EN LOS LIMITES DEL CINE CLASICO:LA ESCRITURA MANIERISTA DE DOUGLAS SIRK

Jesús González Requena
Universidad Complutense de Madrid
(ESPAÑA)

I.

Las escrituras clásicas de Hollywood eran escrituras silenciosas, volcadas a la edificación de universos ficcionados pregnantes, fuertemente verosímiles, habitados por sólidos personajes y habitables, también, por el propio espectador. Primaba en ellos, pues, lo narrativo, con su ferréo encadenamiento -metonímico- de aconteceres. La mirada del espectador transitaba sin conflicto sus universos, sometiéndose dócil a las travesías a las que los propios relatos invitaban.

Una mirada limpia, no enturbiada por el espesor interpuesto del lenguaje. O bien un lenguaje (aparentemente) transparente, que se borraba en el mismo momento en que nos ponía en contacto con las cosas -con el mundo-. En suma, un mundo simple o complejo, sórdido o reconfortante, pero incontaminado, al menos aparentemente, por el lenguaje que lo habla.

El texto clásico se caracteriza por una determinada economía de la significación: economía del equilibrio entre el orden del significado y el orden del significante. Es por eso que el signo brilla en él con su máximo esplendor o, lo que es lo mismo, en su plenitud, en su limpieza. No hay, por ello, lugar para el exceso: ni exceso del significante (autonomía opaca de la forma), ni exceso del sentido (ambigüedad).

Barthes lo ha expresado con singular propiedad:

> "La economía del lenguaje clásico ... es relacional, es decir, que las palabras son lo más abstractas posibles en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el

signo de una cosa y mucho más, la vía de un vínculo... sus palabras... huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad..." "Las palabras del discurso clásico ... llevan siempre más lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una palabra, sino expandirse al modo de un gesto total de intelección, de comunicación" (1).

Así en el texto clásico, la escritura misma (el trabajo por el que se traza la diferencia en el significante y en el sentido) queda borrada tras la representación que ha puesto en pie. El texto -el film, el cuadro, la novela...- ya no se reconoce como texto (espacio de una productividad) sino como representación; parece quedar agotado por los universos ficcionales (pero presumidamente referenciales) que lo pueblan. La escritura nombra la "realidad", nunca a sí misma. El lenguaje se presenta, entonces, no ya como un problema, sino como una evidencia. Y el texto se pretende espejo de las "realidades" que lo llenan.

Precisamente por ello en las escrituras clásicas no se nombran los espejos. Su voluntad de borrar la distancia que separa la representación de lo representado para así imponer la ilusión del encuentro directo con el Referente (que es el nuevo nombre de la Verdad en la era tecnológica) es incompatible con la ambigüedad que en la representación introduce la presencia de un espejo.

Un texto que se quiere espejo no puede introducir un espejo en su interior pues, de hacerlo, la situación especular quedaría inmediatamente denunciada. El segundo espejo denuncia al primero y así la evidencia ilusoria de la captura del referente (ese fetiche estético burgués por excelencia) comienza enseguida a resquebrajarse. La ambigüedad (porque no es otro el problema del lenguaje) ocupa desde entonces el lugar del maltrecho referente.

Todo esto viene a cuenta del cine de Sirk. Porque si algo caracteriza la escritura sirkiana (que ya no es una "escritura clásica") es el poner en práctica minu---

ciosamente las formas clásicas para, inmediatamente, llenarla de espejos. Porque esos espejos (o esos otros significantes que juegan como espejos) son la huella de una distancia: la que separa la representación de su efecto de sentido (no necesariamente la que separa al espectador de la ficción).

II.

La noción de representación pone en juego tres factores: un algo exterior (lo representado), un nuevo objeto (la representación) y una distancia: la que separa la representación de lo representado. Pero no se trata simplemente de una nueva presentación, aunque la palabra, engañosa, parezca insinuarlo, sólo hay presentación (de ese algo exterior) como ilusión. Lo único real es el objeto que se re-presenta sin presentar realmente. Así pues, en la representación -como en la totalidad del lenguaje- todo funciona sobre una ausencia; tal es, por lo demás el signo del signo: nombrar lo que él no es, algo quizás real (?), pero en todo caso exterior al universo del lenguaje. Se trata, en suma, de una invocación.

Entre lo presente (la representación, el signo) y lo representado a modo de invocación media, pues, una enigmática distancia, tan enigmática que atraviesa las fronteras del lenguaje en dirección al universo ignoto de lo real.

Es sin duda esta distancia la que el texto clásico soslaya hasta pretender ignorarla trazando un puente mágico entre el sujeto y lo real y haciendo posible así una mirada limpia y transitiva, sólo ocupada por el devenir del relato y por el sentido que de él emana.

Así sucede en la literatura clásica (Barthes trató de identificarla en su Grado cero de la escritura), en la pintura, encarnada en la sólida y equilibrada perspectiva renacentista, y en el cine clásico que se gestó en Hollywood entre los años 20 y 50 de nuestro siglo.

Borges ha descrito lo clásico con especial perspicacia (quizá Barthes olvidara una antigua lectura de La postulación de la realidad (2) cuando nos ofreció su ensayo sobre escritura clásica):

"El clásico no desconfía del lenguaje, cree en `la suficiente virtud de cada uno de sus signos... No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla... no es escribe los primeros contactos de la realidad, sino, su elaboración final en concepto".

En el texto clásico nuestra mirada encuentra un acceso claro a una realidad no enigmática, sino bien ordenada, conceptualizada. Una mirada (la del enunciador, la del lector) sólo posible en una concepción del mundo equilibrada, reconciliada.

Otros mundos en los que la angustia impida toda seguridad deben, sin duda, desautorizar una mirada como ésta, volverla sospechosa. Habitamos hoy algunos de esos mundos y es por eso que lo clásico, a la vez que admirado, se nos vuelve de alguna manera impracticable (3). Quizá por ello resulte difícil aproximarnos a una clase de textos en los que, si bien no se ha operado una ruptura neta con respecto a las formas clásicas, la escritura que las respeta introduce al mismo tiempo una fina, casi invisible red de desplazamientos y sutiles transgresiones. Textos que, en la historia de las artes plásticas, han encontrado un nombre: manierismo.

Manierista es el cine de Sirk. En él se encuentra la misma distancia de los pintores manieristas, también ellos amantes de los espejos, con respecto a la pintura renacentista. Distancia que consiste en una forma precisa de desviación, en un determinado grado de desorden, en una serie de pequeños desplazamientos transgresores con respecto a las escrituras clásicas. Y distancia que es la huella de una desconfianza con respecto al sistema de valores clásicos cuya reconfortante evidencia ha comenzado a resquebrajarse. Desconfianza ante el mundo -ante su racionalidad postulada por los clásicos- que conduce inevitablemente a un redescubrimiento del lenguaje (concebido no ya como transparencia del mundo, sino como espesor interpuesto y lugar de ambiguedad) Dado que no hay nuevos valores con los que sustituir los antiguos, tampoco hay una nueva escritura con la que enunciarlos. Las formas clásicas siguen por ello presentes, pero ya no es vigente su ley, pues es objeto de constantes -aunque no siempre evidentes- ejercicios transgresores. Que pueden consistir, como sucede en Hitchcock, en un juego malabarista de la narración (4), o como es el caso de Sirk, en un determinado trabajo de la representación a través de la metáfora, la luz y el espejo.

III.

"Los espejos tienen siempre para mí una cierta extrañeza... un espejo está lleno de secretos... Pienso que la primera vez que un ser humano se vio en un espejo, en un charco por ejemplo... y comprendió: "¡ese soy yo! -fue bastante tarde en el desarrollo de la especie humana- la especie humana comenzó a devenir consciente de sí misma" (5).

Pero invirtamos el orden de la argumentación sirkiana: esa conciencia que el espejo devuelve -instituyendo así el sino de lo humano- es la de una extrañeza esencial, ontológica, si se prefiere, o quizás también hamletiana. El espejo está lleno de secretos:

"La metáfora del espejo... Pasado el Alto Renacimiento, esta metáfora se convertirá con el Manierismo casi en una alucinación, como imagen de la angustia, de la muerte y del tiempo" (6).

La angustia, la muerte y el tiempo, nos dice Hocke -y parece que hablara de la aventura misma de la escritura. Secretos, en todo caso, que presentan al espejo como lugar donde la carencia se dibuja. Volvamos a Sirk:

"... el espejo es la imitación de la vida. Lo interesante de un espejo es que no te muestra tal como eres, te muestra tu propio puesto" (7).

Sobre el vacío, la perversidad: no la vida, sino su imitación, no tú mismo, sino tu opuesto. Imitación perversa, pues lejos de fijar la identidad de los seres y las cosas, la interroga invirtiéndola.

La imitación es también un tema manie--- rista. Dubois:

> "El modo de producción del estilo manie— rista ...debe ser captado... en una dialéctica del ser y el parecer: aparentemente el sujeto dice que no es nada y que no puede hacer nada aunque, de hecho, esta exhibición de su propia nada corresponde a una voluntad de afirmarse. Pero no puede sino afirmar perentoriamente su impotencia. El resultado de esta expresión de impotencia y de esta voluntad de afirmación se transcribirá por medio de una huida hacia el dominio de las formas: ponderará las formas, reforzará las apariencias, desplegará volutas y corvaduras, perfeccionará los detalles. Se afirma así, pero esta afirmación no es más que formal y no hace sino marcar, por ese formalismo exacerbado, su impotencia fundamental de alcanzar el ser y expresar siquiera un atisbo de plenitud. El arte manierista es el producto de una dialéctica del deseo y la impotencia de satisfacerlo que se resuelve en una búsqueda de la presencia indefiniamente diferida" (8).

Si el artista renacentista cree represen--- tar un mundo a la medida de lo humano, a su propia medida como hombre -a él corresponde el centro en las nuevas catedrales, en torno a su mirada se ordenan los paisajes construidos en perspectiva- el manierista, en cambio, padece la angustia de haber perdido su lugar. El mundo se ha tornado extraño, opaco, y es por eso que desconfía de la sólida y ordenada representación heredada de los clásicos renacentistas. Pero carente al mismo tiempo de una opción alternativa que sólo llegará con la violencia histórica que

dará paso al barroco (la Contrarreforma)- no puede por menos que admirarla, como se admira todo universo estable y reconciliado que se sabe inalcanzable. La melancolía es el resultado de esta tensión. En ella, habitándola, el manierista canoniza el modelo de la representación clásica pero sin poder verse amparado por la pujante concepción del mundo (el Humanismo) que la ha hecho posible.

De ahí la conciencia de intransitividad que embarga su trabajo. Canoniza las formas clásicas sin creer en las verdades que las animaban. Pinta a la maniera de Rafael o Miguel Angel pero desconfía de la relación de transitividad que estas establecían con el (su) mundo.

El canon, pues, no se encuentra ya en la naturaleza, como creyera por un momento Leonardo. Sino en el propio Leonardo o en Rafael o en Miguel Angel. Maestros con respecto a los cuales el manierista cree poder definir su lugar. Pero es un canon, como todo canon, demasiado sólido y cerrado. La única identidad que permite es la del discípulo -imitador- perverso: el que pone en escena las Reglas para traicionarlas sigilosa, casi imperceptiblemente. La imposi-- bilidad de entrar en contacto activo con el mundo, de encontrar en él un noble lugar, no permite otra salida: en el lugar del mundo -inasequible siempre al melancólico-, el lenguaje. En lugar del creador, el traidor.

Imitación, entonces, como carencia de lo imitado: redescubrimiento del lenguaje como tejido de significantes que ocupan el lugar de una ausencia. Es la conciencia de esta carencia -pues el manierista se sabe imitador perverso, no autor- la que le vuelca a la experiencia de la escritura en su puridad: ejercicio de la diferencia en el juego del significante y, por ende, en el del sentido. La pasión, al no poder volcarse sobre el mundo, se torna pasión por el lenguaje, por la forma. (La lengua es forma, decía Saussure).

IV.

Hadley Robert Keith habla por teléfono, de pie, bajo su retrato. (Fotograma 1a) El ruido de un coche que se acerca le hace terminar su conversación. La cámara le sigue por un momento, mientras se aproxima a la ventana para observar a quienes llegan. Pero se detiene enseguida, dejándole salir de cuadro camino a la puerta. Comprendemos entonces que el movimiento de cámara, lejos de seguirle a

él, ha buscado centrar en el cuadro su retrato. Por eso, una segunda panorámica, ahora vertical, termina de configurar una imagen totalmente equilibrada y simétrica en la que las cortinas de ambos lados tienen por función enmarcar el retrato del padre. (Fotograma 2a).

De la contundencia de una imagen en exceso sólida -tan sólida como la luz- a un tejido visual de filigrana.

La cámara se encuentra ya en el hall cuando Hadley abre la puerta de su despacho, mirando hacia la izquierda donde se encuentra -en off- la puerta de la calle. Una sombra se proyecta junto a él (Fotograma 1b); pertenece al criado negro que entra en cuadro enseguida por la derecha (Fotograma 2b) para salir luego por el extremo opuesto mientras se inicia una panorámica siguiendo a Hadley hacia la puerta (Fotograma 3b). Pero se detiene ante un espejo en el que se refleja ya el criado abriendo la puerta (Fotograma 4b) y en seguida Mitch (Rock Hudson), entrando con el cuerpo de Kyle (Robert Stack) sobre sus espaldas (Fotograma 5b) y Lucy (Lauren Bacall) tras él (Fotograma 6b). En el mismo instante en que ella sale del espejo entra Mitch en cuadro (Fotograma 7b) y lo atraviesa hasta abandonarlo, justo cuando el criado vuelve a aparecer en el espejo cerrando la puerta (Fotograma 8b). Ahí permanece por unos instantes observándolo todo mientras Lucy entra en cuadro por la izquierda y se detiene ante Hadley. El criado sale del espejo (Fotograma 9b) e inmediatamente Lucy se desplaza a la derecha, como prolongando su movimiento, cruzándose delante del padre (Fotograma 10b).

Una segunda panorámica, de sentido contrario a la anterior, sigue ahora a ambos alcanzando por un instante un segundo espejo que refleja a Mitch subiendo las escaleras (Fotograma 11b) y sólo cesa un instante después, cuando Hadley y Lucy se han detenido y Mitch entra en cuadro al fondo, en lo alto de las escaleras (Fotograma 12b).

La increíble complejidad de este largo plano resulta, sin embargo, casi invisible para el espectador. Ello se debe sin duda a la precisa sincronización de los movimientos múltiples, todos ellos engarzados como si de un único movimiento se tratara. Y es de hecho así, pues es un único movimiento constante (primero a izquierda y luego a derecha) el que atrae nuestra percepción por el encadenamiento de múltiples movimientos sucesivos, de tal manera que sólo uno existe en pantalla en cada momento prolongando en cada instante el anterior.

Es éste pues un extraño ballet, tan fascinante como casi invisible. Un supremo gesto manierista que se introduce en la dinámica misma del drama sin por ello quebrar su devenir. Se sale y se entra en los espejos, o más bien la imagen se construye de reflejos a cuyos destellos la mirada atiende ensimismada. Es un círculo, en último extremo lo que aquí se traza imponiendo su ritmo a nuestra mirada. Circularidad absoluta de una puerta a una lejana escalera -también ella, por lo demás, circular- que nos devuelve de nuevo a un centro inevitable -flanqueado por espejos- donde dos personajes insinuan la desesperación en sus palabras.

Todo gira, por lo demás, en torno a Hadley, él es el único personaje que se mantiene constantemente en cuadro y que no circula a través de los espejos. Pero su retrato, ese retrato más grande que él mismo, siempre sólido y equilibrado, que la cámara ha buscado reencuadrar entre cortinas simétricas, en un helado contrapicado, se encuentra, a modo de espejo desproporcionado y amenazante, detrás de esa puerta cerrada del despacho ante la cual Hadley observa la llegada de sus hijos.

Hadley se encuentra, de nuevo, en su despacho, acompañado ahora por Mitch. Por segunda vez un coche se detiene ante la mansión y Hadley se aproxima nuevamente a la ventana. Tras un plano semisubjetivo que prolonga su mirada para mostrarnos fuera el coche de policía del que desciende Marylee, la cámara se sitúa en el exterior observando a Hadley (Dorothy Malone) tras los cristales, de tal manera que en estos se refleja la luz morada de la noche.

Y, de nuevo, un largo plano de filigrana. La cámara se encuentra en contrapicado junto a la puerta cuando el criado (del que sólo vemos su negro uniforme) la abre, quedando la imagen invadida por la oscuridad de la noche (Fotograma 1c). Entra un policía seguido de Marylee (Fotograma 2c) y la cámara les sigue en breve panorámica a izquierda para detenerse cuando alcanza un espejo en el que se refleja la puerta abierta del despacho de Hadley y en ella, reencuadrado doblemente (por el espejo y el marco de la puerta) Mitch (Fotograma 3c). En el mismo instante en que ella sale de cuadro el policía entra en el espejo donde se detiene para hablar con él (Fotograma 4c). Dos nuevos policías entran entonces en cuadro provenientes de la calle (Fotograma 5c) y la cámara les sigue prolongando la panorámica hasta mostrar al fondo la gran escalera por la que asciende Marylee (Fotograma 6c). Los policías salen de cuadro por la izquierda mientras la cámara se mantiene fija

observando el sensual ascenso de Marylee (Fotograma 7c) (con un vestido muy ajustado y blanco, como la propia escalera cuyas líneas curvas corresponden extrañamente al contoneo del cuerpo de la mujer).

Llama la atención la semejanza de este plano con el que hace poco comentáramos -la misma sincronización de movimientos fragmentarios en un único y extraordinariamente "limpio" movimiento global, el mismo juego de entradas y salidas en el cuadro y en el espejo-, pero resulta especialmente sugerente la inversión que con respecto a aquél se opera ahora. De hecho, este plano nos ofrece el contraplano global del anterior, pues es la pared opuesta del hall la que ahora queda en campo. Por otra parte, una relación de complementariedad liga ambos planos: cada uno de ellos pone en escena el retorno humillado a la mansión Hadley de cada uno de los hijos (pues es bien evidente que el alcoholismo del uno y la entrega sexual de la otra son formas inequívocas y complementarias de autohumillación).

Pero si atendemos al tejido formal de estos dos planos podremos observar otras más precisas simetrías invertidas (especulares). En el primero de ellos mientras que la puerta de la calle permanece en oof, y sólo se introducirá en cuadro a través del espejo que la refleja, mientras que la puerta del despacho de Hadley se mantiene en cuadro durante la casi totalidad del plano. En el otro, en cambio, sucede exactamente lo contrario; mientras que la puerta de la calle aparece en cuadro en el mismo comienzo, la puerta del despacho se mantiene en off y sólo puede verse reflejada en el espejo. La gran escalera, en cambio, aunque en el primero de los planos aparece en el espejo para entrar luego en cuadro de manera directa, constituye una constancia que afecta a ambos planos: por ella ascienden cada uno de los hijos Hadley exhibiendo las marcas de su decadencia (el uno, perdido el sentido por la borrachera, sobre las espaldas del hijo bastardo; la otra asciende como una vedette por las escaleras del decorado de un music-hall), como poco después descenderá por ellas, en el vértice mismo del torbellino que ahora sólo comienza a formularse, Hadley padre para encontrar la muerte.

Salidas y entradas en el cuadro y en el espejo, reversibilidad entre lo que en el cuadro y en el espejo aparece. La precisa y simétricamente especular filigrana de estos dos planos manieristas, si se integra de manera perfecta tanto en la diégesis como en su dramatización, deposita, en los márgenes de ésta, un exceso

-o un suplemento- de escritura en el que la propia escritura -fílmica- se convierte en su objeto (9).

Pues lo que aquí se establece, de una manera tan precisa como casi invisible para el espectador incauto, es la identidad entre la pantalla (el cuadro) y el espejo. Imágenes que no son más que reflejos, destellos escritos sobre la luz o -como dice la metáfora que da nombre al film- escritos sobre el viento.

V.

La representación misma: ese es el lugar donde se traza la distancia sirkiana desde el mismo momento en que se la reconoce como un lugar vacío, desde el mismo momento en que el espejo de la pantalla -"el espejo es la imitación de la vida"- se puebla de espejos. Leonardo -pero el Leonardo ya manierista-

> "quiso construir durante su residencia en Roma una cámara octogonal a base de espejos, un laberinto óptico. El indefinido reflejarse de una imagen es el precedente del laberinto abstracto de una absoluta irrealidad. Las posibilidades de crear un laberinto como contrapolo de lo "evidente" son indefinidas... No sólo existen dos verdades (Fideísmo), sino que hay muchas, innumerables (Pirronismo) y andan perdidas en lo inextricable de ese laberinto" (10).

Así se multiplican los espejos, dibujando a través de sus múltiples reflejos el vacío de una ausencia fundadora. De ninguna verdad se habla, entonces, sino del lenguaje que pretendía -entre los clásicos- enunciarla.

En este sentido pueden leerse las notas de Fred Camper sobre la exclusión de la profundidad en los films de Sirk:

> "... sus composiciones nunca poseen nada remotamente parecido a la perspectiva tridimensional, sino que operan más bien en profundidad pre-renacentista".

"En toda la obra de Sirk está presente el empleo de objetos o personajes con fines similares. Los planos de espejos constituyen el ejemplo más común. Claramente, la imagen de un espejo existe a un nivel físico diferente al de los personajes... Pero -en la escena entre Annie y Sara-Jane en el dormitorio de ésta cerca del final de Imitation of Life- la presencia tanto de la reflexión como del personaje en el mismo cuadro tiende a unirlos en una única superficie. Finalmente, la presencia de la reflexión y su fusión con el personaje reduce al propio personaje al estatus de mera reflexión" (11).

Más, ¿por qué hablar de representación pre-renacentista? ¿no son acaso los espejos totalmente extraños a su sistema iconológico? Parece, pues necesario establecer una corrección: la representación sirkiana no desconoce la perspectiva, sino que la respeta para mejor traicionarla. Parte de la fascinación del espejo consiste en que aún cuando lo sabemos plano, mera superficie, engaña a nuestra percepción con una profundidad ilusoria pero convincente. Precisamente en el plano del que Camper nos habla destaca, justo en el centro de la imagen, en el interior del espejo, el vértice en el que convergen las líneas de encuentro de las paredes y el techo (Fotograma 1d); se trata, por tanto, del punto que ordena la perspectiva de la imagen. Pero se encuentra en el interior del espejo.

En las dos secuencias de Written on the wind que hemos analizado más detalladamente (Fotogramas 1b-12b y 1c-7c), las que corresponden, en el hall de la gran mansión, a la llegada de los dos hijos Hadley, no existe practicamente otra perspectiva (por encontrarse la cámara perpendicular a una pared bastante próxima) que la introducida por los espejos de los que entran y salen los personajes. Ya notamos entonces como, a modo de exceso en el devenir de la narración, un excedente de sentido se depositaba en sus imágenes: el que identificaba el cuadro -la pantalla- con el espejo. Podemos añadir ahora que el equívoco efecto de perspectiva producido por esos espejos

-como también por ese espejo de Imitation of Life- está profundamente emparentado con uno de los artificios formales más del gusto de los manieristas: el de la "falsa perspectiva" que, por lo demás, más que "falsa" es una perspectiva ambigüa, pues es el producto -como en Sirk- de la yuxtaposición de dos -o más- construcciones de perspectiva independientes extrañas entre sí.

Pero existe todavía en esos dos admirables planos de Written on the Wind otro aspecto que, por su absoluta impertinencia -en lo que se refiere al devenir del sentido generado por el relato-, constituye un momento ejemplar de la escritura manierista. Hemos constatado ya cómo cada uno de ellos, en tanto que planos-secuencia, articulan un montaje interno (espejo/cuadro) notablemente complejo. Pero lo más sorprendente es que ese montaje interno posee su propio raccord, generando así un efecto de continuidad totalmente espúreo: cada salida (de cuadro o de espejo) de un personaje encuentra su raccord en la entrada inmediata, sucesiva (en espejo o en cuadro) de un personaje diferente. Es así como se genera un único movimiento por la yuxtaposición constante de los desplazamientos de múltiples personajes. El raccord, el efecto de continuidad perceptiva, en su estado puro, por tanto, pues se ofrece en forma de un movimiento abstracto, meramente formal, inmune a los movimientos diegéticos de los diversos personajes.

Digámoslo aún una vez más: el efecto de continuidad en toda su pureza, pero vaciado del efecto de sentido que en el cine clásico le acompañará y que consiste en la constitución de un universo ficcional sólido y verosímil, carente de fisuras, compacto como el propio mundo enunciado por los clásicos.

No se trata, entonces, de que los personajes sean "meras reflexiones", sino de que habitan un universo equívoco, carente de centro, siempre polivalente... o quizá un laberinto que les obliga a trazar círculos indefinidos sin encontrar otra salida que la muerte.

Un universo polivalente, por lo demás, donde coexisten múltiples verdades antagónicas, sin que ninguna ocupe un lugar central (el lugar de la ley está vacío; de eso nos habla ese gran cuadro del padre con respecto al cual el propio Hadley resulta casi diminuto, en Written on the Wind). La fuerza trágica del encuentro de madre e hija en Imitation of Life reside en que sus puntos de vista son tan antagónicos como aceptables y no existe, entre ellos, síntesis posible. ¿Y qué decir de la anécdota

narrativa que soporta el film?: un mundo tan equívoco y esquivo que ni siquiera está ordenado por la ley del color; la hija blanca (?) de madre negra (?) es una transgresión intolerable, pero es, en cualquier caso. Su estatuto de (i) realidad es el mismo que el del resto de los seres y cosas que pueblan el relato.

VI.

> "En Imitation of Life no se cree en el final feliz, y en realidad no se pretende que lo hagas. Lo que te queda en la memoria es el funeral. El fausto de la muerte, en cualquier caso. Tienes la impresión de que no hay esperanza, aún cuando después de una escena brevísima y muy simple se insinúe un giro feliz. Todo parece ser perfecto, pero sabes muy bien que no lo es. Prolongando simplemente los personajes podrías trazar una historia, de tono desesperanzado, por supuesto. Bastaría con seguir adelante".
>
> (Douglas Sirk (12))

Sin duda. Y ello se debe al rigor con que el relato ha desplegado la axiomática que estableciera en su comienzo. Su desarrollo ha respondido, de hecho, a las consecuencias lógicas de aquellos axiomas. Fassbinder ha sabido verlo con claridad:

> "Ninguna de las protagonistas se da cuenta de que todo -pensamientos, deseos, sueños- proviene directamente de la realidad social o bien está manipulado por ella. No conozco otro film en el que este aspecto encuentre una expresión tan neta y desesperada..." (13).

Bastaría pues con seguir adelante para que tales conflictos volvieran a imponerse en el relato. Ninguna

esperanza puede apuntalarse sobre ese breve encuentro de los personajes en la comitiva del entierro. Es sólo la densa presencia de la muerte la que obliga a unos instantes de silencio. No es por ello necesario detenerse aquí -como sucede en cambio en muchos otros films de Sirk- para evidenciar la amargura que subyace al final aparentemente feliz.

Quizás sea por eso más útil instalarse en la paradoja, invertir el presupuesto de lectura: en vez de interrogar a un final feliz para descubrir como termina por desmentirse, atender a como el más trágico de los finales viste los oropeles -pero sólo ellos- del final feliz.

Tal es la paradoja -¿no es ésta una figura del lenguaje amada por los manieristas?-, el alarde "último de la escritura sirkiana: allí donde el final feliz es imposible, hacerlo presente, convertir el trágico desenlace en el más brillante momento del film -y léase la palabra "brillante" también en su sentido literal.

Se trata, en todo caso, de una clausura, de un epílogo glorioso. Todos los personajes que han aparecido a lo largo de film, incluso aquéllos que ya habíamos olvidado, acuden a la ceremonia. Centenares de flores, centenares de espectadores. Profusión de grandes angulares y contrapicados. Música de órgano, los más bellos caballos blancos, el más lujuso coche fúnebre. Mahalia Jackson interpretándose a sí misma, introduciendo su voz inconfundible en el espectáculo, no para dotarlo de una credibilidad espúrea sino para magnificarlo en su espectacularidad. La ceremonia de la muerte, pues, convertida en acta de un póstumo triunfo. La negra y humilde Annie transformada en suprema protagonista en un no por tardío menos insólito acto de narcisismo.

Si el relato prometiera conducirnos a la muerte de Annie, cuando ésta sucede el propio relato parece detenerse, incluso eclipsarse, en una apabullante representación que sin poner realmente final a nada -pues ninguno de los conflictos quedan con ella resueltos- se impone, a pesar de todo, como una clausura inapelable.

Es el fausto de la muerte lo que importa, mucho más que la ya anunciada muerte de Annie. El fausto de la muerte en su absoluta intransitividad (del fausto y de la muerte), indiferente a las exigencias de un relato que sin duda podría prolongarse. Inevitable entonces la suspensión del sentido, pues se deduce de la propia suspensión del relato; si en éste la muerte de la mujer llamada Annie puede encontrar su lugar (su sentido), no hay en él cabida sin

embargo para el fausto de la muerte.

La muerte es quizá lo único real -eso leemos, al menos en The Tarnished Angels. Pero de ahí precisamente su opacidad. Y es tal opacidad la que reina ahora cuando, suspendido el relato, todo queda invadido por la desmesura del fausto de la muerte, de su ceremonia, de su representación.

En un momento postrero, cuando ya la comitiva ha iniciado su marcha, la cámara, hasta ahora borrada -o fascinada- por la soberbia representación, se instala en el más insólito de los lugares (Fotograma 1e): tras el escaparate de lo que parece una tienda de antiguedades, de cuyos objetos sólo puede indentificarse una pequeña armadura presente en el extremo izquierdo del cuadro mostrando la comitiva tras unos cristales una vez más fragmentados por delgados listones de madera.

Es necesario decir que esta enigmática tienda no ha aparecido nunca a lo largo del film; es más, desde que la cámara ha abandonado el interior de la iglesia para contemplar la salida de los personajes (la salida a un exterior construido íntegramente en estudio) y en lo poco que resta ya del film, no ha mostrado ni mostrará una sola vez el contracampo (el otro lado de la calle, el que se encuentra frente a la iglesia y donde la tienda de antiguedades debe hallarse ubicada). En suma: ni por un instante se nos ha mostrado la tienda, su fachada. Y sin embargo la cámara se ha situado en su interior, para fragmentar la imagen con los listones de su escaparate, para reencuadrarla con el propio marco del escaparate y, aún, con los oscuros objetos que lo pueblan en su parte inferior y en sus laterales.

Extraño gesto postrero por el que la enunciación se hace presente sin por ello identificarse (¿qué tienda? ¿por qué esa tienda? ¿por qué esas vagas y oscuras antiguedades? ...), sin aportar por ello nada al sentido de lo mostrado.

Sin esta última secuencia la representación de la Muerte se nos ha ofrecido con toda su fastuosidad y con toda su opacidad, en el último instante el texto bascula hacia la enunciación para designar una mirada sin identidad y sin función -la mirada, pues-, perpleja y opaca como la propia representación que construye y se ofrece.

VII.

> "Mi cámara se mueve casi todo el tiempo... pero la mayoría de las veces el público no notará que se mueve. Creo que el estilo clásico es: la cámara debe moverse pero sin que se note. Lo digo de otro modo: el movimiento de la cámara no puede ser independiente del movimiento de los actores ...La cámara tiene que sentir curiosidad por lo que los actores hacen... Tiene que seguir a los actores ávida de experiencias: ¿qué está pasando? ¿cómo es? ¿qué hace, si se mueve?" (14).

De nuevo, pues, la interrogación. Pero no podemos tomar las palabras de Sirk al pie de la letra. Tal parecería según ellas, que el "estilo clásico" reinaría sin fisuras en sus films. Pero éstos nos enseñan, sin embargo, cómo la cámara adquiere una precisa autonomía. Sin duda se mueve -pero no en todos los casos- cuando lo hacen sus personajes. Ahora bien, mantiene con respecto a ellos una cierta distancia: sus movimientos son, en muchas ocasiones, más morosos, en otras trazan desplazamientos que no se ciñen del todo a los del personaje. Y, sobre todo, observa lo que los personajes no ven, está desplazada con respecto a su ceguera -pues de lo contrario tal ceguera resultaría invisible.

Así pues, la norma clásica sobre los movimientos de cámara sigue en pie, pero constantes deslizamientos lo traicionan. Sin duda, se desplaza "ávida de experiencias", pero sus interrogantes son bien diferentes de los de los personajes. Sólo ella, por ejemplo, repara en los espejos y en los relojes que permanecen invisibles para aquéllos.

Es tan sólo su mirada la que atiende a esas pequeñas metáforas que se depositan en los márgenes de la narración. Y sin embargo, y a esto se debe el que con todo los cánones clásicos se mantengan presentes, aún cuando (melancólicamente) debilitados, estas múltiples miradas sustentadas por la cámara no se sustantivizan ni cohesionan, no evidencian, en el juego de la representación, un punto de

vista coherente y sistemático, unívoco, sobre todo, que permita evidenciar la palabra del autor, la presencia sustantiva de un sujeto de la enunciación protagonista -en tal consiste, lo sabemos, una de las formas más rotundas de respuesta a las escrituras clásicas en el cine moderno.

Bien por el contrario, en la escritura sirkiana las huellas de la enunciación, aunque abundantes, se mantienen siempre dispersas, sin pretensión alguna de coordinarse en cualquier forma de coherencia. Si la mirada se hace así presente, se encuentra siempre dispersa, fragmentada (de ahí esa pasión por los cristales interpuestos y divididos por múltiples listones), existiendo en una equívoca autonomía que no concede lugar alguno al sujeto -como autor o como espectador, tanto da. ¿No es acaso la falsa perspectiva la más precisa designación de la imposibilidad de una mirada que constituye (el lugar de) un sujeto? Sólo queda, entonces, la mirada que vaga, -o fluye- en la representación, una vez que ha renunciado a cualquier centro donde fijarse, "mirando a través de un cristal, confusamente".

VIII.

Esa distancia que tan insistentemente he-- mos perseguido no es otra, después de todo que aquélla en la que se traza la mirada. Una mirada sin sujeto, múltiple y escindida, indefinidamente reflejada, que habita en el interior de la representación una vez que lo representado, ese referente invocado, se torna lejano, inaprehensible.

Lejos ya de las escrituras clásicas -aun— que aparentemente muy cerca-, porque la mirada ya no es limpia, transparente ni transitiva. Pero lejos también de los cines modernos que irrumpieron entonces, porque su desconfianza hacia el universo clásico no se traduce en la explicitación de un punto de vista exterior y abiertamente subjetivo, de un sujeto de la enunciación erigido en protagonista -tal fue, por ejemplo, la revolución del primer Godard o también, aunque en forma bien diferente, la de Orson Welles: las dos figuras ejemplares de una rebeldía romántica contra lo clásico (15).

Una posición, pues, manierista, cuya re-- beldía contra lo clásico no se manifiesta como el estallido de una subjetividad poderosa porque -y esto es lo que la diferencia de lo clásico y de lo romántico- es el propio

estatuto del sujeto el que concita todas las sospechas. Y ello porque, en su lugar, se ha descubierto otro espejo. Pasión por la forma, entonces, pero no pasión espúrea, pues es, antes que nada, pasión por el lenguaje.

En los límites del cine clásico: la escritura manierista de Douglas Sirk, en *Eutopías*, vol. I, nº 1-2, Invierno-Primavera, 1985.

www.gonzalezrequena.com