

“La llave”, una perversidad cinematográfica de Josefina Vicens

A Enid Álvarez, implacable instigadora del gozo

Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica.

ROLAND BARTHES

D

os novelas bastaron para que Josefina Vicens fuera apreciada como una narradora de culto en el panorama de la literatura mexicana del siglo xx. Por medio de la pluma y la máquina de escribir se ganó la vida, según da fe su querida amiga Aline Pettersson: “Desde muy joven debió ponerse a trabajar con ahínco. Y así lo hizo hasta el fin de sus días; el prisma de sus actividades fue muy amplio y diverso y la pasión lo permeó todo” (2006: 21). Una de ellas, la más constante a partir de 1948, fue su nexo con las tareas cinematográficas. Tres años antes había ingresado como oficinista del entonces recién formado Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Su imaginación desbordada, su habilidad taquimecanográfica, su capacidad para aprender con gran rapidez, su afición tanto por la escritura como por la lectura y su sempiterna virtud de ser “amiga de sus amigos” pronto la indujeron a probar suerte como autora de diálogos adicionales y argumentos, adaptadora y guionista.

Como he documentado en otro momento, tal vez preparó alrededor de noventa escritos para ser llevados a la pantalla grande, aunque la inmensa mayoría no pasó la etapa de la preproducción (2006: 63). De los poco más de veinte títulos que se filmaron a lo largo de las casi cuatro décadas en que estuvo involucrada en el ámbito cinematográfico fue un número limitado de películas

con las que se sintió satisfecha. Estaba consciente de que la historia original era una y lo que al fin y al cabo llegaba al espectador era otra: terminaba siendo un trabajo en equipo porque, fuera una idea original, fuera una adaptación, debía atender las indicaciones de los productores. Es decir, no gozaba de “plena libertad” para construir sus tramas (Cruz, 1984: 4). Vicens contaba la siguiente anécdota, a manera de ilustración de lo caprichoso que podía ser el ámbito de la farándula, de su frivolidad y la naturaleza del engranaje de una maquinaria movida por elementos ajenos a una estética o cierta ambición artística:

A veces a los guionistas nos dan un tema que no nos gusta y sin embargo hay que desarrollarlo. A mí me pidieron una vez: “Que salgan cuatro muchachas ágiles, muy jóvenes, muy atractivas, simpáticas”. Me fui a mi casa pensando cómo inventar cuatro muchachas de esas características. Cuando por fin las escenas estaban escritas, me encuentro con esta rectificación del productor: “Quite por favor todo lo de las muchachas porque me he encontrado con un showman maravilloso” (González Dueñas, 1995: 58).

Por ello, cierto desencanto permeaba en sus declaraciones cuando se refería a esta faceta de su vida: “Escribo guiones

cinematográficos, pero nunca los escribo a gusto” (Moncada, 1983). A pesar de ello, en todos sus textos fílmicos Vicens exhibe un sobresaliente conocimiento del oficio. Por ejemplo, manejó con precisión tanto las características de los distintos géneros cinematográficos como su estructura dramática. Incursionó en los tipos de películas más populares en el cine mexicano de los años sesenta y setenta, como melodramas familiares (del tipo de *El día de las madres*, 1969; *Los problemas de mamá*, 1970, o *El juicio de los hijos*, 1971), comedias juveniles (como “La estudiante”) o dramas urbanos (*Renuncia por motivos de salud*, 1976, o *Los perros de Dios*, 1974). Sea mediante el esbozo de la historia a través de sus propuestas argumentales o tratamientos, sea a través de versiones completas plasmadas en los guiones terminados, es posible distinguir con claridad el establecimiento de la acción, el desarrollo del conflicto y la manera en que éste es resuelto. Otro aspecto digno de destacar es lo impecable de su redacción, sin importar si la suya era una mera propuesta para ser considerada como base para un proyecto mayor.

No obstante la tajante separación que ella misma manifestaba entre el oficio literario y el cinematográfico es imposible no identificar los lazos comunicantes que tejió entre uno y otro. Por ejemplo, Sergio Fernández (uno de sus amigos cercanos) apuntó que uno de los legados de la gran novela *El libro vacío* (1958) fue haber integrado “un nuevo tipo de arte” que combinaba intereses sociales y “un gran sentido poético” (Rivera, 1988: 47). Ambos rasgos emergen en la lectura de sus argumentos y guiones. Comunidades, sindicatos, vínculos entre distintas clases socioeconómicas, relaciones entre sujetos con formaciones culturales diversas son algunos de los elementos que constituyen sus tramas, las cuales se sustentan tanto en enunciados claros y directos como en una gran cantidad de poderosas imágenes literarias (metáforas y comparaciones, sobre todo) y en la suma eficaz para dibujar personajes y situaciones.

En las siguientes líneas tomaré como eje un aspecto de gran interés, dado que contrasta en forma muy clara con su obra literaria. En el análisis de “La estudiante” sostuve:

Mientras que las mujeres de sus novelas son seres colocados en un segundo plano y estructurados como sujetos oprimidos por las convenciones sociales y las actitudes machistas de sus maridos, sus amantes y sus hijos, muchas de las diseñadas para el celuloide son todo lo contrario (2010a).

Si esto es asaz visible en el texto mencionado, tanto como en el laureado guión de *Los perros de Dios* (1973) o *El testamento* (1981), no lo es menos en el escrito que hoy me ocupa. Me refiero a “La llave”, cuya trama lleva como protagonista a una guapísima mujer, Ana Lombardi, dueña de un pasado presumiblemente enigmático.

A partir de la década de los sesenta, en México se exploró la línea abierta por el cine italiano, principalmente. Se trataba de un planteamiento visual que, promocionándose como erótico, explotaba las transparencias del *negligé*, los bikinis mínimos o, casi de manera abierta, el desnudo femenino. Gustavo García y José Felipe Coria informan que los filmes de este periodo “padecían un proceso censor doble”. Por un lado, si el guión presentaba un contenido sexual, no recibía financiamiento del Banco Cinematográfico. Por el otro, la Dirección de Cinematografía, una vez terminada la película, decidía tanto su clasificación como si era necesario hacerle cortes (1997: 16-17). Algunas veces los títulos se preparaban en dos versiones, según se dirigieran al mercado nacional o al extranjero.

En esa década, Josefina Vicens adapta *Una mujer sin precio* (1966) y actualiza así una película que ya había protagonizado María Antonieta Pons más de veinte años antes (fue estrenada en 1948 con el nombre de *La bien pagada*). En este filme de uno de los realizadores con los que la Peque colaboró asiduamente, Alfredo B. Crevenna, se incluyen motivos que también aparecen en el argumento de nuestro interés: “La llave”. El argumento de *Una mujer sin precio* está situado en un puerto cosmopolita (San Juan, Puerto Rico), tiene como personaje principal a una asediada *vedette* (Libertad Leblanc) y a su contraparte, un hombre rico, maduro y amante de los viajes (Víctor Junco), quien se enamora de ella. De acuerdo con Emilio García Riera, por un lado, la censura impidió que se viera desnuda a la protagonista, al habersele restado once minutos a la cinta. Por el otro, “La incompetencia histriónica de la protagonista y la rutina del director Crevenna minimizaron varias situaciones bien imaginadas por la guionista Josefina Vicens” (1994a: 194). El crítico también observa el trato humorístico que intentó imprimirse a ciertos pasajes del filme tal y como había identificado la “intención algo paródica” con que adaptó el argumento de un filme previo, *Los novios de mis hijas* (1964), a cargo también de Crevenna (1994: 19). En gran parte de sus comentarios, García Riera atribuye a la guionista los aspectos más rescatables de algunas de las películas que pregonaban la decadencia prevaleciente en el cine mexicano de la década. Por ejemplo, se refirió a su “toque irónico”, su originalidad e inventiva en *El día de las madres* (1994b: 105-106) y “las discretas virtudes del diálogo” en *Los problemas de mamá* (1994b: 50).

En “La llave”, Vicens atiende (como en *Una mujer sin precio*) una vertiente cinematográfica en la que el erotismo y el deseo son la columna vertebral de las relaciones de los sujetos protagónicos. Poco tiempo después, tales cuestiones desembocarían en el género de ficheras y

la permisividad sobre el tópico prostibular. Sin embargo, y a pesar de que la industria cinematográfica mexicana prácticamente sobrevivió gracias a dicho género, a nuestra escritora no le interesó incursionar en esas historias de corte abiertamente popular y cuyas estrategias narrativas se fincaban en toda suerte de excesos. De hecho, fue en la década de los setenta cuando la Peque preparó dos de sus trabajos más laureados (*Los perros de Dios* y *Renuncia por motivos de salud*) y fue filmado el último de sus guiones, *El testamento*, el cual se estrenó en 1981. Ninguno de éstos se relaciona con un ambiente cabaretil, aunque sí se ofrece (en el primero y el tercero de los títulos aludidos) un fuerte régimen textual que va del placer al goce y viceversa.

Por lo tanto, “La llave” puede leerse como un texto que reitera tópicos que le interesaban a Vicens como autora cinematográfica: el erotismo y la sensualidad de los personajes femeninos; la tensión sexual entre hombres y mujeres, acicateada por las prohibiciones sobre el cuerpo o los vínculos físicos que aspiran a establecer (por ejemplo, la virginidad, el adulterio, las enemistades añejas o la pertenencia a distintas clases sociales como factores que obstaculizan las relaciones amorosas). En especial, me interesa analizar la forma como esta narradora tensa los límites de lo

políticamente correcto para, sin violentarlos del todo y así evadir las múltiples censuras de la época, proponer una ampliación de los mismos.

El escenario sugerido por Vicens es Acapulco y sus dos rostros: el del espacio del *glamour*, la riqueza y el ocio, así como el del pueblo de pescadores vecino a la zona hotelera. La escritora aprovecha la visibilidad del puerto impulsada por el sexenio del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y animada por la Reseña Mundial de Cine, a cargo del hijo de éste, Miguel Alemán Velasco (la primera se realizó en 1957). El clima cosmopolita de esos años, en el que extranjeros adinerados y aristócratas europeos venidos a

menos convivían con los herederos de las grandes fortunas nacionales, no podía prescindir del espectáculo brindado por bellas mujeres pertenecientes, la mayoría, a la farándula del momento. Este contexto explica la aparición de la heroína de Vicens, Ana Lombardi, a quien configura a partir de, por lo menos, dos características del imaginario de la época. Por una parte, la pléyade de las hermosísimas actrices italianas que eran bien conocidas en México (Sofía Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano). Por la otra, el enigmático y probablemente tórrido pasado de varias intérpretes que incursionaban en el cine mexicano, que provenían de diferentes países y enfatizaban un origen exótico con sus apellidos. Imposible no recordar el paso fugaz por las pantallas aztecas del símbolo sexual argentino Isabel Sarli o a sus coterráneas Zulma Faiad, Alicia Bonnet y a la Diosa Blanca: Libertad Leblanc, a la venezolana Gina Morett, a la mexicana de origen alemán Ariadne Welter, a las estadounidenses Amedée Chabot, Emily Cranz, Elizabeth Campbell, a la alemana Christa Linder, por mencionar sólo algunas. Tales rasgos son condensados en el personaje de Vicens, al atribuirle un origen avalado por documentos oficiales en los que consta que sus fallecidos padres son un “italiano, de Palermo, Sicilia” y una “mexicana” nacida en Sonora, como la misma Ana Lombardi (2).¹

No tengo noticias de que el argumento de “La llave” haya prosperado y se hubiera trabajado como guión cinematográfico ni he podido localizar datos que se refieran a que haya sido producido. La filmografía aportada por el equipo coordinado por Manuel González Casanova (2003), Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo (1986) no lo indica, como tampoco el rastreo efectuado en la filmografía de los realizadores con los que trabajó regularmente la Peque, como Mauricio de la Serna y Alfredo B. Crevenna (Ciuk, 2002; García Riera, 1994). El texto es inédito y, por ende, su circulación fue muy restringida. No es una síntesis argumental ni un tratamiento, pues va mucho más allá de una sinopsis detallada, pie de todo guión (Bronfeld, 1983: 65). A pesar de que las escenas pueden identificarse mediante los espacios en blanco, no las marca de manera convencional (con mayúsculas, en negritas e indicando si la acción acontece en interiores o exteriores, por ejemplo). Así, este texto puede ser considerado como un guión literario que desarrolla en forma parcial diálogos, cuenta la historia mediante acciones precisas (supera la mera descripción de las mismas) y respeta algunas de las convenciones del formato del guión dramático, como señalar los nombres de los personajes con puras letras mayúsculas y emplear tecnicismos del tipo “Un shot del mar agitado”, “La CAMARA va de uno a otro pescador” [*sic*] o “Fuera de cuadro se escucha [...]”.

1 Sólo asentaré el número de la página correspondiente dadas las numerosas ocasiones en que citaré este texto.



En 32 páginas, a doble espacio y exhibiendo unos pocos errores tipográficos corregidos a mano, Vicens escoge a Ana Lombardi como el eje de su hilo argumental. Es dueña del centro nocturno “La llave”, en el que canta “acompañada de una magnífica orquesta” (1). Con un físico “sensacional”, esta mujer de treinta años es de hábitos fijos y no ha cedido al constante asedio de decenas de pretendientes variopintos: nacionales, extranjeros, “turistas millonarios, políticos locales, ricos provincianos, modestos barqueros y pescadores” (2). Vive en una casa del pueblo y todas las tardes se baña en el mar para después tenderse “en la arena, en un sitio apartado, cerca de las rocas, desnuda” (3). Sabe que los pescadores la contemplan, pero ni ellos la molestan ni ella se da por enterada del efecto que causa en los varones. Hay un pacto tácito en el que su voluptuosidad acentúa la actividad sexual del lugar y a cambio del espectáculo erótico brindado de manera cotidiana, hombres y mujeres la cuidan, en una suerte de adoración. Sólo Andrés no se conforma y vive crispado por el deseo. El conflicto aparece con la presencia de Alfredo Ruiz Laurent,² un hombre soltero, maduro, rico y de amplísima cultura, quien regresa después de muchos años de ausencia. Diversos acontecimientos provocan que ambos se vayan enamorando y, al poco tiempo, se casen. Esto cambiará la relación de Ana con su entorno: “Todos se sienten robados y traicionados: Alfredo es el ladrón, Ana la traidora” (11). Esta transformación repercutirá en la relación y el vínculo de confianza entre los recién casados. Poco a poco, el marido de la ex cantante empieza a ser acicateado por los celos, ante la duda de si Andrés mantiene una relación adúltera con su esposa. El pescador alienta tales suspicacias y las disemina por todo el pueblo. El problema central se resuelve cuando la protagonista, decepcionada por sus fracasados intentos de recomponer su relación, se marcha para siempre del lugar.

La llave, el objeto de interés intrínseco de la historia, es un pequeño dije que cuelga sempiternamente del cuello de Ana y que ha dado pie a habladurías. Todas ligadas a la supuesta activa vida sexual de la artista. Su presencia o su ausencia motivarán tanto el acercamiento como la ruptura de la pareja y suscitarán algunas de las escenas más álgidas de este argumento cinematográfico.

2 Por cuestiones de espacio no desarrollaré la coincidencia de que los protagonistas son fruto de la mezcla de sangres de dos continentes (el europeo y el americano) y, por lo tanto, la fusión de dos visiones culturales que favorecerían el acercamiento de Ana Lombardi y Alfredo Ruiz Laurent. Los dos se establecen en suelo mexicano después de haber vivido muchos años fuera del país. Por lo menos en parte, esto explicaría a un público nacional y de tendencias conservadoras lo inusual del comportamiento de ambos personajes.



Josefina Vicens.

UN TEXTO DE PLACER

En un escrito fundamental para la crítica literaria contemporánea, Roland Barthes distingue dos tipos de textos: el de placer y el de goce. El primero de ellos no está interesado en la destrucción, la desgarradura, el desbordamiento. Por el contrario, el texto de placer “contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura.” (1984: 25) [las cursivas pertenecen al original de Barthes]. En ese sentido, el argumento propuesto por Josefina Vicens está confeccionado para agradar al

tipo de producción cinematográfica imperante, pues sus posibles espectadores tendrían la oportunidad de experimentar múltiples momentos de satisfacción por varios motivos. Uno de ellos se relacionaría con el marco cultural vigente, pues, sobre todo a partir de la tradición instaurada por el cine de rumberas a fines de los años cuarenta, se normalizó la exhibición del cuerpo femenino, el despliegue de su voluptuosidad y los esfuerzos por “domesticarlo” e imprimirle un sello de propiedad (Castro, 2010b). Vicens elimina cualquier duda sobre el impactante físico de Ana Lombardi: “Desde el primer momento causó sensación por su gran belleza y su extraordinario cuerpo” (2). Pero tampoco titubea en su descripción de la contraparte de la protagonista, Alfredo:

Es un hombre recio, vigoroso, tostado por todos los soles. La actividad lo mantiene ágil y esbelto. Posee una arrolladora personalidad. Su espíritu de investigador, su inquietud, su cultura y su interés especial por los hombres de todas las latitudes, le han dado sabiduría, un agudo sentido humano y una actitud serena y firme (6).

Es patente cómo la caracterización de Lombardi está mucho más centrada en sus dotes externas, pues su manera de ser sólo se configura mediante sus acciones y conforme se va

desarrollando la trama. En cambio, en Ruiz Laurent se presenta el adentro y el afuera, su mundo interior y lo que es visible ante los ojos de todos. En este punto, la autora reafirmaría la tendencia de este periodo del cine mexicano, en cuanto a que los personajes femeninos fueran planos, poco complejos y muy marcados por las apariencias. Éstas eran asociadas con su manera de ser. Así, los atractivos rutilantes eran, indetectablemente, las causantes de las rupturas de matrimonios bien avenidos o la perdición de los varones con un futuro prometedor, en tanto que las bellezas serenas eran las candidatas triunfantes de la victimización.

En esta misma línea, otro ingrediente de gran interés es el papel del *voyeurismo*, en múltiples niveles. Si Vicens no le prodiga un alud de adjetivos explícitos a esa mujer sensacional, el lector (y el posible espectador) los confiere a través de la mirada de los otros, hombres casi todos. El texto menciona varias veces a sus “enconados y perseverantes admiradores” (2). Reitero: ad-mira-dores. Ana es observada por quienes, incluso, la siguen al pueblo en donde vive, aquéllos “que la han visto en su cabaret” (2-3). En su ritual de bañarse y luego tenderse desnuda sobre la arena, “Sabe que [...] la contemplan los pescadores” (3). Éste es un “pacto tácito”, explica la argumentista. Al respeto de los varones del lugar, ella corresponde, “los premia con el espectáculo de su cuerpo” (3). Ella, una mera instancia física dentro del texto, es un “espectáculo”, sustantivo derivado del latín *spectare*, que significa mirar, contemplar. Los pescadores recrean en sus “diálogos tímidos y escuetos” la visión del día anterior y la mantienen en su imaginación al planear la posibilidad de repetir la experiencia al día siguiente.

El rol de los *voyeuristas* (los asistentes al cabaret, los que después de su espectáculo la siguen con la mirada, quienes la rastrean hasta su casa, y los pescadores) es puesto en abismo con la función ejecutada por los lectores o los espectadores de la hipotética cinta, quienes, además, desde una posición privilegiada ven a los que miran a Ana. El deseo de éstos alimenta, incrementa, el deseo de quienes son ratificados en sus gustos, sus valores y su propia memoria cultural. Vicens pone en sus manos lo que Barthes llama “las riendas del placer”, debido a que propicia su participación “en el hedonismo profundo de toda cultura” (1984: 25). El sujeto lector (sea cual fuere el soporte textual) disfruta gracias a los significantes desplegados ante sí (el cuerpo de Ana, su desnudez, su inserción en entornos dispuestos para realzar su sensualidad), pero sobre todo por el placer producido por la ratificación de la consistencia de su *yo*. Es un *yo* avalado de manera exponencial, debido tanto a las estrategias intratextuales como por los mecanismos extra e intertextuales cimentados, al menos, en los usos sociales y la normatividad de la época. Es decir, el sujeto experimenta el placer de su propia articulación y su pertenencia a un mismo cuerpo social.

Vicens se asegura de delinear el primer borde, un amplio territorio culturalmente conocido, para poder crear el segundo espacio textual y erigir entre ambos una fisura, un intersticio, un quiebre que tenga como consecuencia la revelación de lo erótico. Esto sólo es posible porque se atreve a configurar su escrito, un poco tímidamente, como un texto de goce. Éste implica lo contrario al texto de placer, según Barthes. Es decir, invita a la ruptura, al desacomodo, al descontento. Hay un algo que se pierde y pone en crisis al sujeto en su relación con la cultura y sus valores (1984: 15-25). Al no haber sido pensado como un argumento para una cinta pornográfica, el cuerpo femenino de Ana y su asociación con la sexualidad se presentan aunque sólo de manera latente. La llavecita que cuelga siempre de su cuello y de la cual nadie sabe nada, a pesar de las reiteradas preguntas al respecto, se visibiliza y es sobredimensionada por el mismo personaje, cuando decide nombrar así al cabaret de su propiedad: La Llave.

La imaginación invade a quienes aspiran a conocer el significado de aquello que es símbolo del enigma, al entrañar la cerradura (el secreto, lo guardado) tanto como la abertura (el medio de acceso a la libertad, a la develación de lo escondido) (Julien, 1989: 84). Este doble significado conlleva obvias connotaciones ligadas a la sexualidad, pues de la llave dependería que se pudiera penetrar o no un espacio reservado (el de la intimidad corporal). Es decir, este objeto puede remitir al falo y llevaría en sí mismo la existencia de su par, el del lugar prohibido (la genitalidad femenina). Representa “el misterio a desentrañar, el enigma a resolver, una etapa que lleva al descubrimiento y, por extensión, a la luz” (Julien, 1989: 84).³ Tal vez por voluntad propia, Ana ha decidido ligar su dije a ese universo de la sexualidad; pende de su cuello, está en contacto perenne con su piel; el lugar en donde canta, La Llave, sólo abre de noche y ofrece un espectáculo vinculado con la exacerbación de los sentidos (el oído, la vista, el olfato). Cuerpo y cabaret son los espacios de Ana: son sus únicas propiedades. En ellos decide quién entra y quién es expulsado. En aquél, su cuerpo, todos deben conformarse con mirar y escuchar, tal vez oler. Pero nunca tocar ni saber.

Tal escisión, la de un cuerpo deseable y que, sin embargo, es imposible rozar siquiera, la erige en un álter ego, en un *yo* idealizado, en un alma —siguiendo a Julia Kristeva— que funde el pensamiento platónico y plotiniano. Se le magnifica, se le constituye como un Otro ideal, un Otro inaccesible (1988: 51). Por eso, Ana no es rechazada en el pueblo. Las mujeres la quieren porque “creen que el deseo de sus maridos sólo puede posarse en ‘lo posible’. Y esa mujer, tan distinta, tan

3 “[...] du mystère à percer, d’une énigme à résoudre, une étape à la découverte et par extension, à la lumière” [la traducción es mía].

extraña, tan esquivada en amor y tan cordial en el trato, no es ‘lo posible’” (4).

Los sentimientos atribuidos a los pescadores eliminan cualquier duda sobre cómo funciona Lombardi en el contexto de la historia: todos temen que algún día ella se marche.

Lo temen porque ella ha venido a ser una especie de ideal femenino imposible; de amante platónica; de amuleto cuando pronuncian su nombre al lanzar las redes en los días de pesca; de personaje de leyenda que pertenece a todos y al que todos pertenecen (3).

El idilio tejido entre el deseo por Ana como cuerpo sublimado (y que, por ende, los pescadores transfieren a sus esposas) y el narcisismo de la cantante por saberse deseada se rompe en el momento en el que ella se enamora y se casa con Alfredo. A pesar de que su unión se institucionaliza (y así Vicens la conserva como un personaje moralmente intachable), la existencia de un vínculo amoroso la aleja del ámbito del rito, de lo sagrado, de su estatus simbólico de diosa venerada y le devuelve su humanidad, su carnalidad y su condición de cuerpo deseante y deseable. Lombardi está consciente de ello. Ésa es la razón por la cual se niega a la propuesta de su futuro esposo de “casarse en el pueblo, hacer un

gran banquete e invitar a todos los pescadores y sus familias” (8). Por eso, al regresar de su viaje de bodas se percata del cambio en el trato de los hombres de la costa “y vuelve a su casa silenciosa y preocupada” (11). Por otra parte, en este punto intermedio de la estructura dramática, Vicens reitera la corporalidad de Ana en relación con Alfredo: “están felices, enamorados, apasionados, alegres y fatigados de tanto hacer el amor, porque es evidente que se gustan, se desean y se aman” (11). Se refiere a que yacen desnudos, a sus abrazos, a sus besos amorosos, al “urgente deseo sexual” de él (11-13). Todo esto es el prelude del intento de violación de Andrés, culminación del derrumbe de la figura de la intérprete como ser inmarcesible y lejano.

UN TEXTO DE GOCE

Cuando la llavecita cambia de manos, estallan la ansiedad y los celos reprimidos de Alfredo. Símbolo de una sexualidad no ejercida mientras Ana conserva el dije, cuando lo extravía (en el forcejeo para no ser ultrajada por el pescador), el marido resignifica la pasión amorosa como posesión destructora al convencerse de que el deseo es un flujo al cual es imposible imponer prohibiciones o fronteras (Kristeva, 1988: 52). Vicens, por

lo tanto, desenmascara al personaje masculino al desplegar la parte reprimida de su deseo en el que él ha fincado su vida amorosa. Ha querido engañarse a sí mismo negando la supuesta activa y permisiva vida sexual de Ana y reiterando lo poco importante que es su pasado para él, cómo su estatura moral está por encima de tales prejuicios, y de qué manera su estatus de “hombre de mundo” le permite superar lo que le sería imposible a cualquier otro varón menos cosmopolita, menos culto.⁴ Nada de ello es cierto. Detrás de toda esa apariencia, la autora muestra la precaria constitución de un *yo* “cuando se contempla en Otro idealizado” (Kristeva, 1988: 5). En su apariencia, Alfredo va empequeñeciéndose, su carácter pierde seguridad, se muestra inestable e intenta explicarle a Ana sus cambios de personalidad de una forma muy reveladora: “él puede y quiere darle a su mujer la sensación de que cada día está con un hombre distinto: así ella puede tener en él a muchos hombres y serle infiel y fiel al mismo tiempo” (13) [los subrayados aparecen en el original].

En el momento en que Lombardi pasa del espacio de lo sagrado al de lo terrenal, el erotismo sublimado transita al erotismo de los cuerpos. Y eso, para la doble moral imperante, es inadmisibles. Estalla en la locura de Ruiz Laurent, reveladora de la certeza de que una mujer bella y sensual ejerce siempre y de manera indiscriminada su sexualidad y, sobre todo, si es alguien que se desplaza sin problema alguno en los espacios “masculinos” tanto como en los “femeninos”: los públicos y los privados, los abiertos y los cerrados, los nocturnos y los diurnos (en el caso de Lombardi, metaforizados en el cabaret, la playa y su casa). La crisis sobreviene ante la posibilidad de que la mujer abandone su condición de objeto cuya propiedad es, a la par, de naturaleza colectiva e individual: la cofradía de pescadores y Alfredo. Sólo sus dueños podrían decidir sobre la exposición, el ejercicio de la sexualidad y la movilidad misma del cuerpo femenino.

La fisura abierta por Josefina Vicens en este argumento radica en la visibilización de esa cultura hedonista que disfruta de la visión del cuerpo femenino en su intermediación: los espectadores se complacen a través de la mirada de los personajes del texto. La desnudez de Ana puede ser especularizada, mientras no sea una presencia carnal; puede practicar su sexualidad, siempre y cuando se institucionalice su vínculo matrimonial. No hay culpa en el *voyeur*, el intra y el intertextual (tanto los pescadores y el marido como los espectadores) mientras se encargue de vigilar y disciplinar el cuerpo femenino y sus usos. Cuando hay otras posibilidades (la llave perdida que presumiblemente

4 Cuando Alfredo, en el clímax del argumento, le reprocha a Ana que no le haya contado el significado de la llavecita, ella le contesta: “—No me dejaste... querías representar tu papel de hombre superior” (29).



Josefina Vicens; todas sus fotos que aparecen en este número provienen de la colección particular de Aline Pettersson y fueron proporcionadas por Maricruz Castro.

permite el acceso a la genitalidad de Lombardi), la protagonista se afirma como presencia y no como aparición o ser intemporal, a la manera de las diosas o las figuras sagradas. Esa vuelta de tuerca expulsa a los receptores de una zona cómoda, conocida y aceptada; es decir, hace tambalear el argumento como texto de placer al permitir el crecimiento de la protagonista en todos los sentidos, la cual ejecuta un movimiento inverso al experimentado por Alfredo.

Vicens también propuso un tipo de mujer poco común en el cine mexicano. No eran usuales los personajes femeninos independientes en lo económico y lo personal, pero mucho menos aquéllos que desde ciertos ámbitos marcados por los prejuicios, como los de la farándula o el arte, no se convertían en plataformas para ofrecer lecciones de moral a sus espectadores. El desenlace de “La llave” exhibe a Ana como un sujeto autónomo, capaz de alejarse de quien la hace sufrir, de abandonar los espacios conocidos y aventurarse en otros horizontes. Ella se aparta de todo y, sin embargo, en un guiño irónico pleno de sabiduría, lega su imagen, inscribe una huella de sí misma⁵ en todos esos varones que la habían forjado a la medida de sus deseos, que la habían transformado en su Otro.

5 Vicens siembra esta idea que apunta tanto hacia el terreno de lo simbólico como de lo literal, al hacer constar en su escrito que Ana deja un retrato suyo en cada una de las barcas de los pescadores, excepto en la de Andrés. Esas fotografías habían sido tomadas por Alfredo, cuando estuvieron casados. La ansiedad de posesión del cónyuge es metaforizada por la autora mediante ese acto casi compulsivo de retenerla, de hacerla suya en todas las formas posibles.

La doble perversidad de Josefina Vicens radicaría en su ambición por erigir “La llave” en un texto de placer, cuya temática y desarrollo seduce al lector. No lo reta y, en cambio, sí potencia la dialéctica del deseo que se establece entre uno y otro (texto y receptor). Lo reprimido de la cultura permanece y de ahí que no se experimente desazón o incomodidad. Al contrario, hay una ratificación del horizonte de experiencias vigente, y la resultante es la convicción de los sujetos de vivir en un contexto en el que su moral y sus fundamentos son los correctos. No obstante, y sin tensar demasiado los límites, sin romper con el lenguaje o las estructuras cinematográficas, esta autora tabasqueña advierte la existencia de ciertas hendiduras, señala lo accidentado del terreno de la historia que está contando al exponer la esquizofrenia de su personaje masculino. Paradigma de los valores y las aspiraciones de la cultura mexicana en concreto (inteligencia, apostura, riqueza, salud, respetabilidad, conocimiento del mundo, heterosexualidad e indiscutible atractivo para cualquier mujer), no es sino un varón débil, cuya superioridad moral es una impostura. Delata la hipocresía masculina que encubre con veneración, respeto y distancia la ansiedad causada por los cuerpos femeninos a los que se desea poseer, expropiar, anular para afirmar el poder del falo. Quien deja la casa y el país es Ana y son los varones (poseivos, celosos, inseguros,

violentos; machistas, en suma) los que se quedan en México. Socava, así, un *continuum* cultural articulado con la solidez aportada por la repetición. La decisión de Ana Lombardi de marcharse desordena y desequilibra las nociones alrededor del amor romántico, las mujeres de la farándula y el supuesto desarrollado sentido femenino del apego (a la tierra, a la propiedad, a las relaciones). Al construir el placer del otro, Vicens ha mostrado una primera cara de su perversidad; al fragmentar dicho placer, al fisurarlo, al mostrar sus imperfecciones, ha abonado a su propio goce. Retomando las palabras de Roland Barthes, su papel como escritora fue la de “un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso” (1984: 25).LC

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, (1982), *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*, México, Siglo XXI.
- Bronfeld, Stewart (1983), *Writing for Film and Television*, New Jersey, Spectrum Book.
- Castro Ricalde, Maricruz (2006), “Josefina Vicens y el cine”, en Castro, Maricruz y Aline Pettersson (eds.), *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, Col. Desbordar el Canon, México, Fonca-Tecnológico de Monterrey, pp. 57-71.
- Castro Ricalde (2010a), “La escritura cinematográfica de Josefina Vicens”, en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, CD-Rom, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert.
- Castro Ricalde (2010b), “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, *Estudios Cinematográficos. Revisiones teóricas y*

análisis. Razón y Palabra. Número monográfico. No. 71, febrero-abril. <http://www.razonypalabra.org.mx>.

- Ciuk, Perla (2002), *Diccionario de directores del cine mexicano*, CD-Rom, México, Conaculta-Cineteca Nacional.
- Cruz Vázquez, Eduardo (1984), “Charla con Josefina Vicens. Soy una hipócrita”, *Hojas sueltas. Monitor literario*, año 3, Núm. 14, UAM-X, mayo-julio, pp. 3-6.
- García, Gustavo y José Felipe Coria (1997), *Nuevo cine mexicano*, México, Clío.
- García Riera, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara-Imcine-Conaculta, Vols V-XVII.
- García Riera, Emilio (1994a), *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara-Imcine-Conaculta, Vol. XII.
- García Riera, Emilio (1994b), *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara-Imcine-Conaculta, Vol. XVI.
- González Casanova, Manuel *et al.* (2003), *Escritores del cine mexicano sonoro*, CD Rom, México, UNAM.
- González Dueñas, Daniel (1995), “Josefina Vicens. El imperio de las luces”, *La Cultura en México. Suplemento de Siempre!*, Núm. 2197, julio 27, pp. 58-59.
- González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo (1986), *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*, “Material de Lectura”, México, UNAM, Núm. 7.
- Julien, Nadia (1989), *Dictionnaire des Symboles de Tous les Temps et de Tous les Pays*, Belgique, Marabout.
- Kristeva, Julia (1988), *Historias de amor*, México, Siglo XXI.
- Moncada, Adriana (1983), “Entrevista. Josefina Vicens”, *Sábado. Suplemento cultural de Unomásuno*, s/f., s/p.
- Pettersson, Aline (2006), “Las pasiones de Josefina Vicens”, en Castro, Maricruz y Aline Pettersson (eds.), *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, Col. Desbordar el Canon, México, Fonca-Tecnológico de Monterrey, pp. 21-28.
- Rivera, Héctor (1988), “Sus amigos la recuerdan. Aislada, Josefina Vicens no perteneció a camarillas ni grupos”, *Proceso*, Núm. 630, 29/11, pp. 46-49.
- Vicens, Josefina (s/f), “La llave”, argumento cinematográfico, Expediente G.02712, A.06562, México, Cineteca Nacional, 32 pp.

FILMOGRAFÍA CITADA

- La bien pagada* (Alberto Gout, 1948). Guión adaptado: Alberto Gout. Con: María Antonieta Pons, Blanca Estela Pavón y Víctor Junco.
- El día de las madres* (Alfredo B. Crevenna, 1969), Guión adaptado: Josefina Vicens. Con: Sara García, Amparo Rivelles, Marga López y Jacqueline Andere.
- El juicio de los hijos* (Alfredo B. Crevenna, 1971), Guión: Josefina Vicens. Con: Amparo Rivelles, Blanca Sánchez y Guillermo Murray.
- Una mujer sin precio* (Alfredo B. Crevenna, 1966). Guión adaptado: Josefina Vicens. Con: Libertad Leblanc, Víctor Junco y Guillermo Murray.
- Los novios de mis hijas* (Alfredo B. Crevenna, 1964), Guión adaptado: Josefina Vicens. Con: Amparo Rivelles, Maricruz Olivier y Julio Alemán.
- Los perros de Dios* (Francisco del Villar, 1974). Guión: Josefina Vicens. Con: Helena Rojo, Meche Carreño y Anita Blanch.
- Los problemas de mamá* (Alfredo B. Crevenna, 1970), Guión: Josefina Vicens. Con: Amparo Rivelles, Jacqueline Andere y Joaquín Cordero.
- Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón, 1976). Guión: Josefina Vicens y Fernanda Villeli. Con: Ignacio López Tarso, Carmen Montejo y Silvia Mariscal.
- El testamento* (Gonzalo Martínez Ortega, 1981), Guión: Josefina Vicens. Con: María Elena Marqués, Bruno Rey y Anita Blanch.