

El niño "en peligro" y otras piezas de lo real en *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda¹

Sarah Wright*

El largometraje *El cebo* se estrenó el 12 de febrero de 1959 en el Cine Coliseum de Madrid y se recuerda en España como una película que aterrorizó a los niños españoles a finales de los años cincuenta. Gert Fröbe —que se haría famoso como el villano en la película *Goldfinger* (Guy Hamilton, 1964)— es Schrott, un personaje que atrae a niñas pequeñas hacia los bosques con títeres y trufas de chocolate, para luego asesinarlas fuera de pantalla. La película resulta interesante desde el punto de vista de su adaptación y trayectoria excepcional. Comenzó como guión del dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt (*Das Verbrechen* [El crimen], de 1957), que sirvió como base de la película *Es geschah am hellichten Tag* [Sucedió a plena luz del día]/*El cebo* en 1958, y luego de una novela (*Das Versprechen* [La promesa] [subtitulada "Réquiem por la novela policial"]), también escrita por Dürrenmatt, más tarde ese mismo año². Su carácter transnacional (una coproducción suiza/alemana/española, dirigida por un realizador húngaro nacionalizado español, un fotógrafo alemán refugiado, con un reparto internacional y cuyos exteriores se filmaron en Suiza y Alemania)³ se ha tratado a veces de forma superficial



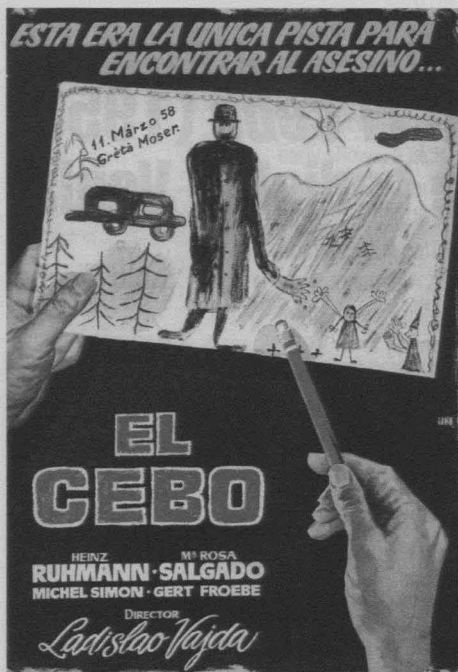
Cartel alemán de *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958)

¹ Quisiera agradecer la asistencia de Laura Gómez Vaquero en la colección de materiales para la preparación de este artículo. También quisiera dar las gracias a Valeria Camporesi, Carmen Gutiérrez Olóndriz, Marga Lobo, José Luis Fernández Guardón, Cristina Amich Elías y, por sugerir *El cebo* como tema, a Madori Nasu.

* SARAH WRIGHT es profesora titular del Royal Holloway, Universidad de Londres, y autora de *The Trickster-Function in the Theatre of García Lorca* (Támesis, 2000) y *Tales of Seduction: The Figure of Don Juan in Spanish Culture* (I. B. Tauris, 2007).

² Véase Santos Zunzunegui, "Del cine a la literatura: promesas cumplidas en torno a *El cebo*/ *Es Geschah am Hellichten Tag* (Ladislao Vajda) y *La promesa*/*Das Versprechen* (Friedrich Dürrenmatt)" (*Versants: Revue Suisse des Literaturas Romanes*, n.º 42, 2002; pp. 245-57); y Florian Schwarz, *Der Roman „Das Versprechen“ von Friedrich Dürrenmatt und die Filme „Es geschah am hellichten Tag“ (1958) und „The Pledge“ (2001)* (Berlin, Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2006). Las adaptaciones cinematográficas incluyen *La promesa*/*Das Versprechen* (Suiza/Italia, Alberto Negri, 1979); *The Cold Light of Day* (Holanda, Rudolf van den Berg, 1995); *Es geschah am hellichten Tag* (Alemania, Nico Hofmann, 1997); *The Pledge*, (EE.UU., Sean Penn, 2001).

³ Véase el fascinante artículo de Valeria Camporesi sobre el carácter migratorio de Vajda y Guerner, huidos de Hungría y de la Alemania Nazi, respectivamente: "Para una historia de lo no nacional en el cine español: Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España", en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid, Casa de Velázquez, 2007), pp. 61-74. Zunzunegui parece estar sorprendido de que se haya elegido a Vajda como director de la película: «aunque no sea fácil adivinar los motivos que llevaron a los suizos a proponer esta colaboración» (Santos Zunzunegui, "El cebo/ *Es Geschah am hellichten Tag*" 1958 [1959], en Julio Pérez Perucha (coord.), *Antología crítica del cine español*,



Cartel de Jano para *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958)

por la crítica,⁴ e incluso como algo desconcertante⁵. Aunque se incluya en la importante obra coordinada por Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, según Llinás, «la presencia española no es en modo alguno determinante»⁶. Las repercusiones transnacionales de la película ciertamente son dignas de un estudio más profundo. Pero, bajo la premisa de que «lo que interesa no es sólo la historia del cine español, o en español, sino la historia del cine en España»,⁷ en este artículo nos centraremos en el contexto español de esta película transnacional. Llinás centra su tesis en el carácter «no español» de la película, citando a un censor de los años cincuenta, según el cual *El cebo* es «casi completamente suiza y muy poco española»⁸. Se utilizaron fondos españoles solamente para los salarios de Vajda, Enrique Guerner (fotografía) y María Rosa Salgado (en el papel de la Señora Heller). Quisiéramos, sin embargo, sugerir que la manera en la que la película trata el tema delicado del niño «en peligro» impulsó tanto a la crítica como a los censores a borrar cualquier indicio de un contexto español y a calificar la película de claramente «extranjera».

El argumento de la película es el siguiente: un buhonero (Michel Simon) descubre el cadáver de una niña en el bosque

1906-1995, (Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1997; p. 452), pero Francisco Llinás indica que Vajda era internacionalmente conocido, después del éxito de *Marcelino, pan y vino* (1955), como un director que podía trabajar bien con los niños; y hablaba seis idiomas con fluidez (*Ladislao Vajda: El húngaro errante* [Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997; pp. 126-7]).

⁴ Schwarz, *Der Roman „Das Versprechen“*; Gary Bettinson, “Penning Dramatic Chance: Adaptation, Dürrenmatt and *The Pledge*” (*Film Studies*, nº 5, invierno 2004; pp. 66-79); Eugenio Spedicato, “Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman „Das Versprechen“ (1958) und Sean Penns Thriller *The Pledge* (2001): A transmedial analysis” (*Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol 36, nº 1433, 2006), pp. 137-149.

⁵ Por ejemplo, Francisco Llinás, *Ladislao Vajda: El húngaro errante*; Santos Zunzunegui, “Del cine a la literatura”.

⁶ *Ibidem*, p. 128. La película era una coproducción entre la compañía suiza Praessens Films, la alemana CCC-Filmproduktion y la española Chamartín. Chamartín contribuyó con el 30% de los costes a cambio de los derechos de distribución en España, Portugal, Italia y América Latina. La película aparece en *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, pp. 452-4, coordinada por Pérez Perucha, pero también en *Der Schweizer Film 1929-1964: Der Schweiz als Ritual*, (Zürich, Limmat, 1981), p.440, por Werner Wider y Feliz Aepli. Tim Bergfelder, en *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-productions* (Oxford, Berghahn Books, 2005; p. 126), observa que la contribución de CCC era muchas veces mínima en sus colaboraciones internacionales, mientras que Vajda también es reclamado en Alemania al ser descrito como un emigrante retornado, Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk, *The German Cinema* (Londres, British Film Institute, 2002), p. 42. Andrew Spicer describe la película dentro del contexto del cine alemán de los años cincuenta: Andrew Spicer, *European Film Noir* (Manchester, Manchester University Press, 2007), p. 148.

⁷ Camporesi, “Para una historia de lo no nacional”, p. 63.

⁸ Llinás cita el documento de censura de fecha 15 de enero 1959, expediente 64/58 de la Dirección General de Cinematografía; Francisco Llinás, *Ladislao Vajda*, p. 128. Llinás observa que aquellos responsables de traducir los diálogos al español eran inusualmente mencionados al final de la película. Pero esto no es sorprendente dado que una reseña de la película cita el reciente fallecimiento de uno de los traductores: «Merecen especial mención el “doblaje”, dirigido por el propio Vajda, y el diálogo español, ajustado y preciso, obra del malogrado José Santugini —muerto antes de terminar la labor— y Miguel Pérez Ferrero “Donald”, titular de esta sección». G. Bolín, ‘Coliseum: El cebo’, *ABC*, 13 Febrero 1959, p. 60.

e informa a la policía. Las circunstancias indicarían que él es el asesino y, cuando se suicida, el caso parece quedar concluido. El Comisario Matthäi (Heinz Rühmann), sin embargo, cree que es inocente, y se siente obligado a seguir en la investigación por la promesa que hizo a la madre de la víctima de que encontraría al asesino. Renuncia a un puesto en Jordania para así llevar el caso por su propia cuenta. Un psiquiatra le proporciona el perfil del psicópata sobre la base de un dibujo hecho por la niña muerta. Al localizar una serie de crímenes similares en un mapa, Matthäi deduce que el próximo asesinato ocurrirá en un cantón cercano. Compra allí una gasolinera y contrata a una madre soltera, la señora Heller (María Rosa Salgado) como ama de casa. La hija de ésta, Anne Marie (Anita von Ow), se parece mucho a la niña muerta y Matthäi opta por utilizarla como cebo para el asesino. Éste, Schrott (Gert Fröbe), humillado de forma ritual por su mujer, se gana la confianza de Anne Marie al decirle que es mago. Cuando Matthäi descubre la relación, manda a Anne Marie con su madre por su propia seguridad, coloca una muñeca en el bosque y sorprende al asesino, quien le hiere con arma blanca antes de ser detenido por la policía. Cuando Anne Marie, escapada de su casa, aparece en escena, Matthäi utiliza el títere que el asesino ha dejado caer al suelo para divertir a la niña.

Crímenes sexuales en contra de los niños

En 1957 el productor de cine suizo Lazar Wechsler⁹ encargó a Friedrich Dürrenmatt que escribiese un guión de cine con la condición de que fuese un «pädagogisches Werk zum Thema "Sexualverbrechen an Kindern"» [obra pedagógica sobre el tema de los delitos sexuales en contra de los niños]¹⁰. Quizá Wechsler, bien conocido por sus películas de contenido moral, expresaba así un pánico en torno a los delitos sexuales, que alcanzó su punto álgido en los años cincuenta¹¹. En la película, el psiquiatra describe al asesino de niños como alguien con «células degeneradas» y utiliza así un discurso cuyos orígenes se remontan a comienzos de siglo, y que había estado en boga en los años treinta: la asociación de los psicópatas sexuales con un proceso de degeneración¹². La prensa española trató casos de niños en peligro durante los años cincuenta, aunque solía tratarse de pequeños que huían de sus hogares o desaparecidos. Las noticias eran normalmente advertencias a los padres para que no dejaran de mantener la vigilancia sobre sus hijos, u, ocasionalmente, podían informar de algún caso de infanticidio perpetrado por la madre. Una clara excepción a esta tendencia era la información que se podía encontrar en el periódico popular *El Caso*, que se ocupaba de sucesos sangrientos y sensacionalistas. Pero aún en este medio —como

⁹ Véase el excelente libro de Francisco Llinás, *Ladislao Vajda*, para el contexto de la película.

¹⁰ Friedrich Dürrenmatt, "Turmbau: Stoffe IV-IX" en Friedrich Dürrenmatt, *Gesammelte Werke. Stoffe, Zusammenhänge*. Vol 6, Friedrich Dürrenmatt, *Gesammelte Werke*. 7 vols, (Zürich, Diogenes, 1996), p. 350.

¹¹ Véase Estelle B. Freedman, "'Uncontrolled Desires': The Response to the Sexual Psychopath, 1920-1960" (*Journal of American History*, Vol 74, n.º 1, junio de 1987), pp. 83-106. Freedman observa dos puntos álgidos: uno en los años treinta, el segundo en los años cincuenta (durante la Segunda Guerra Mundial, el pánico se apaciguó). Observa que, en los cincuenta, a los artículos de prensa que sensacionalizaron los delitos de crímenes sexuales se añadieron artículos de revistas de mujeres que daban consejos a los padres sobre cómo proteger a sus hijos de los ataques sexuales (p. 92n.).

¹² *Ibidem*. Para las teorías de la degeneración en España, véase Ricardo Campos Marín y Rafael Huertas, "La teoría de la degeneración en España (1886-1920)", en T. F. Glick, R. Ruiz y M. A. Samper (eds.), *El darwinismo en España e Iberoamérica* (Madrid, Doce Calles, 1999), pp. 231-48. Al estrenarse *El cebo*, la prensa española fue dominada por artículos que ofrecían un perfil de las tendencias psicopáticas del asesino de mujeres, el "Jarabo". Véase, por ejemplo, "Jarabo ante los tribunales", *Pueblo*, 30 de enero 1959, p. 30.



Schrott (Gert Fröbe)
en *El cebo*

ha observado Marie Franco en su excelente estudio¹³— el elemento sexual de los raptos o asesinatos se suprimía o se expresaba con un eufemismo. Así, un artículo en *El Caso* acerca del «practicante de Valdivia», que viajaba a Madrid para raptar niñas, describe, por ejemplo, al individuo como alguien que sucumbe a sus «brutales instintos de sujeto animal»¹⁴. O en la noticia del intento de secuestro de una niña de cuatro años por parte de un hombre de dieciocho, se habla de este último como de un «degenerado sujeto»¹⁵. Se reproducía también su técnica para atraer a las pequeñas:

«Acompáñame hasta ahí detrás», la indicó, señalando un descampado que existe al final de la calle. «¿Para qué?» —preguntó la chiquilla con su voccecita infantil. «Para que no nos vean»...»¹⁶.

Pero los raptos perpetrados por desconocidos no eran de ninguna manera los casos más frecuentes¹⁷: la mayoría de los secuestros, asaltos o asesinatos de niños en las páginas de *El*

¹³ Franco hace un estudio cuidadoso de los archivos de censura, observando que las referencias al sexo fueron suprimidas, al igual que aquellas a la violencia. Véase Marie Franco, *Le sang et la vertu. Faits divers et franquismo: dix années de la revue "El Caso" (1952-1962)* (Madrid, Casa de Velázquez, 2004).

¹⁴ Anon., «El practicante de Valdivia venía a Madrid a secuestrar niñas», *El Caso*, nº 335, 4 de octubre de 1958, p. 11.

¹⁵ Anon., «Intentó secuestrar a una niña en Tetuán de las Victorias», *El Caso*, nº 319, 14 de junio de 1958, pp. 1-3. El artículo se acompaña con fotos de la joven María del Pilar, con trenzas y llevando en la mano una muñeca, y vincula el crimen a un rapto anterior de María Isabel del Arco.

¹⁶ Anon., «Intenta raptar a una niña de cuatro años», *El Caso*, nº 316, 24 de mayo de 1958, pp. 16-17.

¹⁷ Otros casos incluían a la mujer desconocida que raptó un recién nacido, Anon., «Sustracción de un niño recién nacido», *El Caso*, nº 319, 14 de junio de 1958, p. 7; o la mujer que raptó a un niño para utilizarlo para mendigar, Anon., «Secuestro de una niña en Alicante», *El Caso*, nº 335, 2 de octubre de 1958, pp. 5-6.

Caso, eran cometidos por parientes de las víctimas¹⁸. Por otro lado, es interesante remarcar que el tema del niño “en peligro” presente de esta forma en los diarios madrileños, se fue manifestando en paralelo con la extensa cobertura que se dio al *Congreso Nacional de la Familia*, organizado por el Gobierno, que en ese mismo año 1959 había dedicado especial atención a la promoción de la educación infantil, así como se puede ver reflejado en varios artículos de la época¹⁹.

Si el tema del niño en peligro o desaparecido estaba presente en la prensa de finales de los años cincuenta, el material de publicidad para *El cebo* acentuó este tema. El periódico *Arriba* reprodujo un artículo del *Die Tat* de Zurich, que hacía referencia a «un problema discutido y que tienen que afrontar todos los padres y los educadores: el del peligro que corren continuamente nuestros hijos». Citaba a un psicólogo infantil que observaba lo siguiente:

«Los padres deben vigilar más el camino de sus hijos a la escuela, así como su tiempo libre. Deben ocuparse más de sus hijos. [...] Como, desgraciadamente no es posible vigilar a un niño constantemente, se presenta la necesidad de hablar claramente con ellos y de explicarles en una forma adaptada a su entendimiento lo que puede ocurrir, el peligro que existe. Un niño preparado así no solamente es más difícil que se vaya solo con un desconocido, sino que si le ocurre algo tendrá un “choque” mucho menos grave que el niño completamente ignorante en este respecto²⁰».

El artículo pasaba luego a enumerar los consejos de una madre, un profesor, un juez y un pastor. No es sorprendente que en la promoción de la película se reflejara una cierta actitud de advertencia, como tampoco lo es que fuera recomendada para mayores de dieciséis años. La productora, Chamartín, alegó insistentemente que se clasificara para todos los públicos, ya que, se argumentaba, se había concebido como «una eficaz advertencia para los menores de los peligrosos resultados que la falta de obediencia a sus padres y educadores puede acarrearles»²¹. Además, se afirmaba, el shock que se pudiera producir en las mentes infantiles siempre podía ser reconducido «a estimular la autodefensa de los pequeños»²².

Otros elementos de la campaña de promoción iban dirigidos a ofrecer pistas para resolver el crimen, como ocurre, por ejemplo, con una serie de imágenes en *ABC*, que reproducían el dibujo de la niña en la película con una serie de frases: «Esta era la única pista para encontrar al asesino, un dibujo hecho por la víctima, Greta Moser de ocho años»²³. La introducción de

¹⁸ Véase, por ejemplo, el caso de una madre que mató a su recién nacido, Anon., “Dio muerte a su hijo recién nacido”, *El Caso*, nº 309, 5 de abril de 1958, p. 13; o los amantes que raptaron a la niña de la mujer, Anon., “Buscamos a esta pareja, raptora de una niña”, *El Caso*, nº 315, 17 de mayo de 1958, p. 9; la madrastra que maltrató a sus hijastros: Anon., “‘Cenicienta’ en Sevilla”, *El Caso*, nº 341, 15 de noviembre de 1958, p. 4; o la niña de cinco años que fue golpeada por su padre, Anon., “Niña de cinco años brutalmente agredida por su padre”, *El Caso*, nº 352, 31 de enero de 1959, p. 10.

¹⁹ E.g. “El Caudillo inauguró ayer el primer Congreso de la Familia Española”, *Informaciones*, 18 de febrero de 1959, p. 4.

²⁰ Anon., “El apasionante estreno de mañana en el Coliseum”, *Arriba*, 11 de febrero de 1959, p. 25.

²¹ Francisco Llinás, *Ladislao Vajda*, p. 131.

²² Santos Zunzunegui, “Del cine a la literatura”, p. 247.

²³ Material de publicidad para *El Cebo*, *ABC*, 5 de febrero de 1959, p. 38.



El cebo

este dato evocaba un suceso de crónica: la investigación llevada a cabo por la policía en el famoso caso de Tetuán de junio de 1958 —el intento de rapto de una niña de cuatro años en el que la policía operó «sin más pista que la vaga descripción de la nena, pero sin abandonar un instante las investigaciones para esclarecer la personalidad del individuo en cuestión, que aparecía rodeada de una tremenda nebulosa»²⁴. En ambos ejemplos, lo que llama la atención es la importancia que se otorga a generar en el lector/espectador la sensación de mantener el control sobre la situación²⁵. Ya sea en el papel del educador o protector de niños, o en el detective que reúne y arma las pistas para identificar el responsable de un crimen, lo importante es que en los dos casos se ofrece al espectador al menos la ilusión de manejar la ansiedad que resulta de los delitos sexuales en contra de la infancia y, en general, del niño en peligro.

...que viene el Coco...

Manos rechonchas sobre el volante, un ojo que se ve en el espejo retrovisor, una sonrisa tonta mientras mira fijamente a la joven Anne Marie: con este vocabulario visual Vajda dibuja un retrato siniestro del asesino de niñas, Schrott. En una escena central y terrorífica de la película, Anne Marie juega en el bosque, la cámara la sigue con un

²⁴ Anon., "Intentó secuestrar a una niña", p. 3.

²⁵ Un artículo en la revista conservadora *Cine Asesor* complica esta visión, sin embargo, ya que nos informa de «la propaganda de cartelillos, sobre todo unas ampliaciones editadas en sepia, ya anticipando el tema inquietante y el deseo sensacionalista que tiene "El cebo". Debe hacerse publicidad "extra" recomendando a públicos demasiado sensitivos que no la vean, para evitar los comentarios desagradables que pudieran hacerle esta clase de espectadores». Anon., "El cebo" (*Cine Asesor*, n° 1842, 1959, s.p.). Pero incluso en la publicidad que contenía dibujos que recordaban las cubiertas claroscúras de las novelas policíacas, el detective todavía tiene control de la situación: «el cebo recuerda la caza. Y así es la realidad. La caza de un asesino capaz de los crímenes más monstruosos» (*Fotogramas*, n° 533, 13 de febrero de 1959), p. 20.

traveling mientras mira el trayecto en el río de un bote de juguete, tan absorta como la niña en su entorno inmediato, creando una tensión insoportable. Un corte repentino a Schrott, vestido de negro, parado al pie de unos árboles, se acompaña de un cambio en la banda sonora desde una música pastoral idílica a un tempo dramático, de ansiedad. A la vez que Anne Marie avanza hacia él, podríamos asociar la imagen con el juego infantil que en Suiza y Alemania se conoce como «Wer hat Angst vorm Schwarzen Mann?» [¿Quién teme al hombre de negro?],²⁶ un juego en el que un niño hace el papel de un depredador mientras que los demás son sus potenciales víctimas. Schrott es la encarnación del *Bogeyman* inglés, el *Sandman* alemán, el *Böög* suizo, y *El Coco* español, de la famosa canción de niños: «Duerme niño chiquito/ que viene el Coco/ a llevarse a los niños/ que duermen poco». El *bogeyman*, como ha observado Marina Warner, «plasma el miedo en algún tipo de forma viva»²⁷. Warner hace un inventario del *bogeyman* en distintas partes del mundo, y observa que muchas veces su papel es el secuestrador o asesino de niños²⁸. Pero si su función principal es la de provocar el terror, Warner sugiere que existe un curioso placer en el miedo que estas figuras inspiran, mientras que también operan como una manera de canalizar nuestras ansiedades. Warner observa que los pedófilos son los *bogeymen* modernos. Inspiran desasosiego porque «hacen patente lo que tememos, y estas fantasías incluyen lo que sabemos ser capaces de hacer nosotros mismos. Mientras más lejos sitúen las fantasías la fuente del peligro, mayor es el sentido de seguridad dentro de la casa, aun cuando es dentro de la casa y de la familia donde surgen los conflictos y heridas más dañinas»²⁹. *El cebo* presenta al asesino de niños como el “otro”. Tomas con *traveling* de un paisaje suizo idílico se quiebran con un corte a Schrott, retratado aisladamente, de pie y parado de forma amenazadora y en posición de de silueta: es la amenaza a lo idílico.

Gracias al perfil psicológico creado por el psiquiatra que consulta Matthäi, aprendemos que el psicópata probablemente padece un odio hacia las mujeres (derivado del maltrato al que es sometido por su mujer), pero es poco probable que tenga hijos propios. De esta manera, la película lo excluye radicalmente del núcleo familiar y lo identifica con un “otro” externo. La crítica española pone mucho énfasis en la ubicación suiza («desarrollada en muy bellos lugares de Suiza»³⁰), relegando de esta manera el fenómeno de los delitos sexuales cometidos en contra de los niños a escenarios distintos del español. En una entrevista, Ladislao Vajda cita los «16,800 niños en un año» que son víctimas de delitos sexuales en Berlín. Y añade: «Piénsese que esta cifra corresponde sólo a una tercera parte de los delitos cometidos, porque la gran mayoría no se denuncian por vergüenza»³¹. Otro artículo nos informa que, «parece que los crímenes contra criaturas indefensas se prodigan

²⁶ Literalmente, el hombre negro. El “hombre de negro”, que por lo menos se despoja de algunas de las connotaciones raciales, nos da una buena descripción de Schrott. En los países de habla española, el juego se llama, “Lobito, ¿estás?”.

²⁷ Marina Warner, *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock* (Londres, Chatto & Windus, 1998), p. 4.

²⁸ En el contexto español Warner incluye al *Saturno Devorando sus hijos* (1797-8) de Goya, la *tarasca*, un dragón que se come a los niños, y los carnavales capturados en las fotografías de Cristina García Rodero (por ejemplo, *El Colacho* que salta por encima de los recién nacidos como parte del entretenimiento del carnaval). Marina Warner, *No Go the Bogeyman*, pp. 55, 114, 123.

²⁹ Marina Warner, *No Go the Bogeyman*, p. 387.

³⁰ Anon., “Bastante más que una intriga policíaca”, *Ía*, 13 de febrero de 1957, s.p.

³¹ Anon., “Ante el inminente estreno de *El cebo*, Ladislao Vajda contesta una pregunta”, *Informaciones*, 16 de febrero de 1958, p. 8.

en la Europa central con cifras aterradoras...»³². Entretanto, un artículo en *Primer Plano*, cita:

«Una serie de crímenes, de los que fueron víctimas un gran número de niños, tanto en Francia como en Alemania, indican que el tema de esta cinta, que puede estar, por fortuna, lejos de nuestras preocupaciones inmediatas, posee un interés muy vivo más allá de nuestras fronteras».

A continuación, se menciona que «en Francia se ha reforzado últimamente la legislación contra este tipo de delincuentes, aumentando la penalidad. En Alemania, todavía resuenan los ecos del crimen de Nuremberg»³³. La publicidad, por lo tanto, inscribe la diégesis como recinto seguro para la expresión de la ansiedad en torno a los niños “en peligro”. Esto se logra al definir al asesino en función de su “otredad”, es decir, como un *bogeyman*, que permite que el público se sobresalte, y experimente miedo en el marco de un entorno definido. Ello se complementa con el distanciamiento de la acción y los temas de la película que transcurren en un país extranjero. De esta manera, el material publicitario presenta al niño “en peligro” como una ansiedad manejable. Esto se confirma en la diégesis, al menos superficialmente, por la manera en la que se articula el relato (un honrado detective alcanza al asesino de niños y lo neutraliza). Paradójicamente, la función de alerta de la película implica en realidad que la amenaza que se retrata no está tan lejos de las preocupaciones vigentes dentro del territorio español, como nos harían creer los materiales extra-diegéticos. A continuación, se examinarán las maneras en que la película evoca la imagen del fantasma del niño desaparecido de un modo profundamente

El cebo



³² Anon., “Bastante más que una intriga policiaca”, s.p.

³³ Anon., “El cebo”, (*Primer Plano*, nº 958, 22 de Febrero de 1959), s.p.



El cebo

inquietante. El análisis se centrará en la forma en que se enmarca la figura del niño en peligro y en cómo se construye la imagen problemática de Matthäi como figura paterna y protectora.

El niño desaparecido

En su excelente libro, *Cinema's Missing Children*, Emma Wilson explora el tema del niño "en peligro" en el cine independiente europeo de los años noventa³⁴. Al tratar el tema de la culpa paternal, dirige su atención al famoso sueño del niño ardiendo analizado por Freud. Según relata Freud, el cadáver del niño yace rodeado de velas y un viejo guardia cuida del cuerpo. Después de dormirse en un cuarto contiguo, el padre sueña que el niño está de pie junto a su cama preguntándole: "¿Padre, no ves que estoy ardiendo?" El padre corre al cuarto donde yace el niño y descubre que el viejo guardia se ha dormido y que la parte de la mortaja que cubría uno de los brazos de su niño querido ha sido quemada por una vela encendida que ha caído sobre ella. Freud nos invita a reflexionar sobre por qué tuvo lugar el sueño cuando las circunstancias exigían un despertar súbito: «En aras del cumplimiento de este deseo, el padre prolonga su sueño por un momento. Prefiere soñar que estar despierto porque el sueño le muestra al hijo con vida una vez más»³⁵. Lacan retoma la idea del sueño del niño ardiendo para preguntarse «¿qué es lo que despierta al que duerme?». Lacan ve en el sueño un horrible encuentro con lo Real³⁶. Slavoj Žižek explica la lectura de Lacan de la siguiente forma:

³⁴ Emma Wilson, *Cinema's Missing Children* (Londres, Wallflower Press, 2003).

³⁵ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, *The Penguin Freud Library* 4. (Harmondsworth, Penguin, 1992), p. 653.

³⁶ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*; trad. Alan Sheridan (Londres, Penguin, 1994), pp. 58-9.

«[l]o que encuentra en el sueño, la realidad de su deseo, lo Real lacaniano —en nuestro caso, la realidad del reproche del niño hacia su padre, “¿No ves que estoy ardiendo?” que contiene la culpa fundamental del padre— es más aterrador que la propia realidad externa, y por eso se despierta: para escapar de lo real de su deseo, que se anuncia en su sueño aterrador. Escapa hacia la supuesta realidad para poder continuar durmiendo, para mantener su ceguera y evitar despertarse a la realidad de su deseo»³⁷.

Wilson construye a continuación una lectura del cine que trata de niños desaparecidos, recurriendo a las teorías psicoanalíticas, utilizando la tesis del deseo cumplido (derivado de la culpa y el trauma). Esta interpretación induce a leer el cine del niño desaparecido como una visión reparadora y fantasmagórica del hijo aun vivo. La verdad sobre la muerte del niño (el encuentro con lo Real) se representa como un horror insuperable, y, sin embargo, el cine puede representar un rechazo de esta muerte para presentar la fantasía (aunque ilusoria) del niño perdido como nuevamente vivo.

Las teorías de Wilson concuerdan con el tema del pequeño “en peligro” en *El cebo*. Aquí, también, el niño es el objeto perdido del deseo. Al comienzo de la película, nos enteramos de la muerte de una niña que ha sido asesinada en el bosque. Vemos solamente el brazo cubierto por las hojas, indicando un cuerpo pálido y contorsionado como de una muñeca rota. Una imagen en contraplano de Jacquier, el buhonero, advierte de la aparición del horror, mientras que la tensión aumenta al acercarse dos niños que se salvan de presenciar la escena brutal por las diestras maniobras de Matthäi. Cuando Matthäi, frente a la reticencia de sus subalternos, asume la responsabilidad de informar a los padres, les explica que deben esperar un tiempo antes de verla, ya que: «la niña parecerá entonces como dormida». Esta tradición de evocar al niño muerto como si durmiera tiene una fuerte presencia en Europa³⁸. La imagen evocada por las palabras de Matthäi permite que los espectadores, junto con los padres, puedan imaginar a la niña en un estado de paz. Por otro lado, las palabras también pueden recordarnos la muerte horrible de la niña. La misma imagen aparece en el clásico de horror de W. W. Jacobs, *La pata del mono* (1902), relato en el que los padres que causan la muerte de su hijo anhelan su retorno, pero lo ven reanimado como un cadáver mutilado y vivo: el horror en pantalla³⁹. El horror insuperable de la situación en *El cebo* se expresa en el grito animal que Matthäi escucha al irse de la casa de los padres de Greta. Pero, mientras que Juan Miguel Lamet, en *Film Ideal*, cita la «teatralidad inexplicable» de esta escena,⁴⁰ lo que es extraño aquí es la ausencia de una reacción generalizada. No existe la histeria colectiva, como, por ejemplo, en *M* (*M*, el vampiro de Dusseldorf, 1931), de Fritz Lang.

El tema de la culpa y de la responsabilidad se plantea por medio de la figura del buhonero Jacquier, que es acusado falsamente de crimen y, cediendo a la presión de los interrogatorios policiales, termina suicidándose. El trauma, sin embargo, no se expresa en el paisaje, que se construye por medio de tomas panorámicas y que se filma, no utilizando los efectos del claroscuro como, por ejemplo, en el caso de *M* de Fritz Lang, sino «a plena luz del día». El trauma puede estar presente, como sugiere Juan Miguel Lamet, en la descarga de tensión

³⁷ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (Londres, Verso, 1989), p. 45.

³⁸ Véanse los ejemplos españoles en José María Borrás Llop, *Historia de la infancia en la España contemporánea, 1834-1936* (Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales/ Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996), pp. 201-3.

³⁹ Este cuento es citado en Nina Schwartz, “Itsy-Bitsy Spiders and Other Pieces of the Real in *Dead Calm*” (*Camera Obscura*, 51, vol. 17, nº 3), p. 152.

⁴⁰ Juan Miguel Lamet, “‘El cebo’ de Vajda” (*Film Ideal*, nº 29, marzo de 1959), p. 21.

por medio del *suspense*: «la emoción por tanto, no viene de la anécdota, ni del calor humano de los personajes, sino de las imágenes y de su forma de estar montadas. Es una emoción física, irreprimible porque el cine cuenta con un tratamiento expresivo al que el espectador no puede sustraerse: el “suspense”»⁴¹. En definitiva, el trauma de la muerte de Greta se expresa a través de lo que se puede entender, siguiendo a Wilson, como una visión reparadora del niño que vive de nuevo: la figura de Anne Marie. Matthäi le muestra al psiquiatra una foto de Greta Moser (evidentemente, una foto de Anita von Ow), de modo que cuando vemos por primera vez a Anne Marie, nos impacta la similitud entre ambas niñas. Después, Matthäi anima a Anne Marie a jugar a orillas de un camino (la ayuda a construir allí una casa de muñecas), al igual que lo debe haber hecho Greta: es como si estuviéramos reconstruyendo un tiempo antes de la muerte. Matthäi, como extensión de esta idea, utilizará una muñeca para reemplazar a Anne Marie en el bosque. Tenemos la impresión que la película crea una versión del juego de *Fort-da* sobre el cuerpo de Anne Marie, y pone en escena la aparición y desaparición de Anne Marie a orillas del camino, antes de hacerla desaparecer una vez más de la casa de su madre sólo para hacerla reaparecer y ser salvada por Matthäi. Pero si la película experimenta con la animación ilusoria de la niña muerta, también asocia a Anne Marie con lo traumático Real. Aun más, la muñeca de tamaño natural que imita a Anne Marie nos recuerda a Greta, con su cuerpo de muñeca brutalizado en el bosque, creando una cadena metonímica que va desde Greta (y las niñas que han sido asesinadas con anterioridad) hasta Anne Marie. Cuando vemos a Anne Marie la vemos como una niña que desde siempre está en peligro.



M, el vampiro de Dusseldorf (Fritz Lang, 1931)

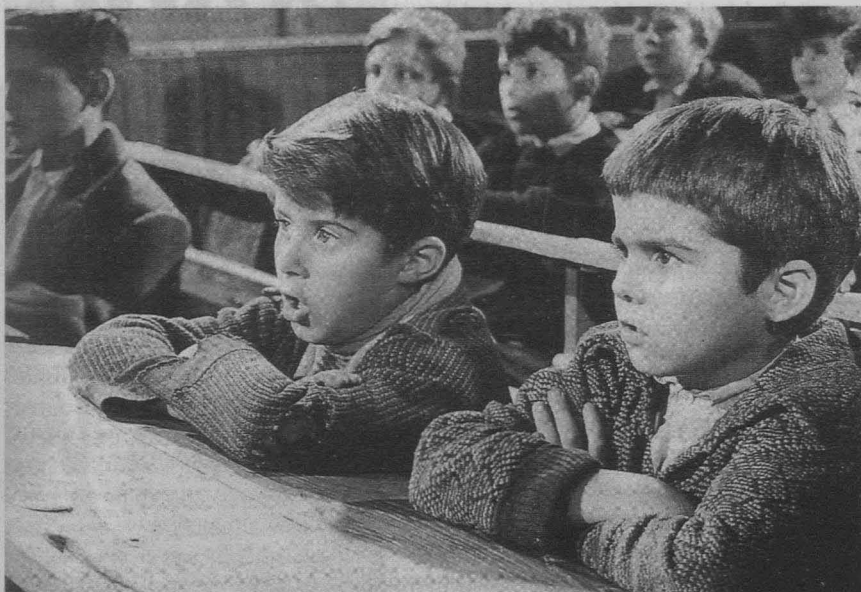
Imágenes de inocencia

Las representaciones del niño en el cine español de los años cincuenta se apoyaban en el ideal de la pureza y la inocencia de la niñez. Los niños en la época de Franco —a pesar de la noción católica de nacer con pecado original— comienzan la vida con pureza sexual e inocencia moral. El niño es también un aspecto importante del fomento de la nación⁴². Anne-Marie Jolivet postula que, en las primeras dos décadas del franquismo, en el cine español se vislumbran tres tipos de representación de los jóvenes: (1) el de la «manipuladora», que «se vale de la imagen del niño para recuperarla ideológicamente con fines políticos o religiosos» (películas tales como *Raza*, de Sáenz de Heredia, 1942; *Un traje blanco*, de Rafael Gil, 1956); (2) el de las imágenes «demagógicas con vistas de divertir y vender un producto comercial» (sus ejemplos son las españoladas folklóricas —y podríamos agregar

⁴¹ *Ibidem*, p. 21.

⁴² Cristina Amich Elías describe cómo se protegió a los niños bajo el franquismo. Sin embargo, siempre fueron percibidos como futuros adultos, y su progreso fue controlado. Véase su excelente estudio, *El poder y los derechos del niño en el franquismo* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005).

Un traje blanco
(Rafael Gil, 1956)



las extravaganzas musicales de los niños estrella); y (3) el de las imágenes «objetivadas», «centradas en el enfoque de la realidad particular del niño, haciendo de él y de su mundo el objeto de la creación en él» (esto continúa en obras posteriores con ejemplos emblemáticos como *El espíritu de la colmena* [Víctor Erice, 1973] y *Cria cuervos* [Carlos Saura, 1976])⁴³. Llenas de dulzura o inocencia, conmovedoras o sentimentales, exhiben lo que Zelizer ha llamado en otro contexto la sacralización de la niñez, una cadena de significados en la que el niño es el objeto del sentimiento, en una serie de inversiones en la figura del joven como una visión para el futuro⁴⁴. Jolivet elige *Marcelino, pan y vino* (1955), de Vajda, una película acerca del «niño del convento muerto en el desván» que, según ella, «se sitúa en otro plano» en el sentido en que Vajda logra poner «en escena el cuerpo infantil como sujeto y objeto del deseo»⁴⁵. La lectura de Jolivet es convincente. Marcelino es en cierto sentido un “niño desaparecido” en cuanto a que su muerte es objeto de fetiche (aunque la culpa y el trauma no figuran aquí). Pero aquí se sugiere que *El cebo* es una obra única en cuanto presenta al niño como vulnerable al peligro sexual de un depredador. Dentro del contexto del desfile de jóvenes reificados, tal imagen desafía en gran medida el ideal de la niñez como un estado de inocencia. Aquí se sugiere que una película como esta no se podía haber planteado desde dentro de la España sexualmente represiva de finales de los años cincuenta.

Un tema claro dentro de la diégesis es la advertencia de no confiar en las apariencias. Así, el buhonero Jacquier resulta ser inocente a pesar de las apariencias en sentido contrario. Y también la Señora Sèller se revela como una buena mujer a pesar de los chismorreos del pueblo. De la misma manera, el aspecto exterior de Schrott como hombre de familia, ciega

⁴³ Anne-Marie Jolivet, *La pantalla subliminal: Marcelino pan y vino según Vajda* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003), pp. 29-30. Para un excelente estudio de la representación de los niños en el cine franquista, véase la colección de artículos en una edición especial de *Archivos de la Filmoteca* (nº 38, junio de 2001).

⁴⁴ Viviana A. Zelizer, *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children* (Nueva York, Basic Books, 1985).

⁴⁵ Anne-Marie Jolivet, *La pantalla subliminal*, p. 30.

a Matthäi, mientras que el asesino es finalmente atrapado mediante la apariencia de una niña que no es quien parece ser a orillas del camino, y luego es engañado por una muñeca tendida boca abajo en el barro —es interesante que nosotros, como público, por un instante compartimos su horror y somos igualmente engañados. Por último, es la confianza en el aspecto del “mago” la que lleva a Greta a ser engañada por Schrott. La película es una advertencia al espectador (tanto niño como adulto) sobre los peligros de ser embaucados por desconocidos que parecen perfectamente normales a la luz del día. A fin de cuentas, aquí se presenta una paradoja. La importancia de mantener la inocencia de la niñez es también un tema claro dentro de la película. Así, Matthäi toma precauciones para que Anne Marie no descubra la verdad sobre su mago. No le dice nada para advertirla del peligro (ella le explica que el mago le ha pedido que no cuente a nadie su secreto o desaparecerá el encanto). Cuando Schrott es finalmente atrapado y sacado fuera de campo por la policía, Anne Marie entra corriendo y encuentra a Matthäi en lugar de a su mago. Matthäi toma el títere que Schrott ha usado para atraer a Anne Marie hacia el bosque y coloca dentro de él su mano herida, con sangre que le cae por la muñeca, para darle vida. Su intención es asegurar que la confianza de Anne Marie en el mago no se destruya. Lo que hace recuerda un artículo de 1959, publicado en *ABC*, en el que se debate la ética de mantener las ilusiones de los niños acerca de los Reyes Magos, y que concluye que es una sana magia nacional católica: «El niño es el ser menos sencillo que existe —observa— porque todo, en su alma incipiente, se complica de imaginación, de ensueño y de portento; porque no discrimina lo real de lo irreal y confunde los “planos” de lo sustancial y lo adherente. (...) La inocencia —continúa— es la encantadora, gratísima confusión de la realidad con el sueño, de la imaginación con la idea»⁴⁶. Los niños son seres vulnerables cuyas imaginaciones frágiles necesitan nuestra protección. La preservación de la inocencia de la niñez es tan importante porque destruirla significa destruir el ideal de la infancia. En el intercambio de las ficciones, esto no es difícil de lograr, tal y como Matthäi lo muestra en sus manipulaciones de Anne Marie. Pero si entendemos esta preciosa inocencia, como creo que debemos, como un eufemismo de la inocencia sexual de la niñez, la cuestión se hace mucho más difícil de manejar.



El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)

⁴⁶ Juan Pasqua, “A la medida de los niños”, *ABC*, 1 de enero de 1959, p. 8.



Marcelino, pan y vino
(Ladislao Vajda,
1955)

tal y como indica Llinás,⁴⁹ aunque las camas separadas parecen sugerir que Schrott tenga que encontrar la gratificación sexual en otra parte. Tras otro reproche verbal de su esposa, la cámara presencia el aumento de la frustración de Schrott, que rompe un objeto, y cuando se da cuenta de que su esposa se ha ido de casa, se dirige al baño donde una toma desde la base de la repisa de cristal nos muestra no solamente la hoja de la navaja fállica que usa para vengarse en las niñas, sino también su mirada de deseo. La supresión del elemento sexual parece estar sobredeterminada. El elemento sexual no reconocido, expurgado del orden de lo Simbólico, encuentra su lugar en el orden de lo Real: se mezcla con el horror del asesinato para crear una subcorriente inquietante de violencia y de goce sin ley en la película.

Matthäi coloca a Anne Marie a orillas del camino y aguarda la caza (ella es “el cebo” del título de la película). Anne Marie se convierte en su propia imagen, el espectáculo de la niñez. En el momento en que Anne Marie ha sido enmarcada como imagen, Matthäi la ve por primera vez y percibe su similitud con Greta Moser. Más tarde, la imagen de Anne Marie aparece en el marco del parabrisas cuando Matthäi se mete por el camino para ver cómo reaccionaría ante ella un asesino de niños que viniera en la misma dirección. La imagen se duplica cuando Anne Marie aparece otra vez en un plano largo desde el parabrisas, pero en este caso desde el coche de Schrott, apareciendo luego en su espejo retrovisor. Anne Marie es definida, por lo tanto, por su proximidad a la imagen. Vicky Lebeau observa que desde sus comienzos «el cine estaba listo para responder a la añoranza elusiva, a la vez gnóstica y erótica, por el niño, entregando al niño como objeto de la mirada»⁵⁰. Lebeau cita una fascinación temprana con el niño semi-desnudo. Es significante

⁴⁷ Anne Higgonet, *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood* (Londres, Thames & Hudson, 1998), p. 30.

⁴⁸ Francisco Llinás, *Ladislao Vajda*, p. 129.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁰ Vicky Lebeau, *Childhood and Cinema* (London, Reaktion Books, 2008), p. 91.

que *El cebo* no cree un retrato erótico de Anne Marie. Dondequiera que la veamos, aparece absorta en sus juegos infantiles; los planos largos, en contraste súbito con un primer plano de su cara centrada en sus juegos. Su ensimismamiento es importante, ya que significa su falta de conocimiento: «los niños no pueden conocer a los adultos, son, por definición, inconscientes de los deseos adultos, incluyendo los deseos por la niñez»⁵¹. De ser Anne Marie consciente de la imagen que proyecta, se convertiría en una Lolita: en su lugar debe permanecer inocente al juego de acecho que ocurre a su alrededor, en el cual ella es la figura del deseo. Una escena en que Matthäi sigue a Schrott hasta que éste se para a observar un escaparate ilumina bien la proyección del deseo de ambos hombres sobre la niña. La vitrina está llena de lo que parece ser un equipo de camping, mientras que los maniqués sustituyen fetichísticamente a los niños (la escena es similar a una de *M* donde el asesino se para en estado de trance frente a una vitrina de juguetes). La cámara en *traveling* sigue la mirada de Schrott a lo largo de los maniqués hasta descansar sobre uno de ellos, con trenzas: Schrott mira fijamente la escena, absorto en su deseo desplazado, a la vez que Matthäi está igualmente absorto en su obsesión por el asesino. Mientras que el ensimismamiento de Anne Marie confirma su inocencia, queda claro que su imagen es una incitación al deseo. La secuencia de imágenes que sirven para enmarcar a Anne Marie, nos hacen dudar sobre la imposibilidad de controlar la imagen de la niñez. Estas imágenes también nos sugieren la idea de que una foto o película puede causar un deseo inapropiado hacia el niño. Queda claro que la inocencia de la imagen del niño puede depender en gran medida de quién mira y cómo mira. En la medida en que seguimos la



Anne Marie (Anita von Ow) en *El cebo*

⁵¹ Anne Higgonet, *Pictures of Innocence*, p. 28.

puesta en escena por Matthäi de la imagen de Anne Marie para atraer al asesino, creando con ella una imagen seductora, las posiciones del espectador de la película oscilan entre la de depredador sexual (Schrott) y la de voyeur (Matthäi). La imagen del niño en *El cebo*, por lo tanto, no es inocente.

Padres y protectores

Como indica Santos Zunzunegui en su estudio de *El cebo*, se puede entender la película como parte de una «trilogía inconfesa», junto a *Marcelino, pan y vino* y *Mi tío Jacinto* (1956), en su exploración del tema de la paternidad. Matthäi, un hombre que aparentemente no tiene familia –Llinás observa que uno de los cortes de la versión española es una escena de Matthäi desayunando en la casa donde alquila una habitación⁵²–, es un marido postizo de una madre soltera, la Señora Heller (no hay relación sexual entre ellos), y un padre para Anne Marie (“¿Sabe usted que mi hija le quiere?”, le comenta la Señora Heller)⁵³. Siguiendo la tesis del niño desaparecido, podríamos percibir que Matthäi encarna el sentimiento de culpabilidad –en cuanto que no ha resuelto el crimen– y responsabilidad por la niña muerta. Es significativo que lo que interrumpe su viaje a Jordania sea la visión de los de niños en el aeropuerto. Con respecto a esta contrapartida por parte de Matthäi de las ficciones de Schrott sobre un ser imaginario, Zunzunegui comenta con muy buen criterio que la película se sitúa «sobre el filo de la navaja que marca la frontera entre la psicopatía y la normalidad»⁵⁴. ¿Es Matthäi un hombre que representa un sentido agudo de responsabilidad personal y paternal? ¿O es, como sugerirá la futura novela de Dürrenmatt, un obsesivo solitario, casado

Mi tío Jacinto
(Ladislao Vajda,
1956)



⁵² Francisco Llinás, *Ladislao Vajda*, p. 132.

⁵³ Santos Zunzunegui, “Del cine a la literatura”, p. 252. Zunzunegui observa el misterio que se evoca cuando Matthäi hace referencia al hecho de que no fuma, para luego pedir más tarde un cigarrillo.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 252.

con su trabajo, que sencillamente no puede dejar un caso sin resolver?⁵⁵. En el intento de construir una novela de detectives sobre la caza de ratones, las imágenes de la película también construyen una serie de «inquietantes paralelismos»⁵⁶ entre criminal y detective. La escena en la que Matthäi, sentado en su habitación, cuidadosamente prepara una muñeca de tamaño natural que se parece a Anne Marie, sirve de eje a este respecto. Matthäi termina vistiendo con respeto y con cuidado a la muñeca, y hay un corte impactante a un primer plano de la cara de la muñeca. Mientras Matthäi se aparta hacia el escritorio, dejando a la muñeca sentada desconcertantemente en la mesa a sus espaldas, nos viene a la memoria quizás el mito clásico de Pygmalion: ¿actúa Matthäi como un padre protector o hay algo siniestro en su preparación de la joven Anne Marie como cebo para capturar al asesino? Podemos recordar la discusión sobre la paternidad de Slavoj Žižek, donde contrasta dos representaciones del padre en dos películas: *La vita è bella* de Roberto Benigni (La vida es bella, 1997, Italia) y *Festen* de Thomas Vinterberg (Celebración, 1998, Dinamarca). En la primera, el padre protege a su hijo del trauma del holocausto construyendo lo que ocurre en el campo como un juego en el que hay que observar las reglas. «La dignidad humana», según Žižek, depende de la necesidad urgente de mantener un mínimo de apariencia protectora: «¿acaso no hacen todos los padres algo similar con nosotros, aunque bajo circunstancias menos dramáticas?»⁵⁷. El padre de la otra película, en cambio, es un violador monstruoso de sus propios hijos. Es el padre obsceno, causa del trauma y de la violencia sin ley que opera a nivel de lo Real. En definitiva, Žižek postula que ambos padres simbólicos no son más que fantasías fantasmagóricas: el padre monstruoso parece validar al padre protector, pero ambos en realidad simbolizan la desintegración de la autoridad paterna⁵⁸. En *El cebo*, Matthäi se construye claramente como un padre protector, donde Schrott se vería como el hedonista sin ley. Pero, en cierto sentido, Matthäi ha creado el riesgo de Schrott en el caso de Anne Marie. La autoridad paternal parece ser creada y deconstruida eternamente, dejándonos con la sensación inquietante de que la exhortación a no confiar en las apariencias quizás se extienda a la figura de nuestro héroe Matthäi.



Matthäi (Heinz Rühmann) y la Señora Heller (María Rosa Salgado) en *El cebo*

⁵⁵ En la novela de Dürrenmatt, Matthäi nunca caza al asesino y se pierde en el alcohol y la degeneración. Hasta este punto el lector no sabe si Matthäi tiene razón en sus sospechas sobre el asesino. En un giro inesperado, descubrimos que las sospechas de Matthäi eran correctas pero que Schrott había muerto en un accidente de coche cuando se dirigía a asesinar a la niña.

⁵⁶ Santos Zunzunegui, «Del cine a la literatura», p. 252.

⁵⁷ Slavoj Žižek, «Fathers, Fathers Everywhere», en *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* (Seattle, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2002), p. 29.

⁵⁸ Žižek argumenta que ambos padres suspenden la eficacia de la Ley/Prohibición simbólica, porque en ningún caso es su función presentar al niño el universo de la realidad social, a la que aquel está expuesto: «El padre según Benigni ofrece una protección imaginaria contra el encuentro traumático con la realidad social, mientras que el padre violador de Vinterberg es también un padre que opera fuera de los límites de la Ley simbólica. *Ibidem*, p. 31.



El cebo

la culpa emerge a través de las falsas acusaciones en contra de Jacquier. Y se vincula al de la responsabilidad individual. Un artículo en *Cine Mundo* sacó a relucir una consecuencia extradiegética de la película al informar que un espectador de *El cebo*, inspirado por ella, decidió denunciar un crimen del que había sido testigo⁵⁹. A fin de cuentas, la culpa por el crimen contra Greta se encuentra en las oscilaciones que las imágenes de Anne Marie suscitan en el espectador: si la inocencia de la niñez depende de quién mira y cómo, la película parece sugerir que la única defensa para un niño vulnerable es la responsabilidad del adulto.

Anne Marie y Matthäi en *El cebo*



Aunque nunca veamos el cuerpo brutalizado de Greta, una secuencia temprana de la escena del crimen incluye una toma que parece adoptar la perspectiva de la niña muerta, mirando a los detectives que inspeccionan su cuerpo. Hacia el final de la película, una toma del bosque comienza enterrada en las hojas espesas del suelo antes de subir y girar en una panorámica que viene a descansar sobre los árboles. El espectro de la niña desaparecida, Greta, se expresa visualmente como una presencia fantasmagórica. La película retorna obsesivamente a los temas de la culpa y la responsabilidad. ¿Quién es responsable por este crimen odioso y qué se puede hacer al respecto? El tema de la

A primera vista, el tema de *El cebo* resulta claro. Es una advertencia a los niños y a los adultos sobre los peligros de confiar en desconocidos, con Matthäi en el rol convencional de detective y héroe (paternal) que acude al rescate. Sin embargo, en la película abundan elementos de lo Real, creando una lectura entre líneas potente y subversiva sobre la culpa, el trauma, la histeria, el horror, el miedo, y los ataques sexuales violentos. El ideal del padre simbólico representado por Matthäi es discutible, mientras que los espectadores mismos están implicados en la vulnerabilidad del niño. La película, por tanto, plantea muchas más cuestiones interesantes relativas al tema del niño “en peligro” de lo que puede parecer en un principio.

⁵⁹ «Cuando una persona descubre algo relacionado con un crimen es fácil que se sienta agobiada por dos ideas. La primera, la natural, la de ir a contar a la policía lo que ha visto. La segunda, el temor de verse implicado en el hecho y sufrir las consecuencias de las posibles sospechas o, simplemente, la molestia de las declaraciones obligadas. Después de ver *El cebo*, sin embargo, un testigo rompió su silencio al denunciar un crimen». «Una película provoca un examen de conciencia para el bien de la justicia» (*Cine Mundo*, n.º 361, 14 de febrero de 1959), p. 6.

ABSTRACT. Ladislao Vajda's *El cebo*, which opened at Madrid's Coliseum on 12 February 1959, is widely remembered in Spain as a film which terrorized Spanish children of the 1950s. On the face of it, the theme of the film is clear: presenting a warning to young children and their parents about the dangers of trusting strangers, with Matthäi (Heinz Rühmann) in the conventional role of detective and (paternal) hero who saves the day. Sex-crime coverage in press dailies of 1950s Spain presented the child at risk as a contemporary anxiety, but publicity for *El cebo* appeared to manage this anxiety, portraying child-murderer Schrott as a bogeyman whose threat is controllable. However, on reading the film through Freud's famous dream of the burning child and with an awareness of Lacan, pieces of the Real are seen to abound in the film, creating a powerful and subversive subtext of guilt, trauma, hysteria, horror, fear and violent sexual attack. The ideal of fatherhood which Matthäi appears to present is open to question, whilst the workings of spectatorship implicate the audience in the vulnerability of the child. The film raises more interesting implications regarding the theme of the child at risk than may at first appear. ☉

Palabras clave: “*El cebo*”, “Ladislao Vajda”, “la infancia en el cine”, “cine español de los años cincuenta”, “niños en peligro”, “paternidad”, “psicoanálisis”.