

## El crepúsculo de las historias

---

**Nacho Duque García**

«Amo los relojes detenidos  
como unas viejas botas  
que añoran  
el último otoño camino de la Vida»  
(J. L. Rodríguez García,  
*Tan sólo infiernos sobre la hierba*).

Moría Ulises en el octavo círculo de ese infierno perpetuo que el poeta Dante regaló a la historia de la literatura universal. El Canto XXVI termina con uno de los mitos clásicos que, de la mano de Homero, había sobrevivido a los nublosos siglos del medioevo como el héroe por antonomasia. Dante Alighieri acababa con él, alejándolo de Itaca y de su amada Penélope, llevándolo más allá de las Columnas de Hércules, en esos confines en donde el mar busca encontrarse con el sol rojizo en el ostracismo de los atardeceres. En cambio, no trascurrieron siglos de espera para asistir al final del antihéroe por excelencia, Alonso Quijano. Bastaron sólo diez años para que Cervantes publicase la segunda parte de su celeberrima obra, tratando de agotar así las posibilidades de nuevas ediciones firmadas por otras manos —la más conocida, el *Apócrifo* de Fernández de Avellaneda, data de un año antes, por ejemplo— y, de paso, dar sepultura definitiva al universal personaje. Corría el año 1615 cuando murió el Quijote por primera vez, y aún hoy lo sigue haciendo cada vez que abrimos las páginas de la novela cervantina. Porque todo héroe, con la excepción de Heracles<sup>1</sup>, termina por encontrar la muerte, lo cual le aleja del carácter divino y hace de la narración de su vida una apología de la potencia del ser humano. Por eso los héroes son ejemplares, porque viven de otra manera pero, como todos nosotros, terminan muriendo. Es más, algunas vidas apenas gozaron de una brizna de leyenda de no ser porque en su último suspiro hacen de su muerte un acto heroico. Los ejemplos son numerosos y pasarán seguro por nuestro recuerdo un sinnúmero de páginas y de secuencias que la literatura, el cine, e incluso una realidad que no se cansa de superar a la ficción, se han encargado de recordar para componer un imaginario colectivo potente y perdurable. Y, con todo, la muerte de un héroe sigue golpeando en nuestras entrañas cada vez que acontece. Tal vez porque esperamos de él un último movimiento, el postrero giro de los acontecimientos inevitables, esperamos del héroe lo que sabemos imposible: la vida, la eternidad y, en definitiva, que no sea como nosotros.

Sin embargo, aún cuando la literatura y el cine lo oculten con frecuencia, sus grandes personajes son como nosotros: necesitan comer, beber y respirar; en ocasiones odian y son odiados, aman y sufren, y por ellos también pasan los años. El Ulises de Homero debió acabar sus días en el hogar, tal vez viejo, astillado, quejicoso y con achaques, encarnando de nuevo a aquel Epérito que desembarcó en Itaca, bajo cuya apariencia se ocultaba un Ulises que poco tardaría en acabar con las vidas de cuantos pretendieron compartir sábanas con Penélope y aspiraron usurpar un lugar que no les correspondía<sup>2</sup>. Y Alonso Quijano terminó renegando de su condición de caballero bajo la amenazante lanza del que por emblema adoptase una Blanca Luna: antes Dulcinea que el honor; después sólo queda la tristeza del fracaso, la vuelta a casa y el último suspiro de un cuerdo enamorado. Tal vez sea de buen gusto obviar los detalles de la decadencia de quien es admirado por lectores o espectadores. En todo caso, hay

ejemplos notables que constatan la debilidad de quienes nunca vimos derrotados y en esos momentos son desenmascarados, despojados del carácter que les hizo míticos y, finalmente, rebajados a una condición común.

No es del todo casual que en las últimas décadas del siglo XX se revisaran algunas de estas historias que, de lejos, formaban parte del imaginario popular occidental, surgiendo así una enorme cantidad no sólo de «remakes», eso que el filósofo norteamericano Fredric Jameson ha venido vinculando con lo que define como un gusto por la «nostalgia», sino también de finales inesperados que chocan con un prototipo construido a lo largo de los siglos en algunos casos y a lo largo de los años en otros. Pudiera responder esa tendencia a la falta de originalidad que a la cultura de nuestro tiempo se le viene achacando o, por el contrario, a la necesidad de recomponer a partir de referentes clásicos un corpus ético y moral desaparecido por completo en el ámbito postmoderno. Ambas posibilidades son compatibles y nos permiten interpretar de un modo crítico estos artefactos que tanto se prodigan en nuestros días. Podría añadirse un nuevo elemento interpretativo y éste no es otro que plantear la hipótesis de que dicha temática intenta rescatar a las *historias* de ese fin de la *Historia* que se materializaría, al menos desde un punto de vista teórico, a comienzos de la década de los noventa de la mano de Francis Fukuyama. Este, digamos, nuevo historicismo no se relacionaría tanto con una corriente historiográfica como con un recurso narrativo vinculado con una cultura concreta y, recurriendo de nuevo a Jameson —y mediante él a Lacan—, con un *inconsciente* determinado. Sea como fuere —cada uno está en disposición de atribuir estas claves a los ejemplos que conozca o con los que en lo sucesivo se vaya encontrando—, en este camino de recuperación de símbolos olvidados nos topamos con casos realmente interesantes en los que la rememoración de las *historias* tiene un efecto inverso, es decir, culmina la caída del mito, hace visible su muerte o su derrota y, en definitiva, cubre de un tono crepuscular el conjunto de la narración.

Ya desde los años cuarenta el western fue especialmente prolífico en esta suerte de recreación de la decadencia. Sin embargo no sería demasiado correcto hablar aquí de excepcionalidad en tanto que el propio género se valió pronto de personajes cuyo presente pasaba por el reconocimiento de que, en su caso, sí hubo tiempos mejores. *The Seachers* (1956), cuya singular traducción en nuestra lengua fue *Centauros del desierto*, puede ser considerada el paradigma de estas obras en cuya tradición tiene tanto que decir su director, John Ford, con otros títulos y que, de un modo muy diverso, de la mano, por ejemplo, de Sam Peckinpah primero y de Clint Eastwood después, ha llegado hasta nuestros días. También el llamado «cine negro» congregó a un buen número de perdedores y descreídos para componer un hermoso abanico de películas en donde nombres tan destacados como los de John Huston, Dashiell Hammet, Otto Preminger, Raoul Walsh, Howard Hawks, Orson Welles o Fritz Lang alcanzaron algunas de las cotas más altas de la historia del cine. En otros géneros, sin embargo, la familiaridad con la derrota es más bien lejana y poco común, la caída del héroe es irremediablemente conmovedora y queda retratada en verso con una tristeza difícil de olvidar. A esos espacios generalmente ajenos a la decadencia pueden adscribirse las dos películas que nos ocuparán a partir de ahora, dos películas especialmente singulares ya sea por la temática que abordan, ya sea por lo que una y otra representan en las trayectorias de sus respectivos realizadores. *Robin y Marian* (Reino Unido, 1976), de Richard Lester, y *La vida privada de Sherlock Holmes* (EEUU, 1970), de Billy Wilder, viven en lugares lejanos y en recuerdos diversos y, no obstante, comparten una épica derrotista de vivos colores y sabores amargos. Es curioso cómo, acostumbrados como estamos a la

posibilidad de una última decepción, estas historias nos siguen zarandeando las emociones. Será porque en ocasiones la estética de la decadencia obra una poética que lo cotidiano no es capaz de generar.

### **Una flecha lanzada contra el sol**

Imaginemos un James Bond entrado en los sesenta, que aspira a vivir una última aventura después de pasar años resignado a un trabajo de oficina, sentado frente a la pantalla de un ordenador. Imaginemos que para llevar a cabo esa aventura no cuenta más que con un monovolumen con tres puertas, con ventanillas de seguridad para los niños y con un límite de velocidad de 120 km/hora. Imaginemos, además, que la medicación que desde hace años consume le impide beber su otrora habitual Martini seco con vodka, teniéndose que conformar, por ello, con refrescantes líquidos isotónicos. Y sigamos imaginando que ya no hay bar de hotel de lujo en el que le reconozcan, ni en Hong-Kong, ni en Manila, ni en Nairobi, ni en Río de Janeiro, ni siquiera en París o en Amberes. Bond, James Bond, es, imaginemos, un anónimo ciudadano que, como cualquier otro, vigila su nómina, intenta pagar su hipoteca, se toma un café o una cerveza cuando sale de trabajar y elude ya el contacto con mujeres, por timidez y por inapetencia. Imaginemos que Moneypenny se casó con otro, y que hasta se enamoró de ese otro. Con todos estos factores, las posibilidades de que la nueva aventura que pudiera emprender el agente 007 llegara a buen puerto se nos antojan más bien escasas. Y sin embargo...

«Y sin embargo»: Ese parece el lema de *Robin y Marian*, una réplica bastante exacta de lo que sin escrúpulo alguno acabamos de reconstruir tomando la figura del más afamado de los agentes secretos. Ese «y sin embargo» es el motor de la narración y termina por justificar todas y cada una de las acciones y de los planos que en el metraje se suceden. También aquí los condicionantes son adversos y, desde luego, chocan diametralmente con todo aquello que podríamos presuponer y que compone un imaginario popular en el que habitualmente se ha movido la figura de Robin Hood. Algunos de los nombres que generalmente encontramos asociados a Robin Hood reaparecen en la versión de Richard Lester, salvo que su presencia no hace sino incrementar nuestro extrañamiento, desubicarnos en el centro de la narración y confirmarnos que, ante nosotros, tenemos una película de difícil digestión, un artefacto complejo que a nadie con un mínimo de sensibilidad dejará indiferente. Ya el inicio nos advierte que todo aquello que suponemos del cine de capa y espada está a punto de desgarrarse. Frente a los frondosos bosques, frente al verde británico que inunda la pantalla de las típicas recreaciones del medioevo, *Robin y Marian*, comienza como si de un film de Sergio Leone se tratase: un bodegón de manzanas podridas en donde las palabras han quedado sepultadas bajo polvo y piedras, un sol impenitente hace que cada movimiento se convierta en un acto prometéico para aquél que lo realiza; ni bosques ni tesoros, sólo tierra muerta, sudor, trompetas amenazantes, el canto de buitres hambrientos; mujeres, niños y un viejo esperan en el castillo francés que el rey al que todos llaman Corazón de León pretende tomar.

Ahí se teje la segunda fractura fundamental, puesto que tampoco Ricardo es Ricardo o, cuanto menos, no es el Ricardo Corazón de León que recordábamos, por ejemplo, del benévolo y algo mojigato film *Ivanhoe* de Richard Thorpe (1952), en la que el rey (Norman Wooland), pagado el rescate que le permitirá salir de su prisión en

Austria, vuelve a Inglaterra para implantar justicia y devolver la paz a los sajones. Y aún cuando fuera ése un prólogo lejano a lo que el film de Richard Lester nos cuenta, difícilmente podremos asimilar que el magnánimo Ricardo, el que años después encarnaría el propio Connery en *El príncipe de los ladrones* (Kevin Reynolds, 1992) en una aparición que tuvo más de cameo que de interpretación, ya no sea el mismo. No, el Ricardo al que magistralmente —difícil que fuese de otro modo— da vida Richard Harris en esta versión es cruel y despiadado, visceral y también agotado. Al rey apenas le restan unas pocas migajas de solemnidad y ni siquiera dispone de una muerte en combate: la flecha arrojada con furia por de aquel viejo, que sólo de un ojo disponía para apuntar —incluso él mismo parece sorprendido y asustado de una puntería que terminará por sentenciarle—, acabará pronto con su vida. Poco regia sería la muerte de Ricardo aquí retratada si no fuese porque al final de su agonía, en mitad de su última curda, indulta a Robin y a su inseparable John, librándoles de una muerte a la que les había previamente condenado por no querer tomar el indefenso castillo, y de paso baila con la más bella de las cortesanas y bebe vino del cubo más grande que había. Ya fuera porque se trataba de Richard Harris, ya fuera porque se trataba de Ricardo Corazón de León, si así fue, si así quedó filmado, poco más puede decirse salvo que también en las borracheras existen las distinciones sociales, aunque por las venas de unos y otros corra el mismo líquido rojo: vino o sangre, *in vino veritas* al fin y al cabo. «¿Qué vas a hacer ahora sin mí, Robin?», pregunta el monarca, «ahora he muerto», concluye. Lo que a partir de aquí acontece es consecuencia de dicho fallecimiento. Sin guerras, sin cruzadas, sin enemigos con quien batirse en nombre de un soberano, a los apátridas John y Robin no les queda más lugar que el hogar, por mucho que ese nombre ya no exista en su vocabulario, por mucho que «hogar», para ellos, sea más un tiempo pasado que un lugar en el que habitar.

El paisaje se torna verde y a lomos de caballos galopantes los viejos cruzados regresan al punto de inicio, al bosque de Sherwood. De pronto todo es familiar para Robin, para John, para nosotros. Y sin embargo falta un componente fundamental en el cuadro que comienza a esbozarse y que de sobras conocemos, la inocencia. Desde aquí tendremos que referirnos a tres dispositivos más que jalonan el film y articulan la narración y sobre todo el ocaso definitivo de esta epopeya: los antiguos compañeros de Robin y el bosque —personaje espacial de envergadura casi parangonable al Manderley de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940)—, el Sheriff de Nottingham (Robert Shaw) y, desde luego, Marian, la bella Marian (Audrey Hepburn).

De los tres, el primer elemento es el más interesante porque contiene en sí mismo una proyección política evidente, e importante, de la que el resto de la película carece. «¡Ahí está!», exclama John al divisar el frondoso Sherwood, «¡te echo una carrera!», añade Robin. Ni siquiera están seguros de los caminos, de las sendas que ya no parecen las mismas. «Y sin embargo». De nuevo. Claro. Están viejos y lacerados y después de veinte años de guerras vuelven al patio de recreo, el espacio de las hazañas y de las correrías. «¿Qué esperabas encontrar?», pregunta John, «no lo sé, ni siquiera lo había pensado». Qué se espera del patio de recreo: nada, el patio no es un lugar en sí mismo, sino que adquiere su nombre y su valor en tanto que allí se desempeñan determinadas actividades; es, además, un espacio de sociabilidad. Un patio sin niños no es un recreo y, del mismo modo, Sherwood no es nada sin Robin. Sus amigos también están viejos, se lamentan y evocan tiempos mejores como antesala para una propuesta: «si alguno debía de ser nuestro momento es éste. Todos te seguirían, Robin, el pueblo se uniría a ti si le llamas». Poco a poco los acontecimientos, lo inevitable, va dando

cuerpo a ese espacio utópico que es Sherwood: un afuera, una frontera vetada a los hombres del Sheriff, al poder hegemónico de un rey déspota y de una economía de subsistencia a todas luces injusta. Así se lo dice Robin al representante del rey cuando éste se interna en el bosque: «he conocido a los tuyos toda mi vida. Os he combatido desde joven, sois el enemigo [...]. Vosotros coméis carne, nosotros pan y queso. Las leyes no os alcanza ni sois perseguidos por ningún crimen» y concluye diciendo, «este es mi bosque y vivo en él como quiero». Pero el bosque no es sólo un refugio, es también un laboratorio del futuro: Marian se busca a sí misma en el reflejo que le concede el cauce de un río, Robin encuentra su juventud estruendosa entre el silencio en el que se adivina la vida. Y así la utopía se va llenando de pobladores, contrarios todos ellos a un rey caprichoso, embelesado por los jovencísimos encantos de su esposa (Victoria Abril) y ajeno, como manda su cuna, a las necesidades del pueblo al que dice gobernar. Otro tipo de sociedad está en marcha, pero sus posibilidades de éxito no pasan por refugiarse eternamente al amparo de los árboles y de los senderos laberínticos. Todo proyecto necesita el contacto con *el otro*, Robin lo sabe, y Marian también, de ahí que su futuro esté condenado de antemano. Tienen miedo. Y no obstante, del arrojo del que sale al encuentro del fracaso aún podemos aprender algo. Es ésta su victoria.

Las escenas de acción quedan atravesadas inevitablemente por el signo de la edad y del recuerdo. Ver trepar a duras penas a Robin por los muros de la fortaleza es un modo sutil y a la vez algo cruel de rememorar otros pasajes en los que el héroe saltaba de un lado a otro como si de un trapeceista de circo se tratase. A Sean Connery le pesan la espada y los años, y en el maltrecho cuerpo de Robin poco queda del immaculado vigor que mostrase Errol Flynn en *Robin de los bosques* (Michael Curtiz y William Keighley, 1938), de ahí que cada secuencia de acción sea un evento de obligada nostalgia para el espectador. Sin embargo, justo aquello que podría quedarse en simple decrepitud, en sentimentalismo gratuito y vacío, adquiere una dimensión mucho más profunda cuando constatamos que entre Robin y el Sheriff de Nottingham se traza una solidaridad que no responde únicamente a una generación compartida. Hay algo más. Los emblemas prototípicos siempre necesitaron de un antagónico que, aún en cuanto tal, forma parte de una misma lógica: Robin tiene al Sheriff, como Ricardo Corazón de León tuvo a su hermano Juan. El cine es muy prolífico a la hora de plantear estos juegos en los que parece dirimirse, en definitiva, la eterna lucha entre el bien y el mal: los indios contra los vaqueros, los piratas contra los españoles... Obviamente se repite también aquí el conflicto, salvo que en esta ocasión, entre los polos opuestos se percibe un hilo invisible al que sólo acertaremos dándole el nombre de solidaridad. Es de eso de lo que se trata, de la solidaridad de quienes pertenecen a otro tiempo, a otros bríos, a otra manera de combatir. Y la solidaridad entre Robin y el Sheriff no se agota hasta que los dos sucumben más allá de su duelo, hasta que su mundo termina por agotarse y Sherwood y las tierras del señor dejan de ser un espacio *otro para el otro*, algo que el metraje no muestra, pero que bien podemos deducir. Conmueve —curioso adjetivo para referirse a un tema como el de la dialéctica histórica— ver a Robin ayudando a levantarse al Sheriff después de que ambos hayan elevado sus plegarias antes del combate que les enfrentará. Luchando entre sí, ante la atenta mirada de sus respectivos compañeros —todo un ejército en un caso, un grupo de desheredados en el otro—, también nosotros asistimos al principio del final: sea cual sea el resultado Sherwood ya no será lo mismo, de hecho dejará de ser. «Y sin embargo». Lo imposible merecía la ocasión. El duelo es agónico y, por momentos, geriátrico, clausura un tiempo que ya se anunciaba añejo y, de paso, como secuencia filmica, recupera una larga tradición cinematográfica de la que forman parte Liberty Valance (Lee Marvin) y Tom

Doniphon (John Wayne), Darth Vader (David Prowse) y Obi-Wan Kenobi (Alec Guinness) —muy similar al que nos referimos es, sin duda, el duelo final entre estos dos en la primera entrega de la conocida saga—, o Little Bill (Gene Hackman) y William Munny (Clint Eastwood). A su manera, *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), *Star Wars* (George Lucas, 1977) y *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992), también arrojan un suspiro crepuscular que denota el advenimiento de un nuevo orden, de un nuevo mundo.

Concluamos con el tercer componente del metraje, acaso el fundamental y seguro el más recordado. «¡Mi vida es mía, Robin!», grita Marian, «ni lo pienses», responde él. Ese es el inicio del reencuentro entre los dos. «Y sin embargo» tan sólo sueñan con recuperar una vida que ya no es la suya, esa misma que se perdió veinte años atrás en una guerra y en un convento. «Y sin embargo» no renuncian a vivirla de nuevo. Ella monja y el capitán sin rey, repitiendo los días en los que las horas desaparecían irreversiblemente, perdidas en el descanso que otorga el rumor del arroyo, horas perdidas también entre pálpitos, sobresaltos y aventuras. Una de las historias de amor más bellas que el cine nos ha dejado no merece más comentario que la recomendación de volver a ella de vez en cuando. Vale la pena, aunque sólo sea para recordar que el final de una historia de amor no siempre ha de ser infeliz, que la tragedia puede ser un bonito desenlace cuando es común, aunque llegado el momento no dispongamos de una última flecha, las nubes cubran el cielo y nuestra habilidad con el arco no sea la de Robin. Por eso él es el héroe, Marian su vida, y los demás espectadores, lectores y, a lo sumo, comentaristas. Repitiendo el inicio, un bodegón culmina el film, y, con él, la certeza de que aquella jornada, como a nosotros hoy, al bueno de Little John aún le quedaba trabajo por hacer.

### **El paraguas de Ilse von Hoffmanstal**

Vamos ahora con una obra maltratada, fustigada habitualmente con el aliento, entre otros, de su propio realizador, que nunca se sintió satisfecho del resultado obtenido. Pareciera que *La vida privada de Sherlock Holmes* es la excepción que cumple la regla, el film que algunos necesitaban para hablar del resto de la trayectoria de Billy Wilder en términos de obra maestra. Otros, aunque eximidos de todo tipo de autoridad sobre el tema, invitamos a seguir indagando en la filmografía de Wilder en busca de algún desliz que, desde luego, no se cumple en esta singularísima película. Y es que, sin ser uno de los metrajes más celebrados de Billy Wilder, *La vida privada de Sherlock Holmes* es, en el peor de los casos, un bellísimo ejemplo de la deconstrucción de los héroes a la que nos venimos refiriendo aquí. En este caso, el propósito de su realizador no deja lugar a dudas: desentrañar la privacidad del mito, mostrar esa otra cara que se oculta ante nosotros en la que, a la postre, se dilucida la naturaleza de tan reconocido personaje. ¿Qué se esconde detrás de Holmes? ¿Qué nos dejó de contar Sir Arthur Conan Doyle? O, mejor aún, y a modo de introducción de la película, ¿de qué historia nos privó el que a sí mismo se proclama como «biógrafo oficial» de Holmes, esto es, el Doctor Watson?

Los planos que acompañan a los títulos iniciales nos dan algunas pistas. Como si de un sarcófago se tratase, dos empleados de la banca «Cox & Co.» de Londres desempolvan una caja en la que Watson dejó algunos recuerdos de sus años pasados en compañía del más famoso detective privado de la historia. Cincuenta años después de la

muerte de Watson, tal y como éste dejó ordenado en sus últimas voluntades, los recuerdos van a ver la luz y, a través de ellos, que van apareciendo uno detrás de otro, nosotros podemos reconocer a Holmes, al menos en los primeros estratos de tan especial yacimiento. Fotografías de Watson (Colin Blakely) y Holmes (Robert Stephens), el sombrero característico de éste último, su pipa, una lupa, unas esposas, un estetoscopio, un revolver, una partitura para violín... nada nos es especialmente extraño. Después un reloj con doble fondo que oculta el rostro hermoso de una joven mujer, un anillo con las iniciales *SH* bajo el que se esconde una diminuta brújula, y una jeringuilla, objetos todos ellos que nos ubican apropósito en medio de un misterio. Finalmente una mano sostiene una de esas bolas de cristal que al sacudirlas alborotan la nieve en su interior mostrando no ya una cabaña nevada, como en la bola más famosa de todas (Orson Welles, *Ciudadano Kane*, 1941), sino, en este caso, el busto de la reina Victoria, un ingenioso modo de contextualizar la narración. Pero el verdadero tesoro lo guardan un conjunto de hojas apiladas bajo una leve capa de polvo, escritos que, «por distintos motivos», Watson no quiso nunca publicar y entre los que se recoge el extraño caso de la desaparición de seis enanos entre Londres y Bristol y el intrigante surgimiento de la bella y espectral Gabrielle Valadon (Genevieve Page).

*La vida privada de Sherlock Holmes* podría articularse entorno a dos hilos argumentales que fluyen paralelos y que desembocan en un final común y, por obvio y evidente al tratarse de Holmes, también desolador. Por un lado encontramos la intriga a la que antes aludíamos y en la que se mezclan innumerables elementos: los enanos buscados por el propietario del circo en el que trabajaban, unos pajarillos blancos hacinados dentro de una jaula común, el monstruo del Lago Ness, la desaparición del Señor Valadon, una sociedad algo hermética cuyo nombre es Diógenes, unos monjes trapenses... Demasiados componentes, tan dispares y disparatados que resulta complejo pensar en otra cosa que no sea la mera parodia. Sí, Wilder caricaturiza con cierta acidez el género detectivesco y los precedentes que de Holmes podemos encontrar en el séptimo arte —con Basil Rathbone y Peter Cushing a la cabeza—. Pero también es cierto que, por otro lado, la película discurre por otros derroteros diferentes que apenas contienen un ápice de humor y que, por el contrario, ahondan en otros aspectos: la personalidad del detective, su relación con las mujeres, su ego disparado, la envidia hacia su hermano Mycroft (Christopher Lee), el miedo al fracaso, su capacidad de enamorarse y ocultar sus sentimientos. Esta segunda lectura ha de ser predominante sobre la anterior, sólo así puede explicarse el largo capítulo en el que Holmes y Watson asisten al Teatro con motivo de la última actuación del Ballet Imperial Ruso.

Para salir del tedio en el que el detective se encuentra y que, además, le conduce habitualmente a los brazos de la cocaína —ante el enfado de su inseparable compañero: «Holmes, dónde está el dominio de sí mismo», pregunta el doctor, «oportuna pregunta», responde el detective; «¿no se avergüenza usted?», insiste, «por supuesto, pero esto lo remediará», concluye Holmes señalando su jeringuilla—, Watson protesta y protesta, señalando que deben aceptar las invitaciones que han recibido para disfrutar de la actuación de la gran bailarina rusa Petrova. No obstante no era el baile el propósito que dicho ofrecimiento portaba, más bien se trataba de otra cuestión de un cariz muy diverso. Madame Petrova, tras su actuación, ya en el camerino, solicita a Holmes su colaboración para engendrar un hijo: nadie mejor que él, agudo, inteligente y perspicaz, para unirse a la más grande de las bailarinas. Rechazará el detective la propuesta, por la que incluso se le concedía a cambio un auténtico Stradivarius, alegando una supuesta relación con su inseparable doctor que dura ya cinco años. La anécdota, que no es tal

dada la duración que ocupa en el interno del film, nos introduce en el tema central de la película, que no es otro que la relación de Holmes con una mujer, asunto éste que, salvo en contadas ocasiones, no fue abordado directamente por Conan Doyle. Hay una excepción, y esta la encontramos en la primera de las historias que compone *Las aventuras de Sherlock Holmes*. Comenzaba Watson con estas palabras el breve escrito titulado “Las aventuras de un escándalo en Bohemia”:

«Ella es siempre, para Sherlock Holmes *la mujer*. Rara vez le he oído hablar de ella aplicándole otro nombre. A los ojos de Sherlock Holmes, eclipsa y sobrepasa a todo su sexo. No es que haya sentido por Irene Adler nada que se parezca al amor. Su inteligencia fría, llena de precisión, pero admirablemente equilibrada, era en extremo opuesta a cualquier clase de emociones. Yo le considero como la máquina de razonar y de observar más perfecta que he conocido en el mundo; pero, como enamorado, no habría sabido estar en su papel»<sup>3</sup>.

Desde luego, con palabras muy similares podría Watson haberse referido a la aventura filmada por Wilder y que tiene en la Señora Valadon su hilo conductor. La trama, compleja y algo enrevesada, se va descubriendo poco a poco como un asunto internacional que enfrenta a las dos potencias europeas del momento, Gran Bretaña y Alemania. Lo que parecía un caso de desaparición se revela como una confabulación de espionaje entre imperios, una lucha por conseguir hacerse con el primer submarino de la historia. Y así, en esta suerte de espejos deformantes, tampoco Gabrielle Valadon es tal, sino que resulta ser Ilse von Hoffmanstal, la más reputada de los agentes alemanes que se comunica con sus aliados mediante un paraguas que cataliza, abriéndose y cerrándose, los mensajes cifrados en código morse. Desde el momento en el que Holmes es informado de la realidad de los acontecimientos y de la verdadera identidad de la mujer que le acompaña comienza un largo final cargado de miradas que pesan plomo, que ahorran palabras de amor frustrado, pero que no pueden ocultar un reconocimiento mutuo que, en este caso, supera ese valor del que hablamos anteriormente: la solidaridad. Ilse von Hoffmanstal derrota a Holmes y lo conduce a la humillación de tener que admitir su derrota delante de su propio hermano Mycroft. Pero hay algo en ella y en sus ojos que se detienen a mirar a Holmes antes de partir hacia Alemania donde será intercambiada por un agente británico, un color tenue que intuye el sabor de la derrota mutua —puesto que ninguno de los dos consigue alcanzar su objetivo—, una añoranza de lo que pudo ser y de lo que nunca será. Sus vidas pasan por otros lugares, por nuevas aventuras, nuevos casos que resolver y también, seguramente, por el aburrimiento de los días sin misterio.

La melodía del violín resuena desde ese momento en nuestras cabezas —ejemplar composición de uno de los más grandes, Miklos Rozsa—. Desde la ventana vemos cómo se aleja Ilse von Hoffmanstal, que se hizo pasar por la Señora Valadon y que usó el nombre de Mrs. Ashdown para alojarse en la habitación de un viejo hospedaje escocés junto con el más célebre de todos los detectives, el mismo que firmó como Mr. Ashdown en el libro de registro y demostró no ser tan misógino como Watson dio a entender a los lectores de sus crónicas pasadas —«le ha dado al lector una equivocada impresión de que soy un misógino, y en realidad no me desagradan las mujeres, simplemente desconfío de ellas», afirmará Holmes en los primeros compases del film—. Y mientras la figura de la espía alemana se aleja, un paraguas se abre y se cierra, sustituyendo a las palabras que no supieron decirse: «auf wiedersehen». Es la antesala de una decepción más profunda que la que desprende una despedida, ese pensamiento obsesivo que añora no haber podido, al menos, disfrutar de otro «hasta la vista».



Del fracaso y de la decepción buscamos siempre una salida, un punto de fuga, incluso los héroes lo hacen. «¿Dónde está, Watson?», pregunta Sherlock Holmes, «en un archivador, “mayo a julio de 1885”», contesta éste sin oponer resistencia alguna. Ahí, escondido, se encuentra el lugar del olvido, el sitio de los paraísos lejanos y de los sinsabores con respuesta edulcorada. La droga del detective, la cocaína, mitiga la vergüenza, la tristeza y también la derrota, el tedio de la permanente consciencia, el desamor, la muerte. Pero no es ése el único lugar para cicatrizar las heridas. Watson vuelve resignado al trabajo, al papel en blanco en donde se inscriben los anhelos del futuro y también los proyectos venideros.

Tal vez por eso seguimos escribiendo, aún cuando desde febrero de este año en el Café Les Deux Magots ya no se pueda fumar.

---

<sup>1</sup> Apolodoro, *Biblioteca*, II, 7, 125-134; Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 204-258.

<sup>2</sup> Entre Homero y Dante las versiones acerca de la muerte de Ulises son numerosas y algunas de ellas no distan demasiado de la idea de una larga vida que ve pasar ante sí decenas de generaciones. El mismo Apolodoro concluye su *Epítome* señalando que Odiseo «llegó ante Toante, hijo de Andremón, en Etolia, se casó con su hija y, dejando un hijo habido con ella, Leontófono, murió de avanzada edad» (*Epítome* VII, 45-47).

<sup>3</sup> Sir Arthur Conan Doyle, “Las aventuras de un escándalo en Bohemia”, en *Las aventuras de Sherlock Holmes, Obras Completas II*, Barcelona, 1987, p. 17.