos protagonistas que Terry Hayes decide sustituir por “una tripulación asesinada”. En *The Depp*, estos papeles (llamados aquí, Ruth Warriner y Russ Brewer) fueron interpretados, respectivamente, por Jeanne Moreau y el propio Orson Wells.

Con sólo tres personajes y dos escenarios (el velero blanco Saracen y la goleta negra Orpheus) *Terror a bordo* cuenta una historia que se desarrolla en menos de 24 horas. Las motivaciones de los personajes son bien definidas y se mantienen hasta el desenlace final: John Ingram (Sam Neill) quiere perseguir al Saracen para rescatar a su esposa Rae (Nicole Kidman); Rae quiere volver al Orpheus para rescatar a John, y Hughie Warriner (Billy Zane) sencillamente quiere huir; alejarse lo más posible de la tragedia del Orpheus. El argumento es lineal, sólido y claro; pero, más allá de las acciones que se llevan a cabo, ¿de qué trata esta historia?; ¿cuál es la trama, que sostiene el argumento? No es una pregunta sencilla de responder; tal vez deberíamos definir un poco mejor qué se entiende por “trama”.

Entre los estudiosos de la narrativa no parece haber demasiado acuerdo sobre cómo definir una trama y cuál es la relación que ella mantiene con el argumento. Algunos afirman que la trama sería el esqueleto sobre el que se construye el argumento, otros sostienen que esa metáfora es insuficiente ya que, como sucede con el electromagnetismo, la trama es la fuerza que mantiene unidos a todos los “átomos” del relato (Tobias, 1993¹⁰).

Se suele pensar que la cantidad de tramas posibles es infinita dado que pueden haber tantas como uno sea capaz de inventar; pero no es esta la opinión de los expertos. Si bien los argumentos pueden ser infinitos, siempre girarán en torno de un número limitado de tramas posibles. Rudyard Kipling, por ejemplo, afirmaba que había sesenta y nueve tramas posibles; Carlo Gozzi, sólo treinta y seis. Aristóteles consideraba que sólo había dos tipos de tramas: las tramas físicas y las tramas psíquicas. En las tramas físicas el elemento esencial es la acción, como por ejemplo las tramas de búsqueda, persecución, aventura, venganza, etc.; en las tramas psíquicas el elemento central es el personaje, por ejemplo las tramas de rivalidad, maduración, descubrimiento, tentación, sacrificio, etc. (Tobias, 1993).

Las tres motivaciones que hemos identificado para cada personaje de esta historia, la persecución, el rescate y la huída, son consideradas tres tramas típicas distintas; las tres son tramas físicas, donde la acción predomina por sobre el personaje. Dado que Rae, la protagonista del film, quiere rescatar a John y que la persecución que intenta John es a los fines de rescatar a Rae de las garras de Hughie, podríamos inclinarnos a pensar que la trama predominante es “el rescate”. ¿*Terror a bordo* se trata, entonces, sobre un rescate? No suena muy convincente. Veamos un poco más.

Tenemos una pareja que se encuentra en un hermoso velero a 2.000km de la costa, navegando por un océano tranquilo, tan azul como el cielo. Sólo buscan paz y tranquilidad; se bastan a sí mismos y no desean otra compañía. Pero aparece Hughie, se termina la paz y comienza la tragedia. Planteado el

¹⁰ *El guión y la trama*, Ronald Tobias, Ediciones Internacionales Universitarias, S. A., Madrid, 1999.

argumento en estos términos, reconocemos una trama típica: la del intruso maligno (el malo de la película) que desencadena la desgracia en una comunidad que se mantenía, hasta ese momento, plácida y tranquila. La comunidad deberá unirse, superar los reveses y vencer al malvado.

Las películas de monstruos (tanto *Drácula* o *Frankenstein* como las más modernas *Tiburón* o *Alien*), las películas como *La guerra de los mundos* (1953) de Wells, *Los pájaros* (1963) de Hitchcock, *El bebé de Rosemary* (1968) de Polanski o *El séptimo sello* (1956) de Bergman –por citar los más conocidos – son todas ejemplo de esta trama que encuentra su versión más antigua en la serpiente bíblica, responsable de que Adán y Eva sean expulsados del Paraíso (Jordi Balló y Xavier Pérez, 1995¹¹).

La trama del Maligno tiene su contrafigura en la trama del Mesías, donde una comunidad en problemas recibe la llegada del sujeto salvador que solucionará todos esos problemas. Muchos *westerns* parten de esta temática, entre los más modernos un ejemplo es el film dirigido y protagonizado por Clint Eastwood *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1985). Otros ejemplos conocidos son, *Espartaco* (1960), *Ghandi* (1982), *Malcom X* (1992) o *La lista de Schindler* (1993) (Jordi Balló y Xavier Pérez, 1995).

Si bien la trama del maligno parece más convincente que la del rescate, enseguida surgen nuevos interrogantes: ¿Por qué el film comienza de una manera tan trágica? A los fines del argumento cualquier motivo que colocase a John y Rae a bordo del Saracen hubiera bastado; incluso el film podría haber comenzado la mañana en que divisan al Orpheus, sin más explicación. Ninguna de sus acciones o motivaciones cambian en virtud del trágico accidente inicial.

A los fines de la mencionada trama, hubiera sido mucho mejor que John y Rae estén al comienzo completamente felices; por ejemplo, de Luna de Miel, como de hecho sucede en la novela de Charles Williams sobre la que se basa el film¹². ¿Qué sentido tiene, entonces, este extraño comienzo que en nada influye en el desarrollo posterior de la historia? Una vieja regla de la dramaturgia afirma que si en el primer acto aparece un pistola, en el tercer acto deberá ser disparada. Así sucede en este film con la escopeta o también con los sedantes; pero a primera vista, no parece ser el caso del accidente de Rae con el cual comienza el film.

Tal vez si, con ayuda del psicoanálisis, hacemos una lectura simbólica del film, podamos descifrar este misterio. Aclaremos una interesante cuestión: si hacemos una lectura psicoanalítica, toda trama física se convertirá

¹¹ *La semilla* inmortal, Anagrama, S. A., Barcelona 1997. Un libro fascinante donde los autores recurren a mitos y leyendas para identificar las tramas básicas utilizadas por el cine.

¹² No obstante estar, John y Rae de Luna de Miel, el tema del hijo muerto también ha sido extraído de la novela; se trata del hijo del segundo matrimonio de Rae, fallecido años antes por poliomielitis. Luego de la muerte del niño, Rae enviuda, conoce a John Ingram y al poco tiempo contraen matrimonio.

inevitablemente en una trama psíquica, dado que al intentar comprender el film en términos de motivaciones inconcientes, el elemento central será siempre el personaje y no la acción.

Comencemos entonces nuestro análisis del film.

En una tormentosa noche de vísperas de Navidad, un tren repleto de marineros llega a la estación. Predominan los trajes negros y las impecables gorras blancas, las luces artificiales y la multitud. Todos se reencuentran con sus seres queridos en el andén. La escena podría ser feliz, de no ser por John Ingram (Sam Neill) que, entre la multitud de extraños que lo rodean, preocupado y ansioso, busca en vano algún rostro familiar. Algo parece andar mal.

Sus temores se confirman cuando se le acercan dos policías. En la parte trasera del auto, John parece devastado. Lo que en el resto del film es la soledad del océano, aquí en cambio, es desolación. En la guardia del hospital todo se pone peor; el médico, a las apuradas y sin demasiado tacto, le informa que debe reconocer el cadáver de su pequeño hijo, bastante desfigurado luego de atravesar el parabrisas. Sin ninguna advertencia previa, se topa con Rae (Nicole Kidman) que yace herida en estado de coma. Respira con dificultad por un tubo, sonoramente. Los médicos que la examinan le piden a John que le hable, pero ella no responde. La realidad es brutal y se la muestra cruel y descarnadamente. Desde el punto de vista de las dilatadas pupilas de Rae vemos la luz engeguecedora del foco que sostiene el médico. La imagen de John es borrosa, su voz suena lejana.

Como si se tratara de un recuerdo de Rae, un *flashback* nos informa de lo sucedido: Rae, mientras maneja en la carretera para ir a buscar a John (el cartel indicador de la estación de trenes nos permite hacer esta suposición), canta al pequeño Danny (Joshua Tilden) una canción infantil sobre una araña a quien la lluvia arrastró; cuando el Sol volvió y la tierra se secó—dice la canción—, la araña pudo volver a trepar. La lluvia y el Sol, dos elementos presentes en el film; uno en la carretera, el otro en el océano. En ese momento, Danny se suelta el cinturón de seguridad y sale de su sillita para alcanzar su juguete caído; esto distrae a Rae quien pierde el control del auto y choca de frente contra un auto de la contramano. Danny sale de cabeza por el parabrisas.

Pero volvamos al tiempo presente del hospital. También aquí tenemos tres personajes: Danny que yace en la morgue, Rae que está en coma y John que intenta en vano comunicarse con ella. Podemos darnos cuenta de cómo se debe sentir John; devastado por la pérdida de su hijo, su única esperanza es aferrarse a Rae. Pero ¿cómo puede sentirse Rae, si es que aún puede sentir?, ¿qué pensamientos inconcientes surcarán su mente, mientras se halla en estado de coma? ¿Acaso podrá soñar? De ser posible, ¿cómo serían esos sueños?

El psicoanálisis nos enseña que los sueños tienen un doble origen; por un lado son una forma de repetición de sucesos traumáticos recientes a los fines de intentar elaborarlos; por la otra son la figuración del cumplimiento de los deseos inconscientes. Dado que sabemos cuál es el suceso traumático para Rae (el accidente y la muerte de Danny), nos resta suponer cuáles podrían ser sus deseos. Obviamente deseará negar todo lo sucedido, por lo tanto su sueño figuraría lo opuesto a la realidad; pero más profundamente... ¿desea sobrevivir y volver con John?, ¿o desea continuar el camino iniciado y reunirse con su pequeño hijo perdido?

Les pido que me acompañen en la siguiente hipótesis: trataremos de entender lo que sigue en el film como si fuera un sueño de Rae, ocurrido mientras se halla en coma, en la guardia del hospital¹³. Veremos qué resulta de este intento¹⁴.

La primera reacción natural frente a una tragedia es desear despertarse y comprobar que se trataba sólo de un mal sueño; pues bien, eso es exactamente lo que se figura en el hipotético sueño de Rae: La siguiente escena consiste en Rae despertando de una pesadilla. Cada elemento de la realidad traumática es trocado en nuestro hipotético sueño por su opuesto: John, que en el momento del accidente se hallaba ausente, ahora está junto a ella; no es de noche sino de día; más bien el amanecer de un nuevo día que pone fin a la oscuridad de la noche. No llueve sino que hay sol; no hay tormenta sino calma chicha. No están en el lugar de la tragedia sino a miles de kilómetros de allí, a bordo del Saracen.

Si nuestro deseo de que la tragedia sea sólo una pesadilla no es posible, el siguiente deseo es que ya haya pasado y terminado, es decir, evitar el doloroso proceso de duelo. Si no puede ser un mal sueño... que por lo menos sea un mal recuerdo. Esas son, más o menos, las palabras con que John asiste a Rae luego de su pesadilla: "ya pasó". Rae poco convencida dice que quiere volver a casa, pero John no la deja y le asegura que "*ya no puede regresar*".

Danny ha muerto, pero Rae ha conseguido sobrevivir; este triunfo sobre la muerte, como es natural, la llena de culpa. En su "sueño", las palabras de John alivian su culpa y le autorizan a seguir con vida. Son palabras que, puestas en la

¹³ Para facilitar la exposición, no seremos del todo rigurosos y también incluiremos las motivaciones de John; esto no necesariamente invalida la hipótesis dado que John, en el sueño de Rae, bien puede representar a una parte de ella misma.

¹⁴ Tal vez en este punto les surja un objeción válida: ¿Puede un sueño parecerse a film? Seguramente no si nos atenemos a cómo lo sueña el soñante. Como todos saben, los sueños suelen ser menos coherentes, sus elementos aparecen inconexos por la falta de lazos causales; por esto a menudo resultan incomprensibles y generan la impresión de un contenido absurdo. Pero si, en cambio, pensamos en cómo el soñante relata lo soñado, la historia relatada en el film ya no dista tanto de lo que podría ser un sueño. Esto es así dado que existe una función, que el psicoanálisis llama elaboración secundaria, que justamente "rellena" con nexos lógicos y causales aquellos baches que, en el sueño soñado, generan la impresión de algo sin sentido. En otras palabras, cuando relatamos un sueño, aun sin darnos cuenta, lo estamos reordenando y explicando; haciéndolo ver como algo bastante más coherente de cómo lo soñamos.

boca de John, reflejan el deseo de Rae de negar lo sucedido: olvidar; todo el tiempo por delante; días de calma y mar en calma; empezar de nuevo...

Pero, como decíamos, los sueños se componen también de lo traumático; Benji, el perrito, ladra al horizonte preanunciando la amenaza que se aproxima. Los animales suelen representar a la parte instintiva de la personalidad, lo más profundo y reprimido; desde allí, lo traumático reprimido se abrirá paso hasta la conciencia onírica.

En la escena siguiente, con los reflejos del sol sobre el agua, Rae emerge de las aguas transparentes, y permanece flotando. La imagen es perfecta, casi irreal. Un plano detalle muestra la mano de John que se ofrece para sacarla del agua. Retengan en la memoria esta escena: John, tendiendo una mano a Rae para ayudarla a salir del agua; su sentido simbólico será evidente un poco más adelante.

Al salir Rae del agua, como un espectro en el horizonte, aparece la goleta negra malherida por el temporal. Podemos suponer que se trata de un símbolo del accidente, quizás el auto chocado. John desea comunicarse por radio, saber qué sucedió; Rae, como si tuviera un mal presentimiento, prefiere dejar todo como está, seguir solos y tranquilos; en otras palabras, reprimir lo traumático. John intenta comunicarse por radio, pero, igual que con Rae en el hospital, no encuentra respuesta del otro lado.

Pero lo traumático lucha por aparecer; con tanta fuerza como la que utiliza Hughie (Billy Zane), remando desesperadamente, para llegar al Saracen. Hughie es mucho más joven que John; su desequilibrio mental nos habla de una personalidad inmadura, infantil. Estos elementos (más otros que se sumarán luego) nos permiten suponer que, en el hipotético sueño, Hughie representa a Danny, figurado vivo, y huyendo de la goleta que representa al accidente.

Pero, contraponiéndose a los deseos, aparece otra vez el elemento traumático: Su bote choca de frente con el Saracen, y Hughie sale despedido arrojándose prácticamente de cabeza en la cabina del Saracen. Parecería figurar claramente el accidente de autos; el choque frontal en el que Danny encontró la muerte.

Rae se muestra tierna y cariñosa con él, dispuesta a creer la historia que Hughie les cuenta acerca del envenenamiento y muerte de la tripulación del Orpheus; al fin y al cabo, el sueño es suyo y está hecho a la medida de sus deseos. En el relato de Hughie se mencionan los cuerpos muertos, pero Rae le dice *“Trate de no pensar en eso”*.

John en cambio se muestra desconfiado y desea ir al Orpheus a comprobar en persona la veracidad del relato de Hughie. Como podemos suponer que ocurre en la guardia del hospital, John deja a Rae en coma con sus sueños –es decir con Hughie– y va a la morgue a reconocer el cadáver de Danny. Antes de partir,

con Hughie dormido, le dice a Rae que tenga a mano la pistola pero ella no le hace caso: estar con Hughie (representante de Danny) es su deseo, no su temor.

Si Hughie representa al hijo muerto, o si se quiere el deseo de Rae de reunirse con Danny en la muerte, entonces John representará lo opuesto: el mundo de los vivos, o sea, el deseo de Rae de sobrevivir dejando atrás la muerte de Danny. Como los dos extremos de una serie, John y Hughie estarán en el film siempre separados y no volverán a verse hasta la escena final de la que nos ocuparemos oportunamente. Rae, tendida en la camilla del hospital en estado de coma, más muerta que viva, está a mitad de camino; decidiendo si desea morir para reunirse con Danny o vivir para volver con John.

Dado que en el film (tomado como un sueño) hay un inversión temporal y espacial (algo que sucede frecuentemente en los sueños), será más claro si salteamos momentáneamente algunas escenas y vamos al final del primer acto: John, luego de descubrir la tragedia del Orpheus, del mismo modo que corre al hospital luego de enterarse del accidente, intenta desesperadamente regresar al Saracen para salvar a Rae. Rae, alarmada quiere ir en su búsqueda, pero Hughie, “encerrado allá abajo”, comienza a llamarla para que lo deje salir golpeando las paredes del camarote. Finalmente lo reprimido se abre paso a la conciencia y Hughie aparece en cubierta. La lucha, como el accidente en la carretera, concluye con Rae inconciente, alejándose de John, es decir del mundo de los vivos. John le grita que salte, pero ella, como en el hospital, no puede oírlo. Ahora es Hughie, representante del deseo de Rae de unirse con Danny en la muerte, quien está al timón.

Ahora sí volvamos un paso atrás y veamos qué pasa con John en el Orpheus. Es una de las mejores secuencias del film. Desde el bote, mirando la cubierta de la goleta aparece el sol, enceguecedor; podría representar al foco de luz que, en el hospital, enceguecía las dilatadas pupilas de Rae. Con esto parecería figurarse una inversión, en el sentido de que en el sueño, John tomará el lugar de Rae. Esto se hará más evidente hacia el final del segundo acto, donde John será él que esta atrapado y Rae quien deberá rescatarlo. Una polea se suelta y por un pelo John consigue evitar un golpe mortal en la cabeza. ¡Ojalá se pudiera haber evitado así el golpe de Danny al soltarse su cinturón de seguridad!

Habíamos comparado el viaje de John a la goleta con su visita a la morgue, pero lo que encuentra una vez allí, más bien parece un descenso a los infiernos. Así lo vemos descender a la cabina y sumergir sus pies en el agua que la inunda. Adentro todo es un caos siniestro, el Averno no podría estar mejor representado: el silencio espectral, el aire putrefacto, libros, latas y valijas, flotan en el caos... el antifaz sobre la radio, el mascarón de proa con los senos pintarrajeados, el agua sanguinolenta y por fin los mutilados cadáveres, siniestros y obscenos, flotando desnudos alrededor del horrorizado John. Una mezcla de caos, lujuria sexual,

desenfreno violento y muerte... Nada de lo que yo pueda escribir alcanzará el magnífico poder de las imágenes del film.

Pero John no es el primer hombre en descender al “reino de las sombras” tratando de salvar a su amada; ya habrán adivinado ustedes quién fue su predecesor: justamente Orfeo¹⁵. Citemos algunos pasajes del mito: «...*siniestras flotaban en trono al viviente las almas de los muertos, pero él siguió avanzando por entre los horrores del Orco hasta llegar al trono del pálido Hades. ‘Fue el amor de esposo que me condujo hasta vosotros (...) ¡deshaced la trama, demasiado pronto terminada, del destino de Eurídice! Y si ello no es posible, entonces acogedme a mí también entre los muertos: ¡no quiero volverme sin ella!’*» (Schwab, 1953, págs. 97-8¹⁶).

Ahora sí tenemos identificada la trama universal que da sentido al argumento de *Terror a bordo*: el descenso a los infiernos. John, como Orfeo, deberá descender al Averno (la goleta) para rescatar a Rae medio muerta, en estado de coma. A su vez Rae dejándose llevar (estado de coma) por “Hughie-Danny”, es como Orfeo queriendo morir para estar junto a su amada Eurídice. Si consideramos una inversión de los roles, Rae, también como Orfeo, desea rescatar a “John-Danny” atrapado en el mundo de los muertos (la goleta).

La mitología destaca el poder seductor de las dotes artísticas de Orfeo en virtud de las cuales le fue consentido rescatar a su amada; en el film –recordemos que se trata de una trama de acción— estas dotes parecen estar remplazadas, al principio, por las dotes de John como eximio navegante y al final, por las de Rae como tenaz seductora.

Ahora podemos interpretar la escena que les pedí que recordaran; John tendiendo la mano a Rae para ayudarla a salir del agua representa a Orfeo tratando de sacar a Eurídice del infierno en el que flota su alma.

Antes de proseguir aclaremos a qué me refería antes con la inversión temporal y espacial en el sueño: en nuestra interpretación, cuando John va al Orpheus, va en busca de Rae en estado de coma; sin embargo en el film “espacialmente” se está alejando de Rae. También hay una inversión temporal dado que Rae recién queda inconciente cuando John vuelve del Orpheus. En términos más sencillos, es como si el resultado del viaje de vuelta al Saracen (Rae inconciente en manos de Hughie) determinara el motivo del viaje de ida al Orpheus (rescatar a Rae del infierno).

Ahora tenemos planteado el conflicto que deberá resolverse al final: Rae inconciente (en estado de coma) unida con Hughie (Danny) se aleja a toda

¹⁵ Si bien el nombre del barco Orpheus proviene de la novela, en el argumento de Williams, difícilmente el Orpheus podría representar, como en el film, al mundo de los muertos. Recordemos que en la novela, al llegar John al Orpheus, no encuentra ningún cadáver sino dos personas con vida. Tampoco existe en la novela un estado de coma en Rae.

¹⁶ Gustav Schwab, *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*, Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1974.

máquina de John (el mundo de los vivos) que impotente en el Orpheus no puede alcanzarla ni comunicarse con ella. Queda así, planteado el conflicto, por lo tanto concluye el primer acto del film. En el segundo acto veremos cómo este conflicto se desarrolla¹⁷.

Rae despierta de su desmayo. El audio de la escena se va incorporando de a poco; primero el ruido del motor, luego la canción que está escuchando Hughie. Lo primero que ve es a Benji. Como ya señalamos, el perro es un símbolo de lo inconciente, por lo tanto entenderemos que lo que sigue es, en el sueño de Rae, expresión de sus deseos inconcientes: estar otra vez con Danny.

Rae quiere saber qué sucedió con John y dice a Hughie de volver, pero este se pone firme con que eso no es posible. Rae vuelve a insistir con que deben volver a buscar a John, pero Hughie se pone furioso y paranoico: *“Lo has vuelto a arruinar”*. Rae se asusta e intenta calmarlo; impotente, se va a llorar a su camarote. Si pensamos que John puede estar ahogándose y que en el mar no resulta fácil regresar al punto de partida, vemos que Rae no parece estar suficientemente alarmada.

Mientras tanto John, a bordo del Orpheus consigue reparar las baterías y es como si el Averno despertara; como si John hubiese llegado al infierno que está viviendo Rae en estado de coma. Se trata de otra escena horrible; como todo lo que rodea al Orpheus. Ruidos confusos, música estridente, gritos y risas histéricas; no se sabe si se trata de una situación violenta o erótica.

Las imágenes del televisor muestran las filmaciones llevadas a cabo por la tripulación del Orpheus. Dos chicas desnudas¹⁸ se burlan de Hughie, Russ (Rod Mullinar) de forma muy despreciativa y agresiva le dice a Hughie que no moleste y Hughie, como un niño que pese a la humillación, quiere mostrarse obediente, dice *“Eso no se me olvidará, Russ”*. *“Saca las manos de la cámara”*, le dice Russ, *“el fotógrafo soy yo”*.

¹⁷ La narrativa clásica considera que toda historia o argumento puede dividirse en tres actos: presentación, nudo y desenlace. El primer acto, la presentación, es donde se presenta a los personajes y sus motivaciones y se establece el conflicto que el protagonista deberá resolver en el final. En el segundo acto el protagonista se encuentra frente a distintos obstáculos que se oponen a su meta. El segundo acto culmina en el clímax que da paso al tercer acto: la resolución. A diferencia de lo que sucede con la literatura, en el cine la extensión de las obras es más o menos constante (100 a 120 minutos); esto supone una distribución proporcional para cada uno de los tres actos. El segundo acto suele abarcar la mitad del tiempo de duración de la obra y los actos primero y tercero se reparten, en partes más o menos iguales, la mitad restante. Cualquier film que se aparte demasiado de estos principios corre grandes riesgos de ser un fracaso, a menos, claro, que se convierta en una “honrosa excepción”.

¹⁸ Las cuatro actrices que, según los créditos del film, representan a las chicas del Orpheus son Lisa Collins, Paula Hudson-Brinkley, Sharon Cook y Melinda Rutter; no sabría decir cuáles de estas cuatro representan a las que aparecen en la mencionada escena.

A partir de estas escenas comenzamos comprender qué motivó la tragedia del Orpheus. Hughie parece no encontrar su lugar, sentirse de más; como si fuera un niño que molesta la sexualidad de los adultos¹⁹. Comenzamos a ver una faceta distinta de Hughie; ya no es el típico “malo de la película” sino una víctima del maltrato y la exclusión; no actúa con una maldad premeditada; sólo desea huir y mientras no se sienta amenazado se comporta de manera bastante simpática.

Si la tragedia del Orpheus, nacida de los sentimientos de exclusión, representa el accidente de autos que da origen a este drama, quizás a partir de lo sucedido en el Orpheus podamos comprender mejor qué pasó esa noche en la carretera.

No es aventurado suponer que Rae, esposa de un oficial de la Marina, ha pasado largas temporadas a solas con Danny mientras John se hallaba de servicio en altamar. Durante esas temporadas de abstinencia sexual, ella se le habría consagrado por entero a Danny quien debió sentirse el único e irrestricto poseedor de su madre. A los ojos de Danny, este idilio se desbarataría con cada llegada de John: “A dormir temprano y solito, que mamá y papá desean estar solos”. Ahora descubrimos el verdadero origen de la trama del Maligno; para Danny el intruso malvado, el destructor de la dicha, no es otro que John²⁰.

Es muy probable que Danny, frente a los deseos de Rae de reunirse a solas con John, se sintiera terriblemente traicionado y excluido; lleno de celos y de odio²¹, como Hughie en el Orpheus. Más allá de las particularidades de esta familia (que enfatiza la ausencia del padre y la estrecha unión madre-hijo), estamos describiendo sentimientos compartidos por todos; son los sentimientos propios de lo que el psicoanálisis describe como *Complejo de Edipo*. Pero lo interesante de esta trama es que enfoca las vicisitudes del complejo de Edipo desde el punto de vista de la madre que debe repartirse entre su hijo y su esposo.

Al incluir las vicisitudes del complejo de Edipo hemos avanzado un paso más en la comprensión de la trama del film. Habíamos supuesto hasta ahora que el

¹⁹ No resulta fácil identificar en el montaje final cuántas personas había a bordo del Orpheus. Si nos atenemos a los créditos finales, además de Hughie y Russell Bellows habría cuatro chicas. La imagen del padre que nos ofrece el film a través del drama del Orpheus, parece coincidir con lo desarrollado por Freud en *Tótem y tabú* (1912-13). Según este autor, la imago paterna más primitiva, que persiste en lo más inconciente de cada hombre, proviene de un estadio de la cultura humana que llamó la *horda primitiva*; en ella, el padre es un macho fuerte, violento y celoso, que acapara a todas las hembras para sí, excluyendo al joven de todo comercio sexual.

²⁰ Como sostenemos en el análisis del film *Toy Story* (1995), el papel que aquí desempeña John, solemos considerarlo más típico de otra vicisitud vital: la llegada del hermanito.

²¹ Podría ocurrir que el pequeño se sintiera muy feliz de reencontrarse con su padre y viera en él a su modelo de identificación; alguien que, además, lo aliviase de la tremenda tarea de satisfacer, él solito, a su madre. En este caso podríamos suponer que los sentimientos de traición, celos y exclusión los experimentaría entonces Rae. Como defensa, ella podría negar estos sentimientos y proyectarlos sobre su hijo: “*pobrecito, a pesar de mostrarse contento por la llegada del padre, yo sé que en el fondo se debe sentir muy traicionado por mí, y por eso me abandona cuando llega el padre*”.

dilema de Rae, surgido *luego* del accidente y durante su estado de coma, era la ambivalencia entre dos deseos: el deseo de sobrevivir para volver con John y el deseo de morir para permanecer con Danny. Ahora estamos hablando de un dilema mucho más general, presente en Rae incluso mientras conducía en la carretera yendo a buscar a John: una ambivalencia entre su deseo de estar a solas con John y su sentimiento de culpa por el abandono y la traición hacia Danny.

Incluso más allá del triángulo edípico, se trata de un dilema universal: los sentimientos de culpa frente a deseos que experimentamos como abandono y traición a un ser querido. Comprendemos así que el descenso al infierno en busca de la amada muerta se origina en la culpa de Orfeo frente a su deseo de seguir con vida, abandonando a Eurídice a la eterna soledad de la muerte.

Así se nos hace claro otro símbolo que habíamos pasado por alto: el accidente se desencadenó cuando Danny abandonó su sillita de bebé, es decir, la tragedia de la familia es que las cosas se salieron de su lugar, y el hijo intenta ocupar un lugar que no es el suyo. Ahora comprendemos por qué para una madre es conflictivo repartirse entre su hijo y su esposo: porque a partir de sus deseos incestuosos, pretende que el hijo tome el lugar del padre ya que el “producto de su vientre”, representa mejor que el marido una unión narcisista, es decir, consigo misma.

A partir de ahora manejaremos al mismo tiempo, estas dos líneas interpretativas. Por un lado, el sueño de Rae en estado de coma, centrado en la lucha entre la vida y la muerte; por el otro, el conflicto de la madre que debe elegir entre el marido y el hijo renunciando a sus deseos incestuosos. La primera tiene como premisa que lo sucedido en el océano es un símbolo de lo sucedido en el accidente de autos; la segunda, que el film en su conjunto alude a los sentimientos de culpa por la traición al hijo; culpa que a su vez encubre la dificultad de la madre para renunciar a la unión incestuosa.

Volvamos al film. Lo siguiente es la primera comunicación radial entre John y Rae; Rae puede hablar pero no escuchar. John puede escuchar pero no hablar; por lo tanto debe responder mediante “golpes de micrófono”. Aquí es posible hacer dos lecturas que no necesariamente se excluyen. Rae, en el Saracen con Hughie, no puede escuchar a John como tampoco podía oírlo en el hospital, en coma, unida con Danny. Si, en cambio, pensamos que Rae en coma oía a John pero no podía responder, entonces será la situación de John, atrapado en el mundo de los muertos, la que represente a Rae en coma, dado que es él quien escucha pero no puede hablar. El resultado de este contacto es la consigna “detener al Saracen; parar el motor”. El motor del sueño es la fantasía inconciente, por lo tanto parar el motor simboliza abandonar el deseo incestuoso de unión con Danny; algo frente a lo cual Rae está muy ambivalente.

Primero se quema al sacar la llave del motor, luego lucha con Hughie de un modo que más que una lucha parece un juego divertido. Torpemente, tira la llave al mar sin quitarle el flotante. Su deseo inconciente es quedarse con Hughie, por eso es Benji, representante de ese deseo, quien trae la llave de vuelta a bordo. Rae impotente se encierra en el baño; Hughie golpea la puerta; otra vez parece un juego de chicos. Rae abre la puerta. “¿Amigos?”, pregunta Hughie “Sí, amigos”, responde Rae.

Mientras tanto, en el Orpheus se avecina una tormenta. En el televisor está escrito en rojo “*fear is now*”, que significa “el miedo o el peligro es ahora”. En las imágenes grabadas, Hughie ha dejado de ser el niño obediente y descarga ahora su furia frente a Russ. Se burla de la impotencia de Russ por la creciente inundación del Orpheus; se mofa de él que ha estado en muchas guerras y ha fotografiado la muerte de cerca. Es una alusión a la impotencia de John, el “gran marino”, para mantener a flote al Orpheus y alcanzar a Rae.

John, viendo que hay cada vez más agua, decide bajar al fondo del barco a comprobar el estado del casco. Este horrible descenso a las profundidades culmina con la visión del cadáver de Russ. Como si fuera su propio cadáver, huye asustado. John, exhausto y derrotado, parece a punto de entregarse.

En ese momento aparece Rae nuevamente en la radio, buscando impotente la ayuda de John. Se lamenta de no haber podido detener al Saracen. John, con reiterados “golpes de micrófono”, la interrumpe y le pide socorro. El tiempo de la ambivalencia se terminó. El Orpheus se hunde; quedan sólo seis horas. En el video todos gritan, aparentemente comienzan los homicidios, pero las baterías se mueren y todo queda en silencio.

Estamos en la mitad del segundo acto, en lo que algunos llaman el “punto medio” del film. Desde la estructura narrativa, este momento se caracteriza porque los obstáculos que el protagonista debe vencer son de intensidad máxima; es el momento en que el protagonista deberá convertirse en héroe. En la primera mitad del segundo acto era John quién comandaba las acciones y Rae, confiando en John, le preguntaba a él qué debía hacer: “¿Qué debo hacer, John? ¿Quieres que detenga el barco?”. Ella sólo debía detener el Saracen y John llegaría a rescatarla y se haría cargo de Hughie. Sus intentos, hasta ahora, han sido torpes, carentes de agresión y de determinación.

En la segunda mitad, en cambio, Rae asume su rol de heroína y se pone al mando de la acción: Aun sin saber cómo va a lograrlo, promete a John “*estaré allí para el atardecer*”. Ahora es ella quien se hace cargo del rescate. Si queremos un final feliz, Rae deberá deshacerse de su ambivalencia, es decir de su deseo de quedarse con Danny. En la trama edípica significa renunciar a la

unión incestuosa con el hijo y poner las cosas en su lugar; el esposo es el esposo y el hijo es el hijo.

Rae dice por radio a John *“te amo”*, pero el Orpheus se ha quedado sin energía y él ya no puede oírla. Con esta declaración de amor Rae confiesa su deseo de volver al mundo de lo vivos y llora desesperada. En lo manifiesto llora por John, en lo latente por Danny, definitivamente perdido. Unos acordes fúnebres visten la escena; pero no es un duelo sencillo. Lo que sigue parece escenificar el intento de satisfacer los deseos incestuosos, previo a la renuncia.

Viéndola llorar, Hughie tiernamente intenta consolarla sin ningún atisbo de culpa. Es como un niño que intenta consolar a la madre abandonada por el esposo, no por él. Consolarla y por qué no, ocupar el lugar del padre ausente. Se abrazan, se besan. Benji los mira. Rae expresa una profunda determinación en su mirada; está dispuesta a llegar hasta el fondo. Hughie la toma de la mano y se la lleva al camarote principal dispuesto a ocupar el lugar de John. Antes de volver con John, Rae deberá hundirse hasta lo más hondo de sus deseos inconcientes; justamente los deseos incestuosos.

Hughie la desviste y ella pone la excusa de ir al baño. Va a buscar la escopeta e intenta armarla y ver cómo funciona. Por primera vez el bendito Benji hace algo útil: le avisa que se aproxima Hughie. Es que Benji representa lo inconciente y hasta ahora estaba del lado de Hughie, es decir, del deseo incestuoso. Sin embargo ahora parecería comenzar a rotar y transformarse en el deseo de supervivencia, de la exogamia; es decir, de volver con John.

Pero todavía hay ambivalencia en el deseo inconciente. Benji, como si explorara ambos términos del conflicto, primero olfatea la escopeta y luego va a la cabina donde Rae y Hughie se disponen a tener relaciones sexuales. Al ver a Benji, Rae quiere interrumpir nuevamente lo que han empezado para sacarlo de allí y llevarlo a la cubierta. Pero Benji se retira obedeciendo una orden de Hughie. ¿Simboliza que Benji vuelve a estar del lado de Hughie o simboliza que el acto sexual sucede en ausencia del deseo inconciente? Dejémoslo abierto; ya bastante lejos se atrevió a llegar el director!

Si en el Saracen hemos llegado a lo más profundo del conflicto (el incesto), lo mismo sucederá en el Orpheus. John se dispone a abandonar el barco, y recorre la cabina con el agua a la cintura buscando los materiales necesarios para su supervivencia en el mar. Si Rae ha decidido unirse con Danny y morir (la unión incestuosa), tal vez para John ha llegado el momento de marcharse. Pero si abandona a Rae tal vez ya no le quede ninguna razón para vivir²²; no es una decisión fácil. En ese momento, un rayo rompe el mástil y John queda atrapado

²² Tal vez para figurar mejor, desde el punto de vista dramático, esta situación es que John queda impotente en una balsa. De otra manera no se comprende porque no se queda con el bote a remos.

en la sala de máquinas. Cuanto más activo es el rol de Rae, más impotente va quedando John.

En el Saracen, luego de las relaciones sexuales, el rostro de Rae es patético. Ha llegado demasiado lejos, incluso a la traición a su marido, y ni siquiera alcanza a concebir un buen plan para salvarlo. Se aleja a pensar diciendo que preparará unas bebidas mientras Hughie se viste con ropa de John. Hughie se pone muy romántico, “¿no es fantástico? Navegando los mares del sur solos los dos”. Otra vez el niño vuelve a tener la madre para él solo. Aludiendo a su disfraz de John, pregunta a Rae: “¿Cómo me veo?”. En otras palabras, “¿puedo ocupar el lugar de John; puedo ser el padre?”. Agradece la franqueza de Rae a su pregunta de cómo huele y como un niño obediente se va a lavar.

Mientras Hughie, contento y confiado, pone música, Rae concibe el plan de los sedantes en la bebida; dormir a Danny, al deseo inconciente; dormir, olvidar... Como un símbolo de que es ella quien debe olvidar, Rae bebe primero. Hughie termina su trago mientras Rae, con la excusa de vestirse va nuevamente en busca de la escopeta. Se acerca la tormenta, símbolo de que el sueño de Rae se aproxima a lo traumático; esta tormenta, como veremos, es aquella otra que provocara la tragedia en la carretera.

Hughie comienza a sentir los efectos de la droga; se topa con Rae que empuña la escopeta y se pone furioso. Descubre el engaño y se siente traicionado: mientras Rae fingía amarlo, insatisfecha con él, se ha ido en busca de la escopeta de John. La misma traición que podemos suponer que sintió Danny esa noche en la carretera: creía que Rae era sólo para él y descubre que ella conduce el auto para ir a buscar a John. El niño ha descubierto el deseo de la madre por el padre. A bordo del Saracen se desencadenan a la vez, la lucha y la tormenta; una tormenta afectiva en Rae entre el deseo por John y la culpa por la traición a Danny.

Pero el niño no es como el padre; no es capaz de satisfacer los deseos genitales de la madre. Así Hughie no sabe cómo usar la escopeta de John; incapaz de apuntar por los efectos de la droga, ríe, como ríe un niño frente a los asuntos sexuales que lo superan y lo avergüenzan. El primer tiro falla y el segundo se le escapa. Rae intenta huir de su escondite. El Saracen se zarandea por la tormenta y, de un armario, cae el arpón en manos de Rae. Ella corre a refugiarse en su camarote y Hughie una vez más comienza a golpear la puerta queriendo entrar.

Rae dispara dos veces; luego de la segunda, se escucha un grito gutural y sale sangre por el lugar donde la flecha atraviesa la puerta. Tal vez se trate de un error en el film, pero cuando Rae abre la puerta la tormenta parece haber desaparecido; la calma es total. Hughie sale de su escondite y comienza a ahorcarla, pero los efectos de la droga le impiden terminar la tarea. Rae descubre que, con la segunda flecha, ha matado a Benji. Podemos interpretar

que muerto el deseo incestuoso, el poder de Hughie se extingue y la tormenta desaparece. Los deseos sexuales de la madre no pueden ser satisfechos por el pequeño; Rae desea volver con John, al mundo de los vivos.

Mientras John, atrapado en el Orpheus, sólo puede bombear con el agua llegándole al cuello, Rae clava las escotillas donde ha encerrado a Hughie, dormido y atado. El deseo ha sido controlado y fuertemente reprimido; ahora Rae está al mando del Saracen. Sería demasiado fácil que Rae pusiera en marcha el motor para buscar a John, pero el combustible se ha agotado. Para rescatar a John, Rae deberá ser capaz de izar las velas. Con esto el director nos quiere mostrar el esfuerzo de Rae por sobrevivir; su necesidad de sacar fuerzas de dónde no las hay. Rae lucha hasta sus últimas fuerzas para izar las velas. Tal vez podríamos pensar que el viento que la lleve hasta John (sacándola del estado de coma) es un símbolo del soplo vital que termina la “calma muerta”.

Con el Saracen virando en dirección a John, se ha terminado el conflicto y, por lo tanto, termina el segundo acto. Nos dirigimos a la resolución final; el desenlace.

En la proa del Saracen Rae trata de divisar en el horizonte al Orpheus. John, completamente sumergido en la sala de máquinas, respira por un caño. Como un paciente en coma, lo único que ha podido hacer desde su encierro es “bombear” y respirar a través de un tubo; es decir, mantener las funciones vitales básicas²³. Hughie despierta en el camarote y, como un deseo reprimido que no se extingue, por enésima vez, comienza a golpear las puertas.

Rae sube a lo alto del palo mayor. Es un símbolo de su ascenso hacia la conciencia; hacia la vida. Hughie rompe la puerta, pero hay otra más. John, cuando todo parecía perdido, divisa un pez; un signo de vida en la goleta de la muerte. Si hay una entrada debe haber una salida; pero lo mismo que Rae, antes de salir deberá llegar primero hasta lo más hondo; la angustia de muerte, pasar frente al cadáver de Russ; verse cara a cara con la muerte. Como Rae, subida al palo mayor, también John asciende a la superficie y vuelve a respirar. Como si Rae, en coma, comenzara a recuperar sus funciones dormidas.

²³ Un elemento más que avala la idea de considerar lo sucedido en el océano como un sueño del estado de coma de Rae es la música del film. La primera aparición de la banda sonora es cuando John, al abrir la compuerta del Orpheus, es arrollado por el agua. De allí, la música acompañará todo la secuencia del *dead line* hasta que John, herido por la hélice del Saracen, emerge a la superficie. La música está compuesta a partir de tres elementos combinados: percusión, sonidos de respiración jadeante y unas voces líricas; como voces de musas. Estos elementos parecen representar las funciones vitales básicas durante el coma de Rae: sus latidos cardíacos, su dificultosa respiración y su actividad psíquica inconciente. Excepción hecha de la escena final en que Rae rescata a John, durante el resto del film no vuelven a aparecer ni la percusión ni la respiración; en su lugar, a las voces líricas, se agregan unas cuerdas graves de tono lúgubre; todo esto parece representar que, al estar Rae con Hughie, está más cerca de la muerte; más lejos de sus funciones vitales.

John, para orientar a Rae en su rescate, incendia el Orpheus. Parece un símbolo de “quemar las naves”, en otras palabras, dejar el pasado atrás y dirigirse hacia el futuro. Hacer el duelo por la muerte de Danny y dejar atrás el accidente.

Rae divisa el fuego en el horizonte. Ella también está dispuesta al duelo. Por eso cuando Hughie, cortando sus ataduras y rompiendo la última puerta, aparece en cubierta (la conciencia) Rae ni siquiera se asusta. “*No me obligues*” le dice amenazándolo con el arpón. “*Nadie te va a obligar, sólo quiero hablar*”, replica Hughie. Rae, mostrando su determinación, lo hiere con una flecha. Hughie, extorsivamente, pone su garganta en la punta del arpón y desafía a Rae con una sonrisa compradora. Pero Rae, como una madre decidida a que al niño duerma solo en su cunita, lo golpea y lo abandona “dormido” en la balsa salvavidas.

Otra posibilidad es considerar esta escena como un símbolo de lo que sucede cuando, superado un conflicto, el deseo inconciente se hace conciente: el deseo pierde su poder y la conciencia lo desestima, es decir, lo deja de lado.

Ya es de noche. Rae lanza un bengala que, como una estrella de Belén, la guía hacia la vida. Invertidos los roles, ahora es Rae quien encuentra a su amado dormido; ahora es John el encandilado por el foco. Otra vez la mano que ayuda a salir; subir a la superficie. Pero esta vez es la mano de Rae. Con dificultad John trepa hasta arriba; se abrazan. Rae dice “*te encontré*”.

¿Es el fin? No del todo; podría decirse que lo que sigue es una suerte de epílogo, por cierto, bastante extraño.

A la mañana siguiente John y Rae van en busca de la balsa salvavidas en la que Rae había dejado a Hughie herido, la noche anterior. Como psicoanalistas nos hubiera gustado una escena de mayor integración que con gusto podríamos interpretar como símbolo del duelo por la muerte de Danny una vez salida Rae del hospital. O quizás un reencuentro con Hughie herido, ahora inofensivo en presencia de John; algo así como si los padres del niño, luego de la noche de reencuentro, fueran a buscar al hijo para confortarlo. Pero, reconozcámoslo, ambas soluciones se dan de patadas con lo que se espera de una trama de acción.

Lo cierto es que la balsa está vacía y Rae, furiosa por la pesadilla vivida, con disparos de bengala, la hunde. Sin embargo, en la otra banda del Saracen, unas huellas de sangre manchan el casco.

Considerado como un sueño, parecería representar los sentimientos de culpa de Rae reprochándose el haber actuado con demasiada agresión. Las manchas de sangre simbolizan el daño y por lo tanto a la culpa; pero al mismo tiempo figuran cumplido el deseo de que Hughie retorne.

Si bien, en este tipo de films, es esperable que el “malo” retorne una vez más, cuando ya todo parecía haber vuelto a la calma, lo que sigue, resulta poco creíble... a menos que pensemos que se trata de otro sueño; equivalente al anterior, pero de distinta solución. Veamos entonces cómo interpretar este nuevo sueño.

Otra vez todo es perfecto; el sol, el cielo y el mar en calma. Rae vuelve a zambullirse y flota plácidamente. El Saracen, que había quedado bastante dañado, parece estar ahora en perfecto estado. Lo mismo sucede con John: antes agotado, sucio y herido, ahora vestido de manera impecable y dispuesto a atender todos los deseos de su esposa. En otras palabras: no hay rastros de la tragedia del día anterior.

En la proa, John enjuaga los cabellos de Rae con agua dulce, algo que a 2000 Km. de la costa es una verdadera extravagancia, como dice Rae. Pero John promete más aun; un baño de inmersión (!) Además, un desayuno perfecto con *croissants*, mermelada de frutas y mango muy, muy fresco. Algo difícil de conseguir luego de 32 días en el mar.

La pava silbadora requiere la presencia de John en la cocina. Rae se estira en su reposera para tomar sol en una posición que remeda un poco la posición que tenía en la camilla del hospital. Mientras sueña con un almuerzo imposible, a base de espárragos frescos y pasta “cabellos de ángel” (una oscura alusión a Danny²⁴), no se da cuenta que Hughie ha regresado y ocupa el lugar de John lavándole la cabeza. Parece ser un símbolo de que estando sola, en estado de coma, sus pensamientos se dirigen a algo imposible: el retorno de Danny con vida ocupando el lugar de John. En otras palabras, el deseo incestuoso; estar con Danny y no con John.

Pero junto al deseo inconsciente, aparece también lo traumático: Rae descubre que se trata de un furioso Hughie, tan pálido y ensangrentado, como regresaría el espectro de Danny luego del accidente.

Una vez más, Hughie comienza a ahorcarla con la toalla. John aparece en cubierta con la bandeja de desayuno que soñara Rae. Acomoda, primorosamente, una flor de papel hecha con la servilleta. Al observar a través de la vela mayor, las sombras de lucha entre Rae y Hughie, suelta la bandeja que vemos estrellarse en el piso y toma una bengala con la que dispara a Hughie.

A través del agujero dejado en la vela mayor por el disparo, vemos estallar la cabeza de Hughie. Desde otro plano vemos cómo cae al agua con la cabeza ardiendo mientras John corre a abrazar a Rae. En la última escena, Hughie,

²⁴ En el film, Danny, el pequeño angelito, es rubio; al comienzo del film, cuando Rae despierta de la pesadilla dice que en el sueño “*podía oler su cabello*”.

flotando muerto, se aleja del Saracen echando humo por la cabeza. John y Rae, abrazados, contemplan la escena triunfantes.

Si el primer sueño trataba más evidentemente el dilema de Rae entre la vida y la muerte, este segundo sueño parece resaltar más las vicisitudes edípicas del drama. Lo que rompe la dicha familiar (la bandeja de desayuno estrellándose) es la unión incestuosa entre Rae y Danny en ausencia de John; la lucha suele ser un símbolo del coito y las sombras que reflejan lo que sucede detrás de la vela, parecerían representar que esos deseos incestuosos son inconcientes.

A diferencia de lo sucedido antes, este sueño coloca a Rae en un papel pasivo; el verdadero héroe es ahora John. Él es quien mata a Hughie; por lo tanto él es el responsable de que Danny haya muerto con la cabeza destrozada. De esta manera, el sueño busca aliviar la culpa de Rae con su contrario; la inocencia. También se alega la inocencia de Rae respecto de los deseos incestuosos que aparecen proyectados sobre Danny (es Hughie quien echa humo por la cabeza) y la separación con Danny, es ahora producida por la intervención de John. Aquí, la renuncia a los deseos incestuosos, parece provenir del deseo genital en el vínculo con John.

No resulta infrecuente que dos sueños se presenten juntos; habitualmente uno es un sueño corto y el otro, un sueño más largo. Freud (1900a) nos enseñó que esto es un modo de figurar un nexo causal entre los contenidos de uno y otro sueño. Así, nuestro segundo sueño, el más corto, podría figurar la causa y el primero, más largo, su consecuencia. El sentido general entonces armoniza con lo que podría ser el deseo de Rae en estado de coma luego del accidente: negar su sentimiento de culpa, responsabilizar a otros y justificar su deseo de unión con Danny.

Si colocamos el segundo sueño delante del primero el nexo causal, muy sintéticamente, podría ser el siguiente: "Dado que John, violento y celoso, con su llegada ha dañado a Danny (la bengala), lo ha separado de mí, echándolo lejos, Danny debe sentirse muy enojado y traicionado (echando humo); muy solo y abandonado (flotando a lo lejos). Por eso yo debo quedarme con él a confortarlo (Rae y Hughie solos en el Saracen); mimarlo, abrazarlo y besarle (escena sexual). Es un justo castigo que John se quede sólo (atrapado en el Orpheus), sin poder hacer nada, esperando que yo vuelva (rescate final)".

Dado que en las tramas físicas, como dijimos, lo central es la acción, las modificaciones se producen principalmente en el mundo y el personaje no experimenta tanta transformación como en las tramas psíquicas. Tanto James Bond como su versión más moderna, Indiana Jones, están al final de la película, como al principio; por más frenética que haya sido la acción, ni siquiera se les modifica el peinado.

Pero al interpretar esta trama física, como si fuera un sueño del protagonista, la hemos transformado en una trama psíquica y cabe, entonces que nos preguntemos por la transformación interior del personaje. ¿Existe algún tipo de elaboración en Rae? Si recordamos su rostro en las escenas finales podríamos decir que no. Los sentimientos de culpa se encubren con enojo y proyección, lo cual equivale a un intento maniaco de autoproclamarse inocente. Recordemos que los sueños son sólo un intento de elaboración; en su esencia, son la expresión de deseos inconcientes y por lo tanto tienen poco que ver con la integración conciente. ¿La satisfacción alucinatoria de estos deseos, la ayudarán a salir del coma? Tal vez sí, tal vez no; en todo caso tiene todavía un largo camino por recorrer para superar esa tragedia.

Ahora podemos preguntarnos, ¿Es elaborativo este film para nosotros? Me parece que tampoco; pero a cambio sí podríamos decir que es entretenido. Los buenos son buenos y los malos son malos. Los buenos, no sin sacrificio, terminan felices y los malos al final reciben su merecido. Así quisiéramos que fuera la realidad y eso es lo que deseamos ver la mayoría de las veces que vamos al cine; ¿o no?. También debemos reconocer que el film es eficaz, dado que nos atrapa y nos mantiene al borde de la butaca; nos sentimos implicados con los personajes y algo se mueve dentro nuestro cuando vemos luchar a Rae y a John contra la adversidad de su destino.

Es mi esperanza que, con este comentario, a partir de la riqueza simbólica del film, hayamos aprendido algo acerca de los deseos que nos habitan; deseos que esta historia ha sabido despertar. Al fin de cuentas, son ellos los que nos hacen incapaces de despreciar una historia bien contada.

Muchas Gracias.