

INTERTEXTUALIDAD Y METACINE EN *LA SIRENA DEL MISSISSIPPI*, DE FRANÇOIS TRUFFAUT

Data recepción: 2016/02/23

Data aceptación: 2016/06/03

Contacto autora: angmanso@unex.es

Angélica García-Manso

Universidad de Extremadura

RESUMEN

El presente artículo analiza las concomitancias de carácter temático e iconográfico que existen entre *La sirena del Mississippi* (*La sirène du Mississippi*), película dirigida por François Truffaut, y dos filmes de Alfred Hitchcock: *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) y *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964). Y es que el ambiente cinéfilo que imperó en los “nuevos cines” de los años sesenta, especialmente en la *Nouvelle Vague*, dio como resultado ejemplos de metacine e intertextualidad fílmica tan logrados como este largometraje rodado en 1969.

Palabras clave: historia del cine, intertextualidad fílmica, Truffaut, Hitchcock, *Nouvelle Vague*

ABSTRACT

This paper analyses the thematic and iconographic parallels between François Truffaut's *Mississippi Mermaid* (*La sirène du Mississippi*) and two films by Alfred Hitchcock: *Vertigo* (1958) and *Marnie* (1964). The connoisseurial ambience that characterised the new cinema of the 1960s, and which was particularly evident in the French *Nouvelle Vague*, produced examples of metacinema and filmic intertextuality of the stature of Truffaut's 1969 masterpiece.

Keywords: history of cinema, filmic intertextuality, Truffaut, Hitchcock, French *Nouvelle Vague*

1. La cinefilia en los “nuevos cines” de los años sesenta

En una visión retrospectiva de la Historia del Cine, hay un momento de su evolución en el que la cuestión del cine dentro del cine – en lo relativo al Séptimo Arte como tema fílmico y, sobre todo, a los intertextos cinematográficos – cobra un especial relieve: nos referimos a los “nuevos cines” surgidos en la década de 1960, y, fundamentalmente, a la *Nouvelle Vague*.

Los realizadores que se formaron y debutaron en esta época compartían una intensa cinefilia² que manifestaban a través de un consumo cinematográfico compulsivo: así, frecuentaban las salas de cine hasta el punto de llegar a ver una o

más películas por día, al tiempo que visionaban de forma reiterada sus filmes favoritos. Con las retinas impregnadas por los millones de fotogramas que habían contemplado en la oscuridad de las salas del Barrio Latino, los representantes de la “Nueva Ola” francesa fueron pioneros en reflexionar sobre el medio en el que estaban trabajando y, de hecho, sus filmes no pueden desligarse de la fecunda autoconciencia cinematográfica que los sustenta.

Tras los ataques al cine academicista francés que ellos mismos habían efectuado desde las páginas de *Cahiers du Cinéma*³, defendieron a ultranza a una serie de cineastas norteamericanos (Howard Hawks, Nicholas Ray y Samuel Fuller, entre otros) y europeos (Jean Renoir, Jean Coc-

teau, Robert Bresson y Jacques Tati figuran entre los escasos compatriotas, por así decir, “amnistiados”) para argumentar la urgencia de una renovación cinematográfica así como el novedoso lenguaje que ellos proponían.

Cultivadores de géneros clásicos (primordialmente el cine negro⁴, pero también el fantástico y el musical)⁵ y fervientes admiradores del cine americano⁶, los nuevos cineastas convirtieron su máximo objeto de culto – el cine – en material argumental o inserción narrativa de sus películas, las cuales, de una forma u otra, siempre hablan de cine: las historias centradas en un rodaje, las escenas que transcurren en el interior de una sala cinematográfica, los diálogos en los que se introducen títulos o nombres de los personajes de otras películas, la presencia en la pantalla de directores ilustres (caso de Fritz Lang o el ya citado Fuller, por ejemplo), etcétera, no son en absoluto elementos gratuitos.

Y es que, como bien recapitula Xavier Pérez, “(...) El propio cine, el cine como herramienta rosselliniana de conocimiento y transformación de lo visible, acabó convirtiéndose en sujeto y objeto de la *Nouvelle Vague*, en su auténtico tema preeminente. Este movimiento estético hizo del cine y sus procedimientos el espacio temático central de su aventura colectiva (...). Podemos finalmente convenir que el tema central de la *Nouvelle Vague* es la existencia de sus propios filmes: su especular y desacomplejado encuentro con la Historia del Cine”⁷.

Esta condición metacinematográfica de los nuevos cines de los sesenta es, ante todo, de carácter intertextual: abundan películas que incluyen citas o referencias a filmes previos, generalmente presentadas como una forma de homenaje a los maestros venerados. El muestrario de esta intertextualidad fílmica es prolijo. Probablemente sea el de Jean-Luc Godard el caso más paradigmático en lo que se refiere a la inserción de citas cinematográficas en el propio celuloide: los intertextos de *Forty Guns* (Sam Fuller, 1957) en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) y de *Muriel* (*Muriel ou Le temps d'un retour*, Alain Resnais, 1963) en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), así como los personajes denominados “Verónica Dreyer”, “Alfred Lubitsch” o “Profesor Leonard Nosferatu” que

pululan por su filmografía pueden servir de botón de muestra a este respecto.

Aunque de un modo más solapado que Godard, también Claude Chabrol cita *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir, 1932) en *Los primos* (*Les cousins*, 1959); *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1946) constituye un obvio e inmediato referente para *Landru* (1962), mientras que la devoción hitchcockiana de este cineasta recorre todo su corpus fílmico. Algo similar ocurre con Jacques Rivette y su admiración por Fritz Lang.

En Italia, y al margen ya de la *Nouvelle Vague*, Bernardo Bertolucci siguió los pasos de su admirado Godard insertando citas a Howard Hawks, la pareja formada por Humphrey Bogart y Lauren Bacall, y el dúo cómico de Laurel y Hardy en *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*, 1964). En esta película, además, uno de los personajes afirma que *Une femme est une femme* es un filme más comprometido que los firmados por Carlo Lizzani y De Santis, para después proclamar que “¡No se puede vivir sin Rossellini!”.

En el resto de filmografías nacionales se localizan ejemplos igualmente significativos: el protagonista de *If...* (Lindsay Anderson, 1968) aparece embozado con sombrero y bufanda igual que Ivor Novello en *El vengador* (*The Lodger*, Maurice Elvey, 1932); Karel Reisz incluye secuencias del *King Kong* de 1933 para subrayar la correspondencia con el personaje de *Morgan, un caso clínico* (*Morgan, a suitable Case for Treatment*, 1966). Fassbinder bautiza como “Madeleine Fuller” a un personaje de *Los dioses de la peste* (*Götter der Pest*, 1969), que reaparecerá en *El soldado americano* (*Der Amerikanische Soldat*, 1970), película en la que cita explícitamente *Manos peligrosas* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, 1953), como homenaje a este realizador norteamericano⁸.

Sin lugar a dudas, la actividad crítica ejercida por muchos de estos nuevos cineastas de los años sesenta con carácter previo a su incursión en el terreno de la realización fue un factor decisivo para la gestación de su cinefilia⁹ y la consiguiente dimensión metacinematográfica que aplicaron a sus respectivas filmografías.

En consonancia con estas premisas, el presente estudio se propone analizar el sobresaliente influjo de la filmografía de Alfred Hitchcock que destila *La sirena del Mississippi* (*La sirène du Mississippi*, 1969), película dirigida por uno de los cineastas más emblemáticos de la *Nouvelle Vague*: François Truffaut.

2. Truffaut y la cinefilia hitchcockiana

En *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973), François Truffaut homenajea a sus autores favoritos cuando el personaje por él interpretado recibe un paquete con libros sobre Buñuel, Dreyer, Lubitsch, Bergman, Godard, Hitchcock, Rossellini, Hawks y Bresson, al tiempo que se evoca a André Bazin mediante la pregunta “¿Qué es el cine?”, formulada por otro de los personajes.

Como se sabe, los trabajos del realizador francés establecieron pertinentes vasos comunicantes con el neorrealismo italiano –principalmente a través de Roberto Rossellini–, con el cine de Jean Renoir y de Ingmar Bergman y, sobre todo, con la filmografía de Alfred Hitchcock.

A este último dedicó un espléndido libro de entrevistas titulado *El cine según Hitchcock*, el cual vería la luz, tras cinco años de trabajo, en noviembre de 1967. Fue entonces cuando Truffaut se decidió a aplicar de forma práctica las enseñanzas adquiridas de Alfred Hitchcock, y el resultado fue el díptico constituido por *La novia vestía de negro* y *La sirena del Mississippi*, rodadas en los dos años siguientes a la publicación del libro.

El guión de *La novia vestía de negro* (*La mariée était en noir*, 1968) se inspira en la novela policiaca homónima (*The Bride Wore Black*, 1940) del escritor norteamericano William Irish¹⁰, otro de cuyos relatos había servido ya de base a *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954)¹¹. Toda la película se encuentra imbuida por la sombra del cine de Hitchcock: así, en primer lugar, la banda sonora fue encargada a Bernard Herrmann –el músico predilecto del director de origen londinense–, que compuso una música penetrante en la que se entremezclaban notas de otras partituras creadas para el cineasta británico¹². En el plano formal, la caída al vacío de la primera víctima (Bliss) constituye una referencia inequívoca a *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), en

tanto que las distintas escenas en las que Julie Kohler, la protagonista, prepara su maleta antes de abandonar el hogar materno, acude a la estación, tiñe su pelo de otro color y se cubre las piernas, remilgadamente, ante la insistencia de una mirada masculina representan guiños deliberados a *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964). Desde el punto de vista de la narración, Truffaut emplea el mismo recurso aplicado por el cineasta inglés primero en *De entre los muertos* y más tarde en *Psicosis* (*Psycho*, 1960) al revelar antes del ecuador del metraje el motivo que impulsa a Julie a perpetrar sus crímenes, con lo que el misterio y el suspense que experimenta el espectador quedan focalizados en saber cómo, de qué manera se llevarán a cabo los asesinatos restantes. Asimismo, el personaje encarnado por Jeanne Moreau recibe un tratamiento de *femme fatale* al más puro estilo hitchcockiano¹³.

Esta impronta del cine de Hitchcock que se percibe por doquier en *La novia vestía de negro* motivaba las palabras que el crítico Jean-Louis Bory escribía en *Le Nouvel Observateur* pocas semanas después del estreno del filme: “Professor Hitchcock, alumno Truffaut, enhorabuena. El alumno ha estudiado las lecciones de su maestro y las ha asimilado. Ahora él también es un maestro. Y decirlo es sólo un acto de justicia”¹⁴. No obstante, el comentario más halagador que recibió el cineasta francés a este respecto vino del propio Alfred Hitchcock, quien manifestó que “Me he deleitado particularmente con esa escena en la que Moreau observa cómo muere lentamente el hombre al que acaba de envenenar. Con mi particular sentido del humor, yo creo que hubiera alargado ese placer: ¡Moreau habría puesto un cojín bajo su cabeza de manera que muriese más cómodamente todavía!”¹⁵.

3. Consideraciones generales sobre *La sirena del Mississippi*

Dirigida por François Truffaut en el año 1969, *La sirena del Mississippi* constituye la adaptación filmica de *Vals en la oscuridad* (*Waltz into Darkness*, 1947), otra novela negra de William Irish. Podría decirse que el guión que construye Truffaut es bastante fidedigno a la narración de Irish, si bien el cineasta francés traslada la acción del Nueva Orleans de mediados del siglo XIX a la Francia continental e insular (en concreto, a

la Isla de La Reunión, departamento francés de ultramar) de los años sesenta¹⁶.

Boicoteada por su apariencia de “superproducción”, *La sirena del Mississippi* fue una película incomprendida en el momento de su estreno: decepcionó a la crítica, pasó desapercibida para el público y apenas mereció atención por parte de la prensa especializada¹⁷. Sin embargo, transcurridas cuatro décadas desde su rodaje, este relato intimista se percibe en la actualidad como uno de los tesoros de la filmografía de François Truffaut, a tenor de su lirismo, de su calidad técnica y de otros aspectos como el que se pretende analizar en el presente estudio.

La sirena del Mississippi está dedicada al director de cine francés Jean Renoir, como bien indica uno de los fotogramas iniciales de la película. Y, ciertamente, Truffaut incluye en su largometraje varias citas de la filmografía de dicho cineasta, uno de sus preferidos y con el que mantenía una gran amistad¹⁸: por ejemplo, el filme se abre con una secuencia tomada de *La Marsellesa* (*La Marseillaise*, 1938); el llamado “árbol de los deseos”, situado en el jardín de la mansión del protagonista, remite al árbol sagrado que tanta importancia adquiere en *El Río* (*The River*, 1950); asimismo, en un determinado momento del metraje, Louis manifiesta su intención de ir al cine para ver la película *Arizona Jim*, título escogido por Truffaut para crear una referencia a *Le crime de Monsieur Lange* (1936), cuyo protagonista es el autor de un personaje de ficción llamado, precisamente, “Arizona Jim” (una especie de héroe del Oeste); el desenlace de la cinta constituye toda una evocación de *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937), con Catherine Deneuve¹⁹ y Jean Paul Belmondo serpenteando por la nieve en su huida hacia la frontera suiza, tal y como hacen Jean Gabin y Marcel Dalio –sólo que desde tierras alemanas– en el citado clásico de Renoir. Por lo demás, en toda la película subyace la trama de *La golfa* (*La chienne*, 1931), uno de los trabajos más tempranos del director galó²⁰.

Sin embargo, a pesar de esta presencia tan explícita de Jean Renoir en *La sirena del Mississippi*, en este filme de Truffaut hay un influjo cinematográfico bastante más sutil pero, al mismo tiempo, mucho más sobresaliente: y es que *La sirena del Mississippi* está concebida como ho-

menaje al cine de Alfred Hitchcock, en concreto a dos de sus largometrajes, según se pretende exponer a continuación.

4. El díptico *Vértigo* / *Marnie, la ladrona*

Desde el punto de vista de la Historia del Cine, *La sirena del Mississippi* desvela un dato crucial: se trata de que Truffaut, desde su profundo conocimiento y admiración por el cine de Hitchcock, se percata de que *Marnie, la ladrona*, película dirigida por el realizador inglés en 1964, está concebida como la continuación, como la segunda parte de *Vértigo*. Es decir, dentro del corpus filmico de Alfred Hitchcock, *Vértigo* y *Marnie* constituyen un díptico, y es precisamente esto lo que Truffaut pone de manifiesto en su filme: en efecto, en *La sirena del Mississippi* aparecen fusionados estos dos largometrajes del llamado “mago del suspense”.

Hitchcock había conseguido plasmar en *Vértigo* esa seductora relación entre el erotismo y la muerte que lo obsesionaba desde su juventud. Pero esta obsesión habría de acompañarlo hasta el final de su carrera cinematográfica: por ello, y a pesar del prestigio y del éxito cosechados con *Psicosis* y *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), que se convirtieron desde su estreno en clásicos del género fantástico y de terror, el director británico sentía una necesidad imperiosa de volver sobre los temas planteados en *Vértigo*. Así, seis años después de haber alumbrado su obra maestra, Hitchcock estrenaba *Marnie, la ladrona*, una película que ciertamente guardaba numerosos parecidos con la de 1958.

Por qué *Marnie* constituye una especie de segunda parte de *Vértigo* es un tema complejo, y, como tal, requiere ser abordado con profundidad en un estudio independiente. Por tanto, a continuación se esbozan tan sólo unas breves pinceladas al respecto:

En primer lugar, en ambos filmes se produce una interrelación Cine/Literatura²¹ bastante parecida: así, tanto *Vértigo* como *Marnie* son el resultado de una personalísima adaptación por parte del director inglés de dos novelas negras (la firmada por Pierre Boileau y Thomas Narcejac, en el primer caso, y la de Winston Graham en el segundo) en las que imprime una serie de afortunadas modificaciones en lo relativo al contex-

to espacio-temporal y, sobre todo, en lo que se refiere a la estructura narrativa, simplificando y enriqueciendo a un tiempo el relato, en cuyo desarrollo implica de una forma activa al espectador. Tanto es así que el receptor no es consciente de la maestría de Hitchcock como cineasta hasta que lee las novelas que inspiraron *Vértigo* y *Marnie*, respectivamente.

Una segunda cuestión capital que comparten estos dos largometrajes es la importancia que en ellos cobra el tema del deseo sexual: de tal forma, como el propio Hitchcock reconoció en la entrevista concedida a Truffaut, *Vértigo* gira en torno a la pulsión que experimenta un hombre por acostarse con una muerta²², en tanto que *Marnie* tiene su epicentro en el deseo de otro varón por acostarse con una ladrona que, para más énfasis, es virgen²³.

Por su parte, los juegos de identidad, los desórdenes psicológicos y el proceso de “hallazgo y pérdida y recuperación” de la mujer amada actúan como otros tantos puntos de contacto entre *Vértigo* y *Marnie, la ladrona*. Nos limitamos simplemente a enumerarlos, dado que enseguida se volverá sobre ellos con un mayor detenimiento.

Como se desprende de estos datos, *Vértigo* y *Marnie* se encuentran estrechamente relacionadas y, por tanto, ambas ejercen un influjo simultáneo sobre *La sirena del Mississippi*.

5. El influjo cinematográfico de *Vértigo* y *Marnie* en *La sirena del Mississippi*

La nítida presencia hitchcockiana en este filme de Truffaut se percibe en dos niveles: a través de paralelismos temáticos, por una parte, y mediante motivos iconográficos, por otra.

5.1. Aspectos temáticos

En *La sirena del Mississippi* confluyen al menos cuatro temas que, aunque latentes en el relato de Irish, por su formulación y planteamiento están heredados directamente de *Vértigo* y de *Marnie, la ladrona*:

a) El primero de ellos es el de la falsa identidad de la protagonista femenina, en la que se superponen diversas personalidades.

En *Vértigo*, Judy Barton es contratada para hacerse pasar por la esposa de Gavin Elster. Así,

con el pelo teñido de rubio platino, sofisticados ademanes y un exquisito vestuario, la vulgar Judy se transforma en la misteriosa y feérica Madeleine, quien llega a asumir ficticiamente la identidad de su supuesta bisabuela, Carlota Valdés. Avanzado el metraje, Judy recobra su auténtica identidad, la de una joven dependiente que se aloja en una habitación de hotel, y vuelve a lucir su melena castaña, su maquillaje ostentoso y ropa barata. Sin embargo, tras su reencuentro con el protagonista masculino, Judy volverá a experimentar una nueva e inversa metamorfosis física con el fin de que la falsa y desaparecida Madeleine regrese “de entre los muertos”.

En la película de 1964, *Marnie* es una cleptómana que cambia constantemente de identidad para evitar que sus robos sean descubiertos: con tal propósito, modifica sucesivamente el color de su cabello y utiliza pasaportes con distintos nombres. Mark Rutland, protagonista masculino del filme, contrata a Marnie como secretaria y se enamora de ella. Sólo después se dará cuenta de que la mujer a la que pretende convertir en su esposa es una ladrona compulsiva con un pasado traumático.

Pues bien, Truffaut diseña a la protagonista de *La sirena del Mississippi* inspirándose en el binomio Madeleine/Judy y en las distintas personalidades que asume Marnie. Louis Mahé, propietario de una plantación de tabaco en la Isla de La Reunión, contrae matrimonio con la bella y encantadora Julie Roussel, una joven a la que ha conocido por correspondencia. La dicha que Julie reporta a su vida hace que Louis no conceda demasiada importancia a una serie de detalles un tanto desconcertantes: por ejemplo, el físico de su esposa en nada coincide con la fotografía que ésta supuestamente le había remitido durante su noviazgo; asimismo, la alianza encargada para el enlace no es del tamaño del dedo de Julie, a pesar de haber sido confeccionada tomándose como medida un pequeño cordelito que ella misma había enviado para indicar el diámetro; pide café para beber cuando en sus cartas había manifestado una clara preferencia por el té; no demuestra ni el más mínimo pesar por la muerte de su jilguero – algo sospechoso ya de por sí –, animal de compañía con el que había arribado a la isla; finalmente, Berthe Roussel dirige una

agria carta a Louis pidiéndole explicaciones sobre la ausencia de noticias de su hermana, de la que nada ha vuelto a saber desde que la dejara a bordo del barco que debía llevarla hasta La Reunión. A todas estas incongruencias consigue dar Julie una explicación coherente y verosímil, manteniendo intacta la fascinación que su marido siente por ella. Tanto es así que Louis la autoriza para disponer a su antojo del dinero que tiene depositado en el banco. Pero una noche, al regresar de la fábrica, el protagonista no encuentra a Julie en casa; desconcertado, decide abrir el baúl de equipaje con el que había viajado su esposa y que ésta no ha utilizado ni una sola vez bajo el pretexto de que la cerradura estaba estropeada. Cuando consigue abrirlo, comprueba atónito que ninguno de los enseres allí contenidos podría haber pertenecido nunca a Julie. Este descubrimiento y una frenética visita al banco confirman sus peores sospechas: la mujer con la que se ha casado es una impostora que, tras robarle prácticamente toda su fortuna, ha huido.

La decepción ilimitada que sufre Louis Mahé al enfrentarse con la realidad guarda una gran similitud con la que experimenta el personaje de James Stewart en *Vértigo* al observar cómo una Judy convertida de nuevo en Madeleine coloca sobre su cuello el colgante que, en teoría, había pertenecido a Carlota Valdés: la fantasía, la mujer idealizada y soñada, se desvanece entonces para ambos y su lugar lo ocupa el vil engaño del que han sido víctimas. Y al igual que sucede con la protagonista de *Marnie*, Julie Roussel es una ladrona profesional que se escuda en una falsa identidad para estafar al hombre del que se supone enamorada y al que a continuación abandona.

b) En segundo lugar, la estructura narrativa de los dos largometrajes de Hitchcock y la del de Truffaut está construida de acuerdo al siguiente esquema: "hallazgo \bar{g} pérdida \bar{g} recuperación" de la mujer amada.

El protagonista de *Vértigo* se enamora perdidamente de la ficticia Madeleine, que muere en un supuesto suicidio. La posterior aparición de Judy y su transformación física hacen que John "Scottie" Ferguson recupere a Madeleine, aunque sea para volver a perderla, esta vez de forma definitiva.

En *Marnie, la ladrona*, Mark también experimenta una atracción desmedida hacia la joven y bella secretaria que acaba de contratar su empresa. Pero Marnie, una vez que ha logrado su objetivo, es decir, vaciar la caja fuerte de la editorial Rutland's, abandona su empleo y huye de la ciudad. Mark, que no está dispuesto a perder a la mujer que ama, consigue no sólo localizarla sino que la ayuda a superar el trauma sufrido en su infancia, con lo que la recupera para siempre.

En lo que se refiere a *La sirena del Mississippi*, Louis Mahé contrae matrimonio con una mujer tan misteriosa y turbadora como lo es Madeleine en *De entre los muertos* y que posteriormente lo abandona de forma semejante al proceder de Marnie con respecto a Mark. El proceso de recuperación de Julie que emprende el personaje interpretado por Jean-Paul Belmondo se inicia con la contratación por parte de éste de un detective, Comolli, al que encomienda la localización de la delincuente a fin de que sea arrestada y juzgada. Una vez realizada esta gestión, el protagonista toma un avión con destino a Francia. Pero durante el vuelo sufre una crisis nerviosa que lo obliga a ser internado en una clínica a su llegada al continente²⁴. Este detalle (que no procede de la novela *Vals en la oscuridad*) vincula de forma inexorable el filme de Truffaut con *Vértigo*, pues se trata de una reelaboración por parte del cineasta francés de la estancia de "Scottie" en un hospital psiquiátrico, sumido en una especie de catatonia provocada por la traumática desaparición de Madeleine. De hecho, el desasosegante y recurrente sueño que sufre Louis durante su ingreso se encuentra inspirado en el febril episodio onírico de "Scottie", que es la causa desencadenante de su trastorno psíquico. Asimismo, el modo absolutamente fortuito en el que Louis reconoce a Julie en las imágenes de un programa televisivo supone una evidente reinterpretación de la casualidad que rige que el protagonista de *Vértigo* coincida con Judy mientras pasea por una calle de San Francisco.

Las consecuencias que la recuperación de Julie implican para Louis Mahé constituyen la parte central del relato fílmico y serán abordadas con detenimiento en líneas sucesivas.

c) Un tercer tema que la película de François Truffaut hereda de *Vértigo* y de *Marnie* es el del

desequilibrio psicológico de la protagonista femenina.

La irreal Madeleine hace creer a John que el espíritu de su bisabuela, Carlota Valdés, se apodera de su ánimo, provocando en ella un extraño comportamiento que la empuja hacia el suicidio.

Por su parte, el hecho de que Marnie asesinara siendo una niña al marinero que intentaba abusar de su madre, que ejercía la prostitución, es la causa de los desequilibrios que sufre en la edad adulta: pavor irracional a las tormentas, desapacibles pesadillas nocturnas, cleptomanía compulsiva e inactividad sexual.

En el filme de François Truffaut, una vez descubierto el paradero de su todavía esposa, Louis acude al hotel donde ésta se aloja con la intención de asesinarla. Sin embargo, cuando la tiene ante sí, comprende que aún está enamorado de ella y que es incapaz de matarla. El relato de las poco halagüeñas circunstancias de su infancia y juventud que Julie expone entonces a Louis para intentar justificar su conducta desvela hasta qué punto el personaje de Marnie subyace en la protagonista de *La sirena del Mississippi*: su verdadero nombre es Marion (antropónimo que, curiosamente, coincide con uno de los pseudónimos utilizados por Marnie, el de "Marion Holland"), pues así la bautizaron las monjas del orfanato en el que transcurrió su niñez. Los sucesivos y reincidentes robos cometidos a sus patronos (hasta cinco son los empresarios estafados por la protagonista de Hitchcock) la condujeron más tarde a distintos correccionales, en los que se la obligaba a dormir con la luz encendida. Esta traumática adolescencia le dejó como secuela las angustiosas pesadillas que sufre durante la noche, aspecto del que nada se dice en la novela que inspira la película y que, a todas luces, Truffaut trasvasa directamente de Marnie al personaje de Catherine Deneuve. Pero el dato que establece de forma definitiva la conexión que existe entre la heroína hitchcockiana y Julie/Marion –la simultaneidad de identidades recuerda en mucho a la de Madeleine/Judy en *Vértigo*– aflora algo más avanzado el metraje: y es que sólo a través del influjo cinematográfico de *Marnie, la ladrona* puede comprenderse que la protagonista de *La sirena del Mississippi*, otra dedicada a la prostitución, sufra esporádicos

episodios de frigidez, tal y como le explica a su marido cuando en una ocasión rechaza los reclamos sexuales de éste²⁵.

d) Por último, la impronta temática que *De entre los muertos* y *Marnie* ejercen sobre el largometraje de Truffaut se manifiesta a través de una cuarta vía: el mito de la *femme fatale*.

La protagonista de *Vértigo* es una "mujer fatal" en tanto en cuanto arruina la vida de "Scottie" y lo conduce a la desgracia. No obstante, debe matizarse que aunque el trastorno que ésta provoca en la existencia del personaje masculino es bastante acusado, el hecho de que Madeleine/Judy se enamore realmente de él atenúa esa fatalidad implícita al doble papel interpretado por Kim Novak²⁶.

También Marnie aparece diseñada cual *femme fatale*, pues es portadora de una belleza engatusadora que utiliza como arma para ser contratada y ganarse la confianza de sus distintos jefes, a los que acabará dejando en la ruina. En este sentido, la minuciosa descripción que el Señor Strutt traza de la protagonista cuando denuncia el robo ante la policía pone de manifiesto el hondo calado que los encantos físicos de ésta han provocado en él.

François Truffaut traspone esta condición de "mujer fatal" que define tanto a Madeleine como a Marnie a la protagonista de *La sirena del Mississippi*, pero acentuándola. Que Julie es una *femme fatale* nos lo anuncia el realizador francés desde el propio título de su película, al introducir en él la figura mitológica grecolatina de la sirena, asociada literaria e iconográficamente a la mujer que arrastra al hombre a la perdición²⁷: así, Julie Roussel es presentada como la sirena que, embarcada en el navío "Mississippi"²⁸, arriba a la Isla de La Reunión para someter a Louis Mahé a un proceso de degradación y envilecimiento progresivo del que, debido a la fascinación que Julie provoca en él, se verá incapaz de salir.

Tras su reconciliación, los protagonistas abandonan Niza y se dirigen hacia Aix-en-Provence. Pero la casualidad quiere que Comolli, el detective contratado por Louis, recale en esta misma localidad guiado por sus investigaciones. Para evitar que éste descubra y detenga a su esposa, el protagonista se verá obligado a asesinarlo. Una

vez perpetrado el homicidio, el matrimonio huye en dirección a Lyon. Los cuantiosos gastos de la manirrota Julie (ahora Marion) merman vertiginosamente el dinero que aún le quedaba a Louis, quien tiene que desplazarse a La Reunión para malvender sus acciones de la fábrica de tabaco y desahogar así su asfixiante situación económica. Dado que las pesquisas policiales por la muerte de Comolli se cierran en torno a ellos, deben huir nuevamente. Ante este cúmulo de adversidades, Julie reacciona estableciendo humillantes comparaciones entre Louis y Richard, un antiguo amante suyo (éste último fue quien urdió la trama de que Marion suplantara a la auténtica Julie Roussel —a la que arrojó por la borda— para apoderarse de la fortuna de Louis Mahé). De camino hacia la frontera suiza, se detienen a pernoctar en una cabaña del bosque. Allí, el personaje encarnado por Catherine Deneuve intenta envenenar con matarratas a Louis, que a punto está de morir. Arrepentida por su crueldad, su marido la perdona de nuevo y la pareja prosigue a pie el camino hacia Suiza. En mitad de la nieve, Julie se detiene para decirle a Louis “Te amo”, a lo que él responde “Te creo”. Este breve diálogo, que ya había tenido lugar durante la primera reconciliación en el hotel de Niza, confiere al desenlace del filme una clave de “eterno retorno”, pues permite comprender que, a pesar de las benévolas promesas de Julie, Louis está condenado a seguir siendo su víctima²⁹.

5.2. Motivos iconográficos

A su vez, en el visionado de *La sirena del Mississippi* es posible descubrir una serie de motivos iconográficos que corroboran la relación que Truffaut establece deliberadamente entre su filme y el díptico *Vértigo/Marnie*:

a) En primer lugar, la puesta en escena del desplazamiento del vehículo de Jardine (el socio de Louis Mahé) por La Reunión en los primeros minutos del metraje está claramente inspirada en aquellas secuencias de *De entre los muertos* en las que “Scottie” recorre San Francisco persiguiendo a Madeleine³⁰.

b) Los planos que recogen las pesadillas nocturnas de Julie guardan una notable semejanza con las distintas escenas en las que se ve a Marnie sumida en sus recurrentes sueños tormentosos (Figs. 1 y 2).



Fig. 1. Pesadillas de Julie



Fig. 2. Pesadillas de Marnie

c) El realizador francés también se hace eco del famoso letrero de neón del hotel donde se aloja Judy en *Vértigo*³¹ y sitúa otro similar en la fachada de la pensión en la que vive el personaje de Catherine Deneuve en Niza.

d) El reencuentro entre los protagonistas de *La sirena del Mississippi* se produce en la habitación de un hotel, al igual que sucede con “Scottie” y Judy en la película de Hitchcock (Figs. 3, 4 y 5).



Figs. 3 y 4. Rencuentro de Louis y Julie en una habitación de hotel



Fig. 5. Rencuentro de "Scotty" y Madeleine/Judy en una habitación de hotel

e) El plano de Julie ante el espejo de la habitación del hotel mientras Louis le recrimina sus actos es una cita consciente por parte de Truffaut, que no tiene necesidad alguna de plagiar, de aquel otro en el que Marnie se refleja en el espejo de la habitación en la que se aloja mientras Mark le reprocha el modo en el que ha procedido con él (Figs. 6 y 7).



Fig. 6. Fotograma de *La sirena del Mississippi*



Fig. 7. Fotograma de *Marnie*

f) La conversación que los personajes del largometraje de François Truffaut comparten a la luz de la chimenea de la casa que han alquilado en Aix-en-Provence, en cuyo transcurso intercambian confidencias e intimidades de sus respectivos pasados³², recuerda en mucho a la

escena de *Vértigo* en la que una Madeleine recién salvada de las aguas confiesa al protagonista masculino los sentimientos que la habían impulsado a arrojarse a la bahía (Figs. 8 y 9).



Fig. 8. Fotograma de *La sirena del Mississippi*



Fig. 9. Fotograma de *Vértigo*

Asimismo, en la película gala pueden localizarse más detalles que remiten iconográficamente a otros tantos títulos del *corpus* fílmico hitchcockiano: por ejemplo, la manera en la que Louis Mahé trepa por la fachada del hotel de Niza y penetra en la habitación de Julie constituye una reminiscencia del proceder que se le atribuye al personaje de John Robbie "El Gato" en *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955)³³; de otro lado, tras ser asesinado por el protagonista, el detective Comolli cae escaleras abajo igual que lo hace el apuñalado Milton Arbogast en *Psicosis*; por último, el hecho de que Catherine Deneuve interprete a una joven cuya apariencia gélida esconde una apasionada sexualidad se halla en plena consonancia con el canon de las rubias y sofisticadas heroínas de la filmografía de Alfred Hitchcock³⁴.

6. Coda

En el año 2001 el director estadounidense Michael Cristofer dirigía *Pecado original* (*Original Sin*), un *remake* de *La sirena del Mississippi*. A pesar de que ambas se inspiran en la misma novela de William Irish, *La sirena del Mississippi* y *Pecado original* son películas diametralmente distintas. En efecto, Cristofer sólo recurre a *Vals en la oscuridad* como punto de partida desde el que construir una rocambolesca historia muy del gusto del Hollywood posmoderno. Ambientada en la Cuba decimonónica, toda la película constituye un *flash-back* en el que la protagonista, mientras aguarda ser ejecutada, relata a un sacerdote su turbulenta relación amorosa con Luis Vargas. El guión diseñado por el realizador norteamericano presenta dos diferencias básicas con respecto a la narración de Irish y al largometraje de Truffaut: en primer lugar, el detective contratado para perseguir e investigar a Julie Roussel resulta ser el amante de ésta, el cual, en su calidad de actor teatral, finge su propio asesinato a manos de Vargas. No obstante, la auténtica “vuelta de tuerca” de la historia la constituye el desenlace del filme: tras seducir a su confesor, Julie consigue escapar de la prisión disfrazada con el atuendo clerical y desplazarse a Marruecos. Allí se reúne con Luis, que ha sobrevivido al envenenamiento que ésta le había provocado.

La sirena del Mississippi, sin embargo, está concebida desde los parámetros de la relación del Cine con las demás Artes, un concepto clave para la *Nouvelle Vague*. En este orden de cosas, el recurso de Truffaut al relato de William Irish responde a la tendencia generalizada de

la “Nueva Ola” francesa a un tipo de Literatura muy concreto: las tramas policíacas de novelistas norteamericanos. En efecto, los nuevos cineastas galos no sólo se sentían atraídos por las grandes películas “negras” del cine americano, sino que, al mismo tiempo, supieron apreciar la importancia del bagaje literario que existía detrás de ellas. Los integrantes de la *Nouvelle Vague* se aproximaron al cine estadounidense a través de la cita, adaptando las historias y arquetipos de escritores que se hallaban lejos de alcanzar el grado de legitimación de los llamados “clásicos”, un panteón de nombres ilustres – de Stendhal a Victor Hugo – llevados a la gran pantalla en los años cuarenta y cincuenta. En el caso de François Truffaut, a Cornell Woolrich se añaden David Goodis³⁵, Henry Farrell³⁶ y Charles Williams³⁷.

Asimismo, esta voluntad intertextual que caracteriza los nuevos cines de los años sesenta se deja sentir en *La sirena del Mississippi* a través del homenaje cinéfilo que, según se ha pretendido argumentar a lo largo de las presentes páginas, su director rinde a Alfred Hitchcock, maestro venerado por la generación *cahierista* en su conjunto e idolatrado de forma particular por Truffaut³⁸. De hecho, tal tributo parte de la circunstancia de que el filme adapte a William Irish, escritor tan grato al realizador británico.

Y es que *La sirena del Mississippi*, con su elaborada imbricación del Séptimo Arte con la Literatura y con el propio Cine, constituye un testimonio tangible de que para François Truffaut hacer cine era un acto “panartístico”, un proceso integrador de todas las Artes.

NOTAS

¹ Desde nuestro punto de vista, la clasificación del metacine o Cine dentro del Cine contempla tres grandes categorías:

1) El cine como tema de un filme, con distintas variantes.

2) El cine como discurso reflexivo sobre sus propios mecanismos de expresión.

3) La intertextualidad en la gran pantalla.

José Antonio Pérez Bowie se decanta por una taxonomía semejante a ésta, organizada también en tres apartados [Vid. J. A. Pérez Bowie, "El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla", *Anthropos*, 208, 2005, pp. 122-137]. Sin embargo, José Luis Navarrete Cardero distingue cuatro acepciones a la hora de hablar de cine dentro del cine: 1) el cine como muestra de construcción espectacular y artificiosa; 2) el cine como relación intertextual de unos discursos con otros; 3) el cine como discurso "reflexivo" sobre su propia condición relatora; 4) el cine como decorado o trasfondo argumental [Cf. J. L. Navarrete Cardero, "Cine y Cine" en *Cine, Arte y Artilugios en el panorama español* (R. Utrera Macías, Ed.), Padilla Libros Editores & Libreros, Sevilla, 2002, pp. 189-223]. Diferimos de esta opinión, pues consideramos que los apartados primero y cuarto establecidos por Navarrete Cardero pueden fusionarse en uno solo: el tipo de metacine que presenta el Séptimo Arte como elemento temático de una película.

² Indispensable a este respecto resulta A. de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Fayard, Paris, 2003.

³ En efecto, uno de los principales objetivos de los componentes de la *Nouvelle Vague* fue distanciarse de la tradición cinematográfica gala, a la que con sorna denominaban *le cinéma de papa* ("el cine de papá").

⁴ Sobre la expansión alcanzada por el cine negro dentro de la Nueva Ola francesa, vid. J. M. Latorre, "Negro sobre negro. Sombras y huellas de la novela criminal" en *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la mo-*

dernidad (C. F. Heredero, J. E. Monterde, Edd.), Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2002, pp. 187-198.

⁵ Una nómina de ejemplos que ilustran esta revisitación de los géneros clásicos dentro de los "nuevos cines" es la que ofrecen J. E. Monterde, E. Riambau (Coords.), *Historia General del Cine. Volumen XI: Nuevos Cines (Años 60)*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 186-187.

⁶ José Enrique Monterde, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro señalan que "Frente a la realidad ambiental europea, los nuevos cineastas oponen América como ilusión, como mito o, incluso, como verdadero objeto del deseo (...) Europa vive en los años cincuenta una desafiada admiración por el cine americano (...) América era el cine". Cf. J. E. Monterde, E. Riambau, C. Torreiro, *Los "nuevos cines" europeos (1955/1970)*, Lerna, Barcelona, 1987, pp. 255-256. Para un tratamiento detallado de esta cuestión, resulta fundamental la consulta de A. de Baecque, Ch. Tesson, *Una cinefilia a contracorriente: la Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Paidós, Barcelona, 2004.

⁷ Vid. X. Pérez, "Reinventar la ficción filmica. La revolución temática" en *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad* (C. F. Heredero, J. E. Monterde, Edd.), Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2002, pp. 177-186.

⁸ Noël Carroll, en sus reflexiones acerca de la tendencia a la alusión que caracteriza al cine de Hollywood en los años setenta, señala que ésta también es una práctica frecuente en el Nuevo Cine Alemán. En este sentido afirma que "(...) Fassbinder's periodic exhumation of Douglas Sirk is the most publicized example". Cf. N. Carroll, "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)" en *Interpreting the movie image* (N. Carroll), Cambridge University Press, Cambridge/New York, pp. 240-264 [253].

⁹ Vid. J. L. Fecé, "De la cámara stylo a la política de los autores. Los orígenes de una nueva cinefilia" en *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad* (C. F. Heredero, J. E. Monterde, Edd.), Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2002, pp. 45-55 y 111-146.

¹⁰ Bajo el pseudónimo de William Irish se oculta un autor neoyorquino de novela negra cuyo auténtico nombre es Cornell George Hopley-Woolrich (1903-1968). Escritor célebre a principios de los años treinta, varias de sus narraciones fueron el origen de películas extrañas y fascinantes rodadas en las dos décadas siguientes, como *The Leopard Man* (Jacques Tourneur, 1943); *La dama desconocida* (*The Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944); Ángel Negro (*The Black Angel*, Roy William Neill, 1946); *Mil ojos tiene la noche* (*Night as a Thousand Eyes*, John Farrow, 1948); *La ventana* (*The Window*, Ted Tetzlaff, 1949), y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Durante años, Irish vivió recluso con su madre en una habitación de hotel en Nueva York. Diabético y alcohólico, a Irish le cuesta mucho superar la muerte de ésta en 1957, sobreviviendo durante once años inmerso en una angustiosa soledad. En 1968 François Truffaut viajaba precisamente a Nueva York para la presentación estadounidense de *La novia vestía de negro*, y le emocionaba la idea de poder conocer finalmente al autor de la novela que había inspirado su película. Pero en el aeropuerto Kennedy el cineasta recibe la noticia de que William Irish, a quien meses atrás habían amputado una pierna a causa de una gangrena, acababa de caerse en la ducha y no podría asistir a la proyección del filme. Dos semanas más tarde, el 25 de septiembre de 1968, Cornell Woolrich moría en su ciudad natal. Muy emotivo resulta el texto "Las alpargatas de William Irish", en el que Truffaut habla sobre la interrelación entre la obra de este literato y su propia filmografía, el cual puede consultarse en F. Truffaut, *El placer de la mirada*, Paidós, Barcelona, 2002 (edición original en francés de 1987), pp. 152-157.

¹¹ Acerca de la influencia de las obras de Cornell Woolrich en los filmes de suspense de Hitchcock y de Truffaut, cf. M. Cristofer, "Lost Hollywood: Noir kinda guy. The man behind original sin", *Premiere U.S.*, 171, 2001, pp. 58-59.

¹² Bernard Herrmann había sido también el responsable, dos años antes, de la banda sonora de *Fahrenheit 451* (1966).

¹³ Entre las referencias bibliográficas primordiales sobre esta película figuran

las siguientes: A. de Baecque, S. Toubiana, *François Truffaut*, Plot Ediciones, Madrid, 2005, pp. 320-328; C. Balagué, *François Truffaut*, Ediciones JC, Madrid, 1988 y G. Vincendeau, "Entre Renoir e Hitchcock. O paradoxo das mulheres de Truffaut" en *François Truffaut. A vida era o écran* (A. Rodrigues, Ed.), Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Lisboa, 2005, pp. 126-139.

¹⁴ Vid. A. y S. Toubiana, *François Truffaut*, p. 328.

¹⁵ *Ibidem*, p. 328.

¹⁶ Sobre las circunstancias de producción, derechos de autor, reparto de actores, adaptación del guión, vestuario, localizaciones, rodaje, montaje y estreno de *La sirena del Mississippi*, *ibid.*, pp. 360-370.

¹⁷ Caben destacar, no obstante, los siguientes estudios: C. Bèghin, "Les sirènes du récit", *Cahiers du Cinéma*, 592, 2004, p. 30; G. Bozza, "François Truffaut: *Baci rubati*, *Domicilio coniugale*, *La mia droga si chiama Julie*", *Cineforum*, 107, 1971, pp. 69-83; F. Duarte, "Uma história de amor", *Celuloide*, 149, 1970, pp. 16-18; D. Elley, "Mississippi mermaid", *Films & Filming*, 9, 1974, pp. 43-44; H. Fillières, "Hélène et la sirène", *Cahiers du Cinéma*, 581, 2003, pp. 46-47; J. M. Latorre, "Anuncios por palabras", *Dirigido por*, 129, 1985, p. 12; E. Maraone, "La mia droga si chiama Julie", *Cineforum*, 94, 1994, pp. 259-260; J.-P. Oudart, "Rêverie bouclée", *Cahiers du Cinéma*, 216, 1969, pp. 50-52; E. Sinkler, "Mississippi mermaid", *Films in Review*, 5, 1970, p. 309; C. Tiso, "W Truffaut", *Filmcritica*, 206, 1970, p. 146, y "Finzione/ricerca/finzione in Truffaut", *Filmcritica*, 207, 1970, pp. 215-227; G. Turroni, S. Arecco, A. Ferendele, "La mia droga si chiama Julie", *Filmcritica*, 206, 1970, pp. 186-191.

¹⁸ Truffaut visitó a Jean Renoir durante el rodaje de *French can-can* en 1954 y a partir de este encuentro entablaron una estrecha relación.

¹⁹ Cf. el texto de François Truffaut "Trabajando con Catherine Deneuve" en F. Truffaut, *El placer de la mirada*, Paidós, Barcelona, 2002 (edición original en francés de 1987), pp. 204-209.

²⁰ Sin lugar a dudas, el largometraje de Truffaut rezuma multitud de referencias filmicas: de obligada mención resul-

ta el dato de que, durante su estancia en Lyon, los protagonistas acuden al cine para ver *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), una de las películas fetiche para los integrantes de la *Nouvelle Vague*.

²¹ En España, la monografía de referencia sobre la interrelación de estas dos artes es la de C. Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, Cátedra, Madrid, 1996. También resulta imprescindible el estudio de A. Monegal Brancós, *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993, en el que el autor examina las correspondencias, interferencias y diferencias entre el cine y la literatura a partir de la obra de Luis Buñuel, quien, en sus propias palabras, "ha aportado a la Historia del Cine una concepción original de los vínculos de éste con la Literatura y un conjunto de películas con valor artístico propio". Pueden añadirse, en fin, los sugerentes capítulos que conforman vv. aa., *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Instituto de Estudios Turolenses/Caja de Ahorros de la Inmaculada, Teruel, 1999.

²² Vid. F. Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid 1997 (1ª edición original en francés de 1966), p. 230.

²³ *Ibidem*, pp. 283-284.

²⁴ El nombre de esta clínica, "Heurtebise", constituye un guiño metacinematógrafo a la filmografía de Jean Cocteau: Heurtebise, personaje de un poema del propio Cocteau publicado en 1926, se convierte en compañero de viaje de Orfeo en la película homónima rodada en 1950.

²⁵ En realidad, esta cuestión es bastante más compleja, pues, curiosamente, tres de las películas interpretadas por Catherine Deneuve en la década de los sesenta acusan el influjo cinematográfico de *Marnie*: así, en lo que se refiere a *Repulsión* (*Repulsion*), Roman Polanski, 1965), los desórdenes psicológicos de la protagonista derivan de un trauma infantil de índole sexual, siguiendo el modelo del personaje interpretado por "Tippi" Hedren (de ahí que los distintos planos que muestran a los niños jugando en el colegio de monjas que Carol observa desde la ventana no sean en absoluto gratuitos, sino que cumplen una función anticipatoria con respecto al desenlace de la cinta). De hecho, el

reflejo de la frigididad de Marnie en la protagonista de *Repulsión* haría que dos años más tarde el propio Luis Buñuel recurriera a la actriz Catherine Deneuve para uno de sus largometrajes más significativos sobre el tema del deseo, *Belle de Jour* (1967), en el que el *flash-back* del abuso de la niña Séverine por parte de un fontanero está inspirado, sin duda alguna, en aquel otro de la pequeña Marnie siendo besada por el marinero cliente de su madre. Por tanto, en *La sirena del Mississippi* Truffaut es el tercer cineasta en proyectar sobre la actriz francesa esta temática del trauma sexual infantil derivado de *Marnie, la ladrona*.

²⁶ A la hora de abordar el tema de la *femme fatale* hay que tener muy presente que en dicho sintagma el adjetivo "fatal" tiene dos acepciones simultáneas: por una parte, su significado de "aciago, nefasto, funesto", que alude a las pésimas consecuencias sufridas por los hombres a quienes estas mujeres convierten en sus víctimas. Por otra parte, lo "fatal" remite al ámbito de lo inevitable; de hecho, los sustantivos "fatalidad" y "destino" podrían considerarse sinónimos, dado que ambos guardan relación con la voz latina *fatum*.

²⁷ Según la Mitología Clásica, las sirenas atraían con la maravillosa voz de la que estaban dotadas a los navegantes que pasaban por sus parajes. Los barcos se acercaban peligrosamente a la costa rocosa de la isla mediterránea en la que se creía que éstas habitaban y zozobraban, y las sirenas devoraban entonces a los imprudentes tripulantes [Cf. P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1984 (1ª edición original en francés de 1951), pp. 483b-484a]. En la Pintura de la segunda mitad del siglo XIX la figura de la sirena quedó fuertemente vinculada a la iconografía de la "mujer fatal". En efecto, diversos pintores adscritos al Prerrafaelismo, al Simbolismo y al Modernismo, de cuyos pinceles surgieron las primeras imágenes de la *femme fatale*, trataron con frecuencia el tema de la sirena, al ver en estas criaturas marinas que pretendieron lograr el regreso de Ulises a Ítaca así como la expedición de los Argonautas un ente abstracto de esa malignidad femenina que impregnaba el ambiente de las últimas décadas del Ochocientos. Por ejemplo, Edward

Burne-Jones pinta en el año 1885 *En las profundidades del mar*. El también inglés John William Waterhouse dedica varios lienzos a este personaje mitológico: *Ulises y las sirenas* (1891), *La sirena –Estudio–* (1892), *La sirena* (1900) y *Una sirena* (1901). En 1895 Gustave Moreau firmaba *El poeta y la sirena*, en tanto que Herbert Draper también desarrollaba por estos años su *Ulises y las sirenas*. Sobre el sincretismo iconográfico de la sirena como “mujer fatal”, vid. E. Bor-nay, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 2004 (1ª edición de 1990), pp. 275-282.

²⁸ El hecho de que el barco se llame “Mississippi” constituye un intertexto de la novela de William Irish, pues se trata del hidrónimo del río que atraviesa Nueva Orleans, lugar donde transcurre buena parte de la acción del relato literario.

²⁹ Ginette Vincendeau no duda en calificar al personaje interpretado por Catherine Deneuve como “mujer fatal” (cf. G. Vincendeau, “Entre Renoir e Hitchcock...”, p. 136). El propio cineasta se expresó con una claridad incontestable a este respecto: «(...) Lo que me motivó fue la circunstancia de que William Irish tratara un tema tradicional del cine anterior a la guerra. El tema de la “vamp”, de la “femme fatale”, que degrada a un hombre honorable al punto de transformarlo en su títere, interesó a todos los cineastas que yo aprecio. Por eso me dije: tú también lo tienes que hacer». Palabras del realizador francés en

U. Gregor, P. M. Ladiges, H. Fischer, H. Prinzler, *Truffaut*, Kyrios, Buenos Aires, 1977, y citadas a través de Carlos Bala-gué en *François Truffaut.*, p. 79.

³⁰ Carole Le Berre habla del comienzo de *La sirena del Mississippi* en los siguientes términos: “(...) Las innegables alusiones a Hitchcock (el arranque del vehículo que circula misteriosamente al borde del acantilado)”. Cf. C. Le Berre, *François Truffaut en acción*, Akal, Madrid, 2005, p. 118.

³¹ Este letrado de neón que tan importante papel desempeña en la “resurrección” de Madeleine encuentra un claro precedente en *La Soga* (*Rope*, 1948): en la secuencia en la que uno de los protagonistas explica al profesor Rupert Cadell el crimen que ha perpetrado, los personajes aparecen iluminados por los destellos rojos y verdes del letrado colocado en el edificio de enfrente.

³² Tal secuencia fue mutilada por la censura franquista en la versión estrenada en España, muy probablemente debido a los datos que aporta Julie/Marion acerca de los abortos a los que hubo de someterse durante su ejercicio de la prostitución.

³³ Fue precisamente durante el rodaje de esta película en la Costa Azul cuando tuvo lugar el primer encuentro personal entre Alfred Hitchcock y François Truffaut, quien, acompañado de su amigo Claude Chabrol, realizó una entrevista al célebre cineasta para

Cahiers du Cinéma. Sobre las anécdotas que rodearon este encuentro, vid. François Truffaut, *El cine según...*, pp. 11-12.

³⁴ En la detallada entrevista que años más tarde concedería a Truffaut, Hitchcock explica –a propósito del personaje de Grace Kelly en *Atrapa a un ladrón*– su predilección por mujeres de aspecto frío, impasible, glacial, “verdaderas damas que se transformarán en prostitutas en el dormitorio”, según sus propias palabras. Cf. F. Truffaut, *El cine según...*, pp. 213-215.

³⁵ *Disparen sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) adapta el relato *Down There*.

³⁶ La narración *Such a Gorgeous Kid Like Me* es el punto de partida de *Una chica tan decente como yo* (*Une belle fille comme moi*, 1972).

³⁷ El guión de *Por fin el domingo* (*Vivement le dimanche*, 1983) está construido a partir de la novela *The Long Saturday Night*.

³⁸ Desde un punto de vista crítico y teórico, la devoción del cineasta francés por Hitchcock queda de manifiesto en cinco de los artículos que conforman su libro *Las películas de mi vida*, en concreto los dedicados a los filmes *La ventana indiscreta*, *Atrapa a un ladrón*, *Falso culpable*, *Los pájaros* y *Frenesí*. Vid. F. Truffaut, *Las películas de mi vida*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1976, pp. 100-113.