

Aguilera Vita, Antonio, *El diablo entre las piernas* (A. Ripstein, 2019). La tragedia en el tocador, *Metakinema*. *Revista de cine e historia*, n° 28, 2024, pp. 17-27.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)

Sección 2 Recientes filmaciones

EL DIABLO ENTRE LAS PIERNAS (ARTURO RIPSTEIN, 2019).
LA TRAGEDIA EN EL TOCADOR.

Devil between the legs (Arturo Ripstein, 2019).
The tragedy in the bedroom.

Dr. Antonio Aguilera Vita
Escritor e investigador
Aranjuez (Madrid)

Recibido el 8 de Abril de 2024.

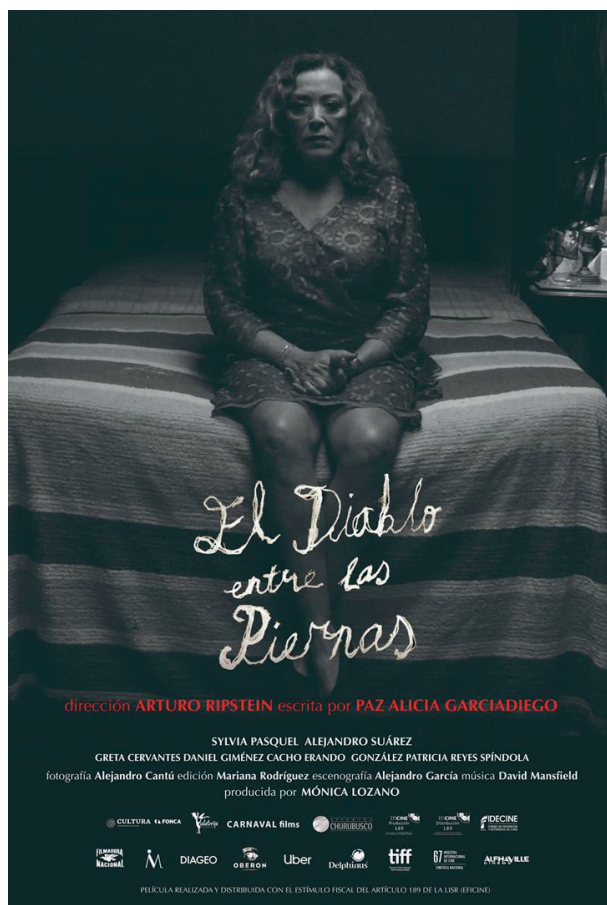
Aceptado el 27 de Mayo de 2024.

Resumen. El último largometraje de Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego es un ejemplo más de compenetración y buen hacer entre una escritura tan provocativa como magnífica y una puesta en escena desgarradora e impecable. De nuevo nos regalan estos autores una obra de arte cinematográfica siempre bajo las dos ideas vertebradoras de su cine: la imagen-pulsión como tipo de imagen predominante y la tragedia como género literario invertido. Obsesión, el sexo en la vejez, la mujer y los escenarios como mundos originarios que provocan pulsiones, son las cuatro líneas que se siguen en este artículo para analizar una de las obras maestras de la cinematografía contemporánea.

Palabras clave. Sexo, vejez, deseo sexual, feminismo, maltrato psicológico.

Abstract. Arturo Ripstein's latest feature film and his screenwriter Paz Alicia Garciadiego is yet another example of the deep connection and excellence between such provocative and magnificent writing and a harrowing and impeccable staging. Once again, these authors gift us a cinematic masterpiece, always guided by the two central ideas of their cinema: the impulse-image as the predominant type of image and tragedy as an inverted literary genre. Obsession, sex in old age, women, and settings as original worlds that evoke drives are the four lines followed in this article to analyze one of the masterpieces of contemporary cinematography.

Keywords. Sex, old age, sexual desire, feminism, psychological abuse.



© Wanda Visión S.A..

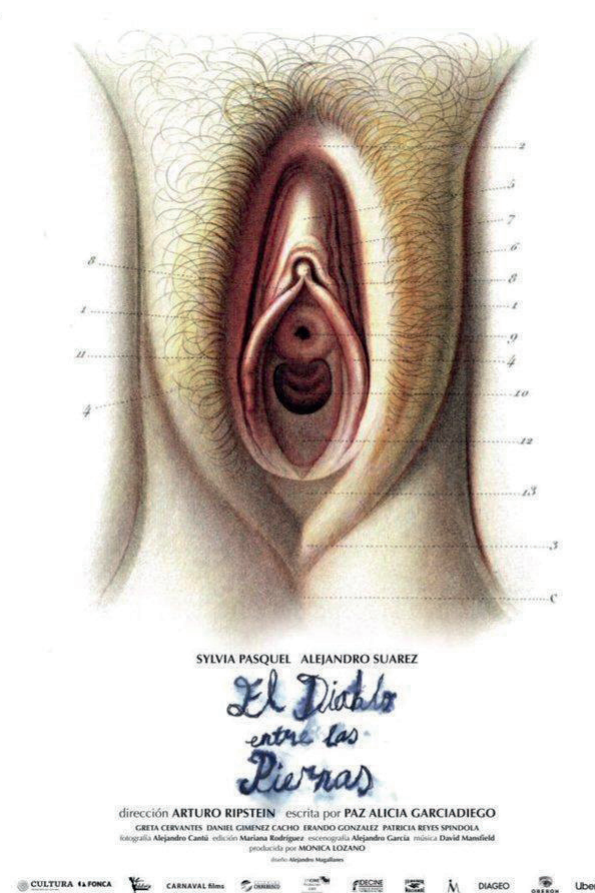
El cuerpo sin órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿Qué es un CsO? - pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa (...)

El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos o bien los pierde.

(Deleuze G./ Guattari F., Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, Pretextos, Valencia, 2008-8ª, p 156).

El diablo entre las piernas es la última película del tándem Paz Alicia Garciadiego (guionista) y Arturo Ripstein (director). Su fructífera colaboración, desde la lejana adaptación del relato de Juan Rulfo *El imperio de la fortuna* (1985), ha dado 15 películas, algunas de ellas obras maestras tanto de adaptaciones radicales y libres de obras literarias como *Principio y fin* (1993, de la novela de Naguib Mahfuz) o *Así es la vida* (2000, de la *Medea* de Séneca) como de historias propias o inspiradas en hechos reales, como *Profundo carmesí* (1996) o *La calle de la amargura* (2015). En cualquier caso, es un cine que, pasado por la personal realización y puesta en escena de Arturo Ripstein, no deja a nadie indiferente. En diversos artículos y escritos (1), he tratado el cine de este autor desde diversos puntos de vista, pero siempre bajo dos ideas vertebradoras: la imagen-pulsión y la tragedia. En definitiva, la manera de rodar de Ripstein, basada en lo que G. Deleuze (2) llamó *imagen-pulsión*, impregna la construcción total de cada una de sus películas y le sirve de posibilidad para la construcción de verdaderas tragedias cinematográficas, con los elementos que han pervivido de la tragedia griega y clásica como obras de arte. *El diablo entre las piernas* no sólo no se queda atrás, sino que la considero una de las mejores obras de arte filmadas en forma de tragedia. Pero una tragedia particular, una

tragedia *en el tocador*, una tragedia que toca motivos que sólo será posible tocar en este género literario con el triunfo de la moral burguesa en el siglo XVIII y, a la vez, el cuestionamiento mismo de dicha moral con *La filosofía en el tocador*, esa obrata inmoral y destructiva del Marqués de Sade (3). Porque una tragedia clásica jamás tocaría como tema central un motivo tan propio de lo privado como es el sexo y mucho menos, transgredido como lo hacen Alicia Garcíadiego/Ripstein, al tratarlo en una edad en el que, incluso en pleno siglo XXI, aún se considera tabú, la cruda vejez. Pero la tragedia existe porque nos muestra la miseria humana, nos pone ante un héroe trágico perdido en un mundo de ambigüedad moral sin capacidad para actuar y decidir (4). El héroe trágico se enfrenta a un destino que es incapaz de cambiar, puesto que, por mucho que cree conocer algo, siempre hay algo que se le escapa. Aún más, en esta película se enfrentan dos héroes unidos por el lazo del matrimonio con destinos encontrados, pero igualmente inextricables. Ni Beatriz es capaz de escapar de su vida, como ni siquiera le ha sido posible escapar de su pasado, ni al viejo de su obsesión, a pesar de ese giro final, que no le vale para eludirle. Cuatro ejes fundamentales componen y vertebran la película: la obsesión, la vejez y su sexualidad, la mujer y la casa como mundo originario.



© Wanda Visión S.A.

La obsesión.

Los títulos de crédito aparecen escuetos, simples, fondo negro, pero escuchamos como *sonsigno* (5) la canción *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* que canta Marlene Dietrich en *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1931). “Yo estoy hecha para el amor de la cabeza a los pies”, versión alemana. Es la canción que canta Lola-Lola en el cabaret cuando el profesor Inmanuel Rath entra por primera vez en *El Ángel Azul*. Es también el signo de su obsesión. La escuchará de nuevo en el grado más alto de su humillación y degradación moral al que lo ha conducido la cantante. El viejo de *El diablo entre las piernas* tiene otra obsesión: la vida pasada de su mujer, con la que lleva muchos años de convivencia y cuya relación vemos enquistada, difícil y tóxica. A lo largo de la película descubrimos

motivos, los motivos del viejo, del que no sabremos el nombre. Los repite una y otra vez a Beatriz de mil maneras. La llama puta, lasciva, que tiene la leche de otros en los bajos, que por eso lava sus calzones y sujetadores con lejía para que no huelan. Ella apunta todos los insultos y vejaciones en un cuaderno y lo guarda celosamente. El motivo principal es que, al casarse, ella le contó que le gustaba ir con hombres diferentes, que sentía deseos desenfrenados por el sexo. En una de las pocas conversaciones que consigue tener en calma con el viejo, le repite (porque da la impresión de que se lo ha dicho mil veces con anterioridad) que eso fue antes de conocerlo, “porque sentía un dolor en el alma”. Además, no lo hacía por puta porque no cobraba nunca, era puro placer. El viejo, con los años, se da cuenta de que su mujer, poco más joven que él, aún lubrica, se excita, tiene orgasmos que no se cree con capacidad para complacer, a pesar de que él tiene una amante de toda la vida con la que aún se ve para el sexo. Así, su obsesión es que Beatriz sale de casa a “coger a otros” y luego lava concienzudamente su ropa que siempre anda tendida por el patio. Esa obsesión consigue atraparla a ella, aunque descubrimos mucho más adelante, que no hay nada de cierto en las sospechas del viejo. Pero, como un personaje trágico, ella se acaba obsesionando con los reproches de su marido y duda de su propia fidelidad, incluso cuando utiliza un vibrador para satisfacer el deseo sexual que tiene. La obsesión que vertebra la película convierte a ambos seres en personajes trágicos enganchados a ella como a un destino ineludible. A él le impide tener sexo normal con su propia mujer que es la que verdaderamente le excita. A cambio, sus pulsiones afloran a través de sus fetiches. Tiene obsesión por fotografiar las nalgas de su mujer, luego lo hará con su amante. Tiene obsesión por tomar sujetadores y calzones de su mujer y olerlos continuamente para descubrir infidelidades, pero también para llevarse con él el olor de ella, de sus axilas, de su sexo, de sus nalgas, de su sudor. Luego los lleva a la amante para que huelga a ella. Beatriz, cada vez más desorientada, tiene también los suyos propios. Se obsesiona con coleccionar sus recuerdos. Lo hace en fotografías que guarda celosamente de ella con él, con su hija, con los hijos de él, de los que no se sabe nada, “los hijos no salen como uno quiere. Salen como salen... Los hijos no le caen bien a uno”, le dice el viejo en uno de los momentos de reconciliación. Por otro lado, el cuaderno en el que apunta todas las barbaridades e insultos del viejo y que considera sus recuerdos. Importantísimos recuerdos, fundamentales para el trágico final. El viejo, del que ya sabemos muchas cosas, que quiso ser médico y se quedó en farmacéutico, pero empresario de una cadena de farmacias homeopáticas, tiene la casa llena de “monos”, como llaman ella y Dinorah, la criada, a los modelos anatómicos de medicina que tiene por toda la casa, mostrando tripas, huesos, fragmentos, *cuerpos sin órganos*, o mejor, *órganos sin cuerpos*. Es otro de los fetiches del viejo. Los tiene por toda la casa: salas, dormitorio, despacho, incluso en el cuarto de Dinorah.



© Wanda Visión S.A.

La vejez y su sexualidad.

El elemento más provocativo de la película es, sin duda, el tratamiento del sexo. Beatriz y el viejo se acercan a los ochenta. Pero en ambos, el deseo sexual sigue vivo. Ella aún lubrica, él, con dificultad, aún se excita. El viejo siente deseos por su mujer, pero la obsesión por el deseo de ella, sus celos, su ira por considerar que ella se satisface fuera de casa, le impiden mantener una relación sexual sana. El viejo tiene una amante, una amiga con la que sigue “cogiendo” después de muchos años. Tiene una edad parecida a su mujer y, como ella, es una mujer visiblemente cansada de su vida cotidiana, de su papel de mujer en una sociedad machista, aunque, además, ésta es mujer trabajadora. Para excitarse, el viejo le lleva ropa interior sudada de Beatriz. Cuando él le cuenta que su mujer aún “lubrica como una jovencita”, la amante se ríe de él y le reprocha que no lo aproveche, ya quisieran otros tener una mujer así o ella misma un marido que aún la haga disfrutar en el sexo.

La sexualidad, por tanto, es uno de los ejes principales que vertebra el filme, porque es la excusa final de una relación degradada entre dos seres que se han ido aislando a lo largo de los años de convivencia. Es la tragedia cotidiana del ser humano burgués, occidental, de clase media acomodada, heteronormal, en la vejez, aislado en su individualismo y sus manías. Beatriz y el viejo ya no hablan, se soportan, discuten, y sin embargo se quieren, a su manera, a la manera en que han sido acostumbrados en una sociedad que trata el matrimonio como el objetivo final de una vida hasta que la muerte nos separe. Esa convivencia, con el tiempo y la vejez, cuando los cuerpos se deterioran, hace aflorar obsesiones y manías sobre el otro, ocultas durante un tiempo. Esta situación los hace crear mundos propios, separados, comunicados entre sí, como los largos pasillos de la casa en que viven. Cada cual tiene su propio espacio, su mundo originario, que es la habitación propia, llena de recuerdos, acumulados y a la vez arrumbados. Beatriz, tras una de las discusiones en las que él le dice que la imagina puta aún de vieja, porque “está en su naturaleza y no puede evitarlo”, ella le dice “vamos a envejecer en paz. Lo que pasó, pasó, sí, pasó, pero fue antes”. El sexo no es como antes, pero el deseo y la posibilidad de actividad sexual siguen vivos. Él no acepta ese deseo en la mujer y lo convierte en una obsesión. Ella comienza a asumir que los insultos del viejo pueden tener algo de verdad, lo que la desconcierta y, a la vez, la excita. La tragedia en el tocador, la exposición pública de los vicios privados como hizo Sade en su opúsculo. Ripstein pone a la luz los vicios de la vejez del mundo burgués de una manera cruda y tierna a la vez. El deseo existe, pero, como en la obrera de Sade, la sociedad hipócrita burguesa le atribuye una edad y lo enajena en ella, dando a entender que antes de los 18 años y después de los 70 ese deseo es infrahumano, animal, indecoroso, propio de personas degeneradas. El problema y la tragedia no es la disminución del deseo sexual, no es el sexo compulsivo o maniático, el problema es que las estructuras sociales imponen un modelo de familia que no funciona como generalmente se ha vendido desde la idea de amor romántico. Con el tiempo, las relaciones planteadas sobre unos modelos determinados y categóricos se degradan, la comunicación deja de fluir y acaba minando dichas relaciones personales entre parejas o entre padres e hijos. Pero el deseo seguirá presente y el sexo sigue estando ahí, a veces, como el viejo, se satisface fuera del núcleo familiar a través de una amante que suple la comunicación que ha perdido con su mujer, a veces, el sexo se sublima, como hace Beatriz, en las clases de tango, que la hacen olvidar la amargura de su vida. Pero como en las grandes tragedias, el destino sobrevuela nuestras cabezas y la degradación, la podredumbre de la familia, se extiende fuera de ella y acaba por contaminar también esas vías de escape. En el caso de Beatriz, acaba con la expulsión de la clase de tango, a causa de los prejuicios de su pareja de baile, en el caso del viejo, con el fin de su relación con la amante peluquera.

La mujer.

No es baladí que el guion de *El diablo entre las piernas*, como el de las últimas 15 películas del director, esté escrito por una mujer. Sin duda esa es razón por la que la mirada hacia el mundo

femenino es auténtica. Gracias a eso, Ripstein hace una disección, como los “monos” del viejo, de los mecanismos del heteropatriarcado en una generación que ha envejecido como marionetas que se dejan manipular por las circunstancias y por ellos mismos. La mirada más tierna y profunda se dirige a las mujeres. Tres mujeres rodean al viejo y son las verdaderas protagonistas de la película.



© Wanda Visión S.A.

La primera, Beatriz, la esposa. La creemos fuerte y decidida al inicio de la película, agria de carácter con la criada y con el marido. Se escapa de casa cada mañana para “ir al gimnasio”, pero se dirige a una clase de tango a la que habitualmente llega tarde. Pronto irá apareciendo la imagen de una mujer psicológicamente maltratada, que acepta como natural ese maltrato de años y lo esquiva con la sumisión. Poco a poco, tras sus formas duras y su rostro ajado y sombrío (que nunca vemos en primer plano porque no hay primeros planos en la película) descubrimos su fragilidad. El viejo la acusa de lasciva, de tener siempre el sexo caliente, de buscona. Beatriz tiene apuntadas las 78 veces que la ha llamado “puta”. Como adelanté, apunta todas las vejaciones e insultos, todas las palabras que el viejo le espeta con saña sobre su sexualidad de vieja lasciva y caliente. Ella las cree y asume como su verdad. No es la verdad propia de un deseo surgido de su ser, sino del insulto de su marido, es decir, surgido del deseo ajeno. Para Beatriz, aún piensa que así la desea la persona por la que dejó su vida anterior de “buscona” y que ahora es un viejo obsesionado que la insulta. Ese cuaderno donde apunta, como confiesa varias veces, son sus recuerdos. Su vía de escape son las clases de tango, en las que tiene un compañero de baile. Inocentemente, ella le pregunta, porque es hombre, si a su edad aún tiene deseos sexuales y si ello le provoca celos de su mujer. El caballero lo toma como una insinuación y se ofende. Cuanto más trata ella de justificar su pregunta, que no se trata de una insinuación sino de una curiosidad, más malinterpretada es, de manera que su compañero de baile acaba pidiendo un cambio de pareja, que provoca que la profesora la invite a abandonar las clases. La secuencia en que vuelve derrotada de su última clase de tango, como un *grand opsigno* (6) de la derrota, de la asunción de su destino trágico al lado de su marido, coleccionando vejaciones de palabra y de acción, marca el momento de la desorientación total del personaje trágico perdido en la ambigüedad moral de un mundo hostil, su único mundo. Llueve, se quita los tacones en un portalón para ponerse las zapatillas de deporte. Piensa y llora en silencio y soledad sentada en el escalón del portalón bajo la lluvia en un plano general cercano. El otro *opsigno* de su derrota será la destrucción del vestido de tango cuando llega a casa, interrumpida por la criada a quien le regala el vestido rasgado y los zapatos.

La segunda mujer es la peluquera, la amante del viejo (7), con la que lleva prácticamente los mismos años que su matrimonio. Es su confidente. Otra mujer resignada a su papel social como esposa, a la que su marido ningunea (espera a que el amante se vaya en la escalera del patio, como si su vida sexual estuviera en otro lugar o respondiera a otros gustos), y como amante, siempre segundo plato del viejo. Para éste, es el trasunto de su propia mujer, puesto que le trae la ropa interior de Beatriz, sudada para que huelga a ella, o le regala otros fetiche que su mujer ha desechado. Personaje trágico

porque inmersa en su vida, es incapaz de cambiarla. Sin embargo, al menos es capaz de tomar una decisión, la de acabar la relación con el viejo, harta de ser ese “plato de segunda mano” para el viejo. “Pues ya te dije. Soy tu amante, tu concubina, tu manceba, tu segundo frente, tu... la otra”, “las cosas cambian y ya nada es igual”, “Podría presumir de que yo no he nacido para plato recalentado y contigo nunca he dejado de serlo”. Una decisión que no la hará cambiar de vida. Continuará con su marido indolente, porque “no hay otra”, la expresión clave del mexicano que no puede eludir su destino. A pesar de su apariencia de mujer fuerte y dueña de su destino, frente al desconcierto de Beatriz, la amante ha asumido igualmente un papel de hembra, un modelo social que responde a su clase (es peluquera, su casa es mucho más humilde que la del viejo), una mujer al servicio de algún hombre, con necesidad de ser deseada (no lo es por su marido).



© Wanda Visión S.A.

La tercera mujer es la más enigmática en muchos sentidos. Entra en casa al inicio de la película como una criada que ha llegado tarde y recibe la amonestación de Beatriz. Pronto descubrimos que es la hija de la que debió ser la vieja criada de la casa y se ha criado en ella. Tiene una habitación propia. Dinorah observa como testigo la relación entre Beatriz y el viejo, siempre desde fuera y siempre juzgando. El espectador nunca sabe de qué parte está. Por un lado cuida del viejo y justifica sus celos, de otro, admira la forma de vida de Beatriz, porque cree lo que de ella dice el viejo. Dinorah es un trasunto de la hija que se le fue a Beatriz y de la que no sabe nada. Alguna vez le dice que debe tener su edad y su enfado continuo con la vida. Habla poco, pero juega un importante papel en el desarrollo de la trama. Dinorah es una especie de Casandra de la tragedia clásica (8). Parece vaticinar la tragedia, sin que ni Beatriz ni el viejo la tengan demasiado en cuenta, y a la vez se convierte, como si fuera una diosa, en su detonante o motor, como un *deus ex machina*. Su propio físico es un magnífico *opsigno*: pequeña, delgada, pizpireta, parece estar siempre enfadada, mira de forma penetrante como juzgando continuamente lo que ve. Responde con la señora, no le rechista al señor. Dinorah es la causante del sorprendente giro final, lo que la convierte en un instrumento del destino que trae a colación la tragedia griega. Lo veremos en el último apartado.

Los mundos originarios.

Los mundos originarios son uno de los dos componentes fundamentales de la *imagen-pulsión*. El otro son las pulsiones (9). Es el tipo de imagen que predomina en el cine de Ripstein. Se trata de escenarios desbrozados, fragmentarios, anárquicos, desordenados y desgarradores. En ellos encontramos animalidades, objetos arrinconados y apilados, paredes desconchadas, lugares degradados por el

tiempo y el descuido, espacios que se retroalimentan de la forma de vivir de sus habitantes, que se mueven por pulsiones. Es el caso de la casa de los viejos. Un caserón grande, en otro tiempo señorial, situado en una zona de la ciudad vieja, que vemos muy pocas veces, siempre bajo la lluvia, gris, zona tan degradada como la propia casa (otro mundo originario). El caserón tiene un patio, probablemente hermoso en otro tiempo, hoy degradado, gastado, donde Beatriz tiende su ropa, Dinorah fuma, el viejo descansa y al que da el cuarto de Dinorah y el de la pila y lavadero. Sin duda era el cuarto del servicio. La casa la atraviesa un largo pasillo en cuyos extremos están los dormitorios de Beatriz y el del viejo, separados y la cocina y el salón. El gran salón tiene ventanal al patio y el despacho del viejo con sus “monos”, más recóndito. Por todos lados hay objetos apilados, cuadros, muebles. Todo denota su esplendor en momentos mejores y la degradación del espacio conforme se ha ido acentuando la degradación física y moral de sus dueños con la vejez. Por ello es un *mundo originario*, es un espacio que ha mimetizado la degradación de sus habitantes. Igualmente, la casa, y la peluquería en cierto modo, de la amante del viejo, refleja igualmente la degradación que el paso del tiempo ha provocado en los cuerpos, pero también las almas, de sus habitantes. En este caso, la casa es mucho más pequeña, más humilde, los desconchones de las paredes son más evidentes. Son, por tanto, los mundos originarios que transitan los protagonistas y, como es habitual en la inversión que hace Ripstein del melodrama, coinciden con el hogar, el nido familiar de los mismos. Es precisamente en él en el que los personajes entran, están en conflicto continuo y degradación constante. Como en las grandes tragedias clásicas, es la familia el origen de los conflictos (10). Frente a ello, el cabaret, el lugar donde Beatriz se libera de sus ataduras familiares y acude a sus clases de tango, arreglada, emperifollada, es lugar de reposo, de distensión. Aún así, este lugar está entrecortado por las cintas que cuelgan del techo entre las que las parejas practican el baile. A Beatriz, también le supone a la larga un foco de conflicto con su pareja de baile, otro hombre, otro *macho* del sistema, fiel a su mujer, que entiende cualquier confidencia femenina como una insinuación.



© Wanda Visión S.A.

Y finalmente, esos mundos originarios son el cultivo y afloramiento de las pulsiones que mueven a los personajes. No hay acción, como en el cine al uso, los personajes actúan movidos por pulsiones cada vez más intensas. Cuando Beatriz le regala a Dinorah el vestido y los tacones de baile, ella le insinúa que el viejo tiene una amante de mucho tiempo y culpa a Beatriz de ello. Beatriz, ante este descubrimiento, una nueva pulsión le hará actuar. Pero trata de ponerla en su sitio: “En esta casa no te metas en lo que hacen tus patrones. ¿Somos tu comedia de las cinco de la tarde?”. Así tomará la decisión de su vida. Ir a buscar de verdad otro hombre con que saciar su deseo sexual. Termina en un hotel humilde, otro mundo originario, cogiendo con el dueño.

Los mundos originarios y las pulsiones de la *imagen-pulsión* no son sólo una parte del decorado. Más bien surgen, se manifiestan y cobran todo su sentido gracias a la manera de rodar de Ripstein. La fotografía en blanco y negro, contrastada, resaltando a veces lo oscuro de los fondos o los blancos, pero otras difuminando una infinidad de grises, hace destacar la degradación, el polvo del tiempo, la animalidad del mundo originario que retrata, tanto en el caso del caserón, como de la casa de la amante, de la sala de baile, o las pocas secuencias en la calle solitaria y lluviosa. El otro elemento magistral es el plano secuencia. Ripstein nos presenta esos personajes trágicos moviéndose en sus mundos originarios a tiempo real, a través de largos planos, a veces secuencias completas, que imprimen un ritmo teatral al filme y que permite captar toda la podredumbre que retrata, externa e interna. El plano largo evita primeros planos y, con ello, la profusión de los afectos de los que tanto gusta el melodrama cinematográfico. Estos planos largos son, en su mayor parte, complicados *trávelin* (hoy día rodados gracias al *steadicam*) que producen la sensación de paso del tiempo continuo (11). Todo se mueve como a través de las almas de los personajes. Cuando el *trávelin* se acerca al rostro lo hace discretamente y lo acaba dejando en un claroscuro expresivo que muestra la pulsión y no la afección. En *El diablo entre las piernas* Arturo Ripstein ha llegado a un grado de perfección insuperable en el uso de ambos recursos que le son tan queridos, y que aquí utiliza estrictamente para resaltar la tragedia que cuenta el guion de Paz Alicia Garcíadiego. Una conjunción que nos deja una verdadera obra de arte filmada.

El giro final. Destripe y hermeneútica.

A riesgo de destripar el final de la película y romper con la sorpresa que provoca al espectador el giro inesperado de guion, es necesario hacerlo para cerrar el análisis y dejar abierta una posible lectura del film. Al volver de su aventura en el hotel, la única real que ha tenido durante los años de su matrimonio, dolida por el descubrimiento de la existencia de la amante del viejo, Beatriz comienza a hacer la maleta con la poca ropa que le cabe y toma la decisión de abandonarlo. A la habitación acuden el viejo y Dinorah. Él entra en estado de shock, llorando frente a cámara, y Dinorah, en un segundo plano, trata de impedir que Beatriz haga la maleta. Dinorah agarra el bastón del viejo y golpea a Beatriz en una de las secuencias más crudas de la película. La acaba tumbando y desaparece en esa parte posterior del plano mientras ante la cámara, en plano medio, sigue el viejo jadeante. Su rostro está en claroscuro, desdibujado, como su propia alma. Tras un fundido, encontramos a Beatriz tumbada, el viejo en el suelo mira el bastón desconcertado, Dinorah se le acerca y le dice que está viva. El viejo le pregunta sorprendentemente tranquilo: “¿qué hacemos?”. Dinorah responde: “Pues una de dos. O la remata o la cura. No hay otra. Y *dis* que quería ser doctor. Allí atrás está lleno de monos y de frasquitos”. Fundido. Dinorah acaba de tomar las riendas.

En un epílogo, unos tres meses después, vemos el resultado de esta tragedia. Rodado en un larguísimo y absolutamente impecable plano secuencia que parte con Dinorah poniéndose el delantal en su cuarto, saliendo al patio, lo recorre hasta entrar en la cocina, toma unos huevos y una cajetilla de cigarrillos, recorre el pasillo y acaba en el salón donde el viejo, sentado, espera. Entonces la cámara vuelve al pasillo y vemos aparecer a Beatriz, en un homenaje *sui generis* a la Tristana de Buñuel, avanzando con la muleta por el mismo, se acerca a cámara, entra al salón, se sienta junto al viejo y sólo le dice en tono calmado: “Léeme”. Saca un cigarrillo y se dispone a escuchar. Para nuestra sorpresa, el viejo comienza a leer... el cuaderno en que Beatriz apuntaba los insultos y vejaciones que el viejo le profería a lo largo de sus años de relación, esto es, sus recuerdos. La cámara se acerca a ella hasta *casi* un primer plano mientras él lee. Ella escucha, sin afectos, extraña, como tratando de recordar o de asumir, sonrío a veces, otras como si no entendiera. Durante toda la secuencia, escuchamos (otro *sonsigno*) la música en bucle de una caja de música, el tema de Marlene Dietrich de los títulos de crédito del principio. En ese *pseudo* primer plano lejano e inexpresivo, pero tan cargado de significantes, se cierra la secuencia en fundido. Ella, como ausente, como una muñeca de la caja de

música, como la marioneta que, como mujer debe ser, simplemente trata de rehacer su recuerdo, leído por el viejo. Un apunte. En todo este plano secuencia, la luz es más luminosa, el mundo originario de la casa parece haberse ordenado, o vuelto al orden. Visualizamos muchos más detalles de la casa. ¿Ha vuelto el orden? ¿Qué orden? ¿El orden que impone Dinorah en su función de *deus ex machina* para que todo vuelva a ser como debe ser en una sociedad burguesa heteronormativa?

Muchas más preguntas nos quedan, como espectadores. ¿Qué ha hecho definitivamente el viejo? ¿Es el viejo el nuevo Prometeo y ha creado su monstruo y al devolverle la vida ha de devolverle la memoria que tiene perdida? Para que no se vaya su Desdémona, ¿este Otelo la ha tenido que asesinar, con la facultad de poder rehacerla a su gusto? Pero lo que es más desconcertante, en verdad, ¿no será que lo que le gustaba de ella era esa forma lasciva de ser que le producía los celos y ahora le devuelve los recuerdos de su cuaderno de vejaciones porque como la quiere es precisamente como él pensaba que era? ¿Es Dinorah, en el fondo, ese ser desconcertante y misterioso, la que buscaba este orden y la que ha provocado el cambio? ¿Ha conseguido el viejo un CsO? ¿Es posible un cuerpo incompleto al que no ha logrado darle el alma y la imprime con el único conocimiento que de ella tenía? ¿No estamos por tanto ante una tragedia clásica pasada por el escenario del tocador, del ámbito de lo privado, de lo más íntimo, de lo que no se puede hablar, incluso en los inicios del siglo de la inteligencia artificial, esto es, el escenario del sexo desgarrado, del deseo carnal profundo y verdadero, tan misterioso como la vida misma?

Como las mejores películas de Ripstein, *El diablo entre las piernas* nos deja con más preguntas que respuestas. Un segundo visionado nos abre un mundo trágico mucho más rico que la primera vez que nos acercamos a este film tan poliédrico. Sin duda, estamos ante la verdad de la obra de arte, algo que va más allá del simple conocimiento de la verdad institucional que nos ha vendido nuestra historia oficial.

Notas.

(1) Aguilera Vita A., “Medea. Las dos medeas de Arturo Ripstein”, *Metakinema. Revista de cine e historia* 9 (2011), [http://www.metakinema.es/metakineman9s3a1_Antonio_Aguilera_Vita_Medea_Ripstein.html]; -, “El imaginario mexicano de Arturo Ripstein. El DF entre el naturalismo y pulsión en la imagen de la postmodernidad” en CAMARERO G (ed.), *Ciudades americanas en el cine*, Akal, Madrid, 2017; - “Arturo Ripstein, un cine entre tragedia griega y naturalismo”, *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales* 31 (2017), 102-117.

(2) En: Deleuze G., “Del afecto a la acción: la imagen-pulsión”, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984, 179-201; -. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, Cactus, Buenos Aires, 2018.

La imagen-pulsión presenta en Ripstein un naturalismo descarnado basado en el par radical *mundos originarios/pulsiones*. Los mundos originarios aparecen en escenarios crudos, rotos, desordenados, caóticos. A veces es un caos organizado en una imagen realista que, sin embargo, chirría al espectador por su manera de fotografiarse, claros-oscuros a veces contrastados, a veces difuminados hasta perderse en una profusión de grises (como la casa de la amante del viejo o su peluquería o, incluso, los pocos exteriores que vemos de las calles del barrio viejo del D.F.). Esos mundos originarios provocan pulsiones, no emociones, no afectos, puras pulsiones como voluntad de poder, por utilizar terminología nietzschiana. Son los comportamientos que provocan esos mundos, esos medios, pulsiones que afloran como fetiches, deseos incontrolados, pasiones desatadas. Son los elementos entre los que vemos moverse como héroes trágicos a los personajes de esta película.

(3) Sade, Marques de, *La filosofía en el tocador*, Losada, Buenos Aires, 2011.

(4) Critchley S., *Tragedia y modernidad*, Trotta, Madrid, 2014; -. *La tragedia, los griegos y nosotros*, Turner, Madrid, 2020.

(5) *Sonsigno*: se trata de un signo sonoro puro, cargado de significación en un filme. A veces independiente de la imagen. Una canción, un sonido, un efecto sonoro que toma un rasgo característico y remite a un personaje, a una situación o a la

obra de arte cinematográfica como totalidad. Como es el caso de la canción referida de los títulos de crédito, compuesta para Marlene Dietrich por Frederick Hollaender, que aparece como motivo en la caja de música del epílogo. Ver Deleuze (2018: 309 y ss).

(6) *Opsigno*: En este caso se trata de signo óptico puro, cargado de significación y referencias, pero extraído de el encadenamiento con otras imágenes que construyan el sentido cinematográfico del tiempo gracias al montaje. No hay montaje, o si lo hay no es un encadenamiento que construya la imagen final. Es una imagen cristalina en sí misma, en la que el personaje actúa pero no como reacción a otra imagen. En el caso de esta película, además, actúa por pulsiones. El juego de planos largos y planos secuencia, la ausencia de primeros planos, todo ello potencia la imagen cristalina, los opsignos y los sonsignos.

(7) Absolutamente fantástica está en este papel la actriz fetiche de Ripstein, Patricia Reyes Espíndola. Aprovecho para alabar el elenco de actores de la película comenzando por una incommensurable Sylvia Pasquel, digna hija de Silvia Pinal, actriz fetiche del cine mexicano de Luis Buñuel, que es Beatriz. Alejandro Suárez, que es el viejo. Una joven Greta Cervantes, como la enigmática criada/ ¿hija? de la pareja. O la breve intervención de Daniel Giménez Cacho como la pareja de baile de Beatriz.

(8) Casandra, la hija de Príamo, rey de Troya, sacerdotisa de Apolo, tenía el don de la profecía, pero con la maldición del dios de que nadie la creería. Fue tomada esclava por Agamenón, que la llevo consigo a Micenas y fue asesinada por Egisto y Clitemnestra junto al propio caudillo, habiendo vaticinado todos estos crímenes y su propia muerte.

(9) La *imagen pulsión* es un tipo de imagen a medio camino entre la imagen-afección (en la que predominan los primeros planos que exacerbaban los afectos) y la imagen-acción (que muestra la reacción de los personajes ante un estímulo anterior y permite hacer avanzar, a través del montaje, la trama dramática en escenarios determinados). Está dominada por el par mundos originarios/pulsiones, como he explicado en la nota 2. Deleuze lo ejemplifica en las películas de Buñuel. Personalmente, considero que es el tipo de imagen que predomina en la filmografía de Arturo Ripstein. Técnicamente se manifiesta en largos planos secuencia o planos largos que dan un toque teatral a la puesta en escena, evita los primeros planos y la acción, o no-acción, se desarrolla en tiempo real (imagen-tiempo) sin ayuda de montaje. También en la fotografía que aquí tiene una calidad y una significación singular, al presentarnos de forma radical los mundos originarios que hacen actuar por pulsiones a los personajes.

(10) En el melodrama, género eminentemente burgués, por el contrario, la familia es la solución, el reposo del guerrero. El hogar sirve de elemento de refugio de los conflictos. Nótese la carga ideológica que ello conlleva y la gran diferencia con la tragedia clásica en la que todos los conflictos surgen en la familia: Los Atridas, la familia de Edipo, pero también Hamlet o el rey Lear. Una ruptura con esa estructura del melodrama burgués lo tendrán los grandes autores trágicos de finales del siglo XIX como Ibsen o del XX como Lorca, en los que de nuevo es la familia el origen de los males. La trilogía trágica de Lorca es un perfecto ejemplo. Matrimonios malditos o familias unidas por la convención social y la hipocresía, pero que ocultan secretos inconfesables: *Yerma*, *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*.

(11) *Steadicam*, sistema de movimiento de cámara en mano. El movimiento acaba sustituyendo al clásico tróvelin, de ahí que a su resultado en pantalla lo continúe llamando así.