

PERSISTENCIA DE LA MEMORIA
REESCRIBIENDO UNA POÉTICA
(Douglas Sirk, 1955 / Todd Haynes, 2002)

Juan Miguel Company



Douglas Sirk

La lección de Sirk

En un artículo publicado en la londinense revista *Screen* durante el verano de 1971, Paul Willemen afirmaba que Douglas Sirk, mediante la estilización en el tratamiento de los argumentos de los melodramas realizados para la Universal en los años cincuenta, «...consiguió introducir... una distancia entre el film y su pretexto narrativo»¹. Esa distancia, a modo de pregnante marca enunciativa del realizador, confiere a dichos films un barroquizante espesor sémico que dialectiza sus tramas ficcionales desviándolas de su simplista vocación inicial de provocar la lágrima fácil en el público femenino al que, supuestamente, van dirigidas. Si la economía del lenguaje clásico es relacional, como ya dejara muy bien dicho Roland Barthes, en tanto «...las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones»², Sirk cuestionaría ese avatar fílmico del clasicismo que es el modelo institucional hollywoodiense donde la perfecta transitividad entre el objeto y su expresión ha dado origen a una equívoca transparencia de lo mostrado cara al espectador, con las subsiguientes consecuencias ideológico-formales que ello suscita. La ilusión de una mirada directa que contemplara el mundo sin mediaciones, es sustituida en Sirk por una mirada filtrada a través de los objetos —ventanas, espejos— y de unas matrices visuales (color, vestuario) fuertemente simbolizadas para calificar las acciones e itinerarios de los personajes. «Los ángulos de cámara son las ideas del director. La iluminación es su filosofía», ha dejado dicho este realizador³ para quien la aprehensión de la forma es —al igual que en Eisenstein y Godard— base sustancial de su trabajo.

Elegir, frente al desplazamiento metonímico del relato, la condensación metafórica propia de la expresión poética, no deja de tener sus consecuencias cuando se transitan las sendas marcadas del cine de género. Y, en el Hollywood de los años cincuenta, la norma de asimilar el final feliz con el cierre diégetico de la historia narrada quedaba suspendida en los «(un)happy ends» de Sirk. La vuelta al orden conyugal de Clifford Groves en *There's Always Tomorrow* («Siempre hay un mañana», 1956) es calificada, merced a un efecto de reencuadre de elementos decorativos, como el retorno de un presidiario a la hogareña celda. Y la piña familiar que Lora Meredith quiere reconstituir desde las lágrimas, entre la celebración del fasto mortuorio de Annie Johnson en *Imitation of Life* («Imitación a la vida», 1959), tiene algo de fugaz e inestable en su misma emocionalidad.

Lo que el cielo permite

El enunciado narrativo sobre el que descansa *All That Heaven Allows* («Sólo el cielo lo sabe», 1955) es tan poco prometedor como el de una novelita rosa expuesta en el quiosco de cualquier estación ferroviaria: una viuda otoñal y su joven jardinero se enamoran y

¹ Paul Willemen: «Douglas Sirk y el distanciamiento», en Gustavo Hernández (Ed.): Douglas Sirk, p.40, Filmoteca Nacional de España, Barcelona, 1979.

² Roland Barthes: El grado cero de la escritura, p.49, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1973. Traducción de Nicolás Rosa.

³ En Gustavo Hernández (Ed.), Op. Cit., p.50.



Escena de *Escrito sobre el viento* de Douglas Sirk, 1956



Escena de *Imitación a la vida* de Douglas Sirk, 1959

deben hacer frente a la incompreensión de los hijos ya mayores de ella y a las maledicciones de la pequeña ciudad provinciana donde ambos viven. Sin embargo, se trata de una de las obras mayores del realizador, modelo reducido de sus concepciones fílmicas. Y lo es no tanto por el discurso post-rousseauiano (vía Thoreau) identificable con el mundo de Ron Kirby —que el propio Sirk se encarga de explicar con detalle a Antonio Drove⁴— como por la muy llamativa corrupción de los estereotipos al uso que la película pone en pie. Así, el saludable (y ecológico) Ron pierde, tras el abandono de Cary Scott, sus viriles atributos de experto e infalible cazador y cuando su inestable amada se robustezca, decidiendo hacer frente a la farisea comunidad de Stoningham, será él quien

quede postrado, esfumándose así la supuesta plenitud de un final venturoso⁵: la felicidad existe en la medida en que puede ser destruida.

La actitud final de Cary contradice la pasividad que suele adjudicarse a la mujer en el melodrama. Pero antes del desenlace, Sirk ya ha calificado a sus personajes y al mundo que les rodea mediante los tres parámetros habituales en su cine: vestuario, color y reencuadre. El atuendo rojo con el que Cary acude al Club de Campo es contrastado/realzado al visualizarse sobre un fondo azul, fría tonalidad introducida en su hogar por los censuradores hijos que, además, irrumpen por primera vez en el film a través de la superficie virtual, engañosa, de un espejo ante el que Cary se estaba maquillando. Y dicho atuendo se opone tanto al azul grisáceo del de su amiga y confidente como al luctuoso negro de la chismosa oficial del pueblo. Este duelo entre la gama fría y cálida del color encontrará su punto álgido de inflexión cuando Kay, la hija de Cary, reproche a ésta, entre sollozos, lo mucho que le ofenden sus improcedentes amores... mientras su rostro se satura de un verde bilioso merced a los cristales emplomados de una claraboya a través de la cual se deslizan los rayos del sol. Y, si la soledad navideña de la protagonista queda reencuadrada (y realzada) por el marco de una ventana y la reflectante pantalla de ese televisor, agresivo regalo de sus hijos ofrecido como definitiva sanción de sus legítimos deseos, serán nuevamente las ventanas, abiertas al exterior en su vítrea transparencia, del mundo de Ron las que pongan en evidencia esas otras del Club de Campo desde donde, tras pesadas cortinas, escrutan y comadorean los respetables ciudadanos de Stoningham.

⁴ Antonio Drove: *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, pp. 263-65, Filmoteca de Murcia, 1995.

⁵ Vid. un certero análisis del desenlace del film en Jesús González Requena: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, pp. 116-17, Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature, Valencia / Minneapolis, 1986.

La lección de Haynes

En una reciente entrevista⁶ Todd Haynes ha declarado que conoció la obra de Sirk en un curso de semiótica de la Brown University hacia 1981 o 1982. Para alguien de su generación (Haynes nació en 1961) es hasta cierto punto lógico que el encuentro con Sirk se produzca no tanto por la vía cinéfila como por la del análisis discursivo-textual y lo que dicho análisis, en última instancia, conlleva: una cabal comprensión de las determinaciones ideológicas de la obra. El ataque de Sirk a las endogámicas comunidades puritanas de la Nueva Inglaterra de 1955 es lo que Haynes reescribe en su film desde el presente actual:

...Bush acababa de ser elegido, los republicanos se ponían a hablar de orden moral y uno creía haber vuelto a los años cincuenta: una impresión generalizada de regresión. Me pareció que había medios de hablar del presente a través del pasado⁷.

La elección, por parte de Haynes, del formato melodramático para su film no es, como señala Pascal Sennequier en su ajustada reseña del mismo⁸, un mero ejercicio de estilo. El tratamiento del color desborda el naturalismo de la representación haciéndola derivar hacia claras connotaciones expresionistas. Así, cuando Frank (Dennis Quaid) regrese al hogar tras haber sido sorprendido por Cathy (Julianne Moore), en su oficina entregado a un oculto (hasta ahora) frenesí homosexual, la imagen de esta apacible y doméstica esposa queda bañada en una ocre luminosidad cuya fuente de procedencia no se explicita. El carácter, pues, simbólico de esa luz es tanto más patente en cuanto que la figura de la Señora Whitaker se recorta sobre un ventanal empapado de un intenso azul cuya fuerza cromática es, sin duda, muy superior a la de cualquier noche de luna. A partir de este momento sabremos, de forma inequívoca, que el atormentado Frank se va a asimilar al color azul, a la gama fría del espectro: una tonalidad que parece asediar su hogar desde el exterior y cuya invasión del mismo se producirá, en el último tercio del film, al caerse a pedazos, entre sollozos, la supuesta integridad del personaje ante su mujer y sus hijos.



Todd Haynes



Escena de *Poison* de Todd Haynes, 1991

⁶ Michael Henry: «Todd Haynes. Le potentiel subversif du 'woman's picture'», en *Positif*, n° 505, p.8, París, marzo 2003. La traducción es mía.

⁷ —Id., p.9. Si Haynes establece la genealogía del pensamiento conservador norteamericano en los últimos cincuenta años, Scorsese practica similar operación —abarcando un arco temporal más extenso— en *Gangs of New York* sobre las raíces de la violencia USA. La septuagésimoquinta gala de los Oscar se olvidó, ejemplarmente, de ambos films y cineastas en beneficio de ciertas aflictivas banalidades más acordes con la América de Bush.



Escena de *Safe* de Todd Haynes, 1995

En *De Caligari a Hitler*, Kracauer define el arte expresionista como un universo torturado por el espíritu. Haynes hace del color una poderosa matriz visual de sentido del film, siempre en función del punto de vista que rige cada escena. Los verdes, azules y morados en el bar gay van acompañados por una violenta torsión del encuadre, traduciendo así la desestabilización emocional que tal ambiente provoca en Frank. La misma torsión seguirá la precipitada salida de Cathy de la oficina de su marido, tras el shock que le produce verlo amartelado en brazos de otro hombre. Y también los planos reencuadrados desde las ventanas, tan caros a Sirk, obedecen a esa lógica: la periodista que entrevista a Cathy para una revista del corazón —y cuya irrupción en el espacio hogareño de los Whitaker se ofrece al espectador merced a un plano frontal de su rostro en el espejo del salón— verá, a través de la ventana, cómo ésta traba conocimiento por primera vez con Raymond, el desconocido jardinero negro al servicio de Cathy tras la muerte de su padre⁹. Haynes reiterará el mismo encuadre, desde la ventana, cuando Sybil, la sirvienta negra de Cathy, atisbe —no sin cierta censura moral— la salida de su ama con Raymond en la camioneta.

Si, como hemos dicho, el color del film se enfría por la presencia de Frank, adquirirá tonalidades gélidas durante la visita al Doctor Bowman, el (im)posible sanador de su «enfermedad» sexual. En esa visita, Cathy llevará un vestido malva, en abierto contraste con el de ella y sus amigas a la hora del té donde Sandy Powell, la diseñadora de vestuario, despliega toda la suntuosa gama de cálidos colores del otoño en Nueva Inglaterra¹⁰. Cuando, muy sirkianamente, Haynes reencuadre a Frank en la superficie de un espejo y a contraluz, entre los azules y ocreos de la ventana y el interior de la alcoba, también anticipa la escisión conyugal que estará en el desenlace mismo del film. Los espejos, que en Sirk definen identidades y manifiestan la soledad de sus personajes, son aquí reafirmación narcisista de Cathy —en la sesión de maquillaje su hija pequeña, reflejándose en las vítreas superficies del tocador, desea ser tan guapa como ella en el futuro— y muestra de la reprimida dualidad sexual de Frank: el encuentro con el joven rubio de Miami no tiene lugar en la forma canónica del plano/ contraplano, sino a través de los espejos de la habitación del hotel.

La película de Haynes nos permite asistir, en definitiva, a la destrucción de un imaginario burgués a través de una iconografía procedente de los orígenes de la sociedad de consumo. A los ojos de la periodista de ecos de sociedad, los Whitaker son «el Señor y la Señora Magnatech», nombre de la empresa de electrodomésticos en la que Frank es ejecutivo. En términos plásticos, el episodio de Miami remite a las pulidas fotografías de *Life* y *Cosmopolitan*. La omnipresente clase media americana, que se ofrece a sí misma como único paradigma sociocultural puede decir, por boca de uno de sus miembros en el party de los Whitaker, que en Hartford no

⁸ Pascal Sennequier: «Loin du paradis. Le bel artifice», en *Positif*, n° 505, pp.6-7.

⁹ —A diferencia de Ron Kirby, figurante sin rostro en el jardín de Cary Scott durante la visita de su amiga Sara al comienzo de *All That Heaven Allows*, la presencia de Raymond es percibida como una potencial amenaza por Cathy y la periodista —esta última hablará, incluso, de la conveniencia de llamar a la policía— y su carácter de presencia acechante tras las hortensias del jardín sólo quedará desmentido tras identificarse.

¹⁰ La conversación de estas mujeres, acerca de la frecuencia de sus relaciones sexuales es, también, sumamente cálida y reveladora, en sus diversos grados de turbación, de un alto componente represivo.



Escena de *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, 1992

pueden ocurrir los disturbios raciales de Little Rock «...porque aquí no hay negros»; momento aprovechado por Haynes para insertar un plano de uno de los sirvientes de color que atiende a los comensales: también se trata aquí de una cuestión de clases. Los amigos y compañeros de raza de Raymond, a diferencia de los de Ron Kirby, se ocultan en el ghetto cerrado del Eagan's Restaurant y se hacen cruces del atrevimiento del que éste hace gala al llevar allí a una mujer blanca. La violencia racial que esa farisaica comunidad disimula en sus protocolos sociales, estallará entre sus miembros más débiles y manipulables: los niños que apedrean a Sarah, la hija de Raymond, con la primera nevada invernal.

'Otro milagro de la primavera'

Haynes termina su película con un movimiento de cámara simétrico al de su inicio: una grúa ascendente que concluye su trayectoria con la entrada en campo, por la parte inferior del encuadre, de una rama de árbol donde despuntan los brotes florecientes de la primavera. Si el anclaje visual de ambos movimientos sigue siendo el mismo —la estación de ferrocarril de Hartford— la poderosa emergencia enunciativa que nos lleva del mudo y desgarrado adiós de Cathy y Raymond en el andén¹¹ al tímido renacer de las flores tras los fríos del invierno inscribe, en la última imagen del film, la huella de una esperanza. La misma, tal vez, que impulsara a Machado a plasmar en su cartera la gracia de una rama verdecida en el viejo olmo soriano y que hacía matizar a Sirk la fatalidad ineluctable de la estructura de rondó de *Written on the Wind* («Escrito sobre el viento», 1956) y *The Tarnished Angels* («Ángeles sin brillo», 1957):

¹¹ En esta despedida, Cathy cubre su cabeza con el foulard malva que Raymond recuperó en el jardín, tras haberle sido arrebatado por un golpe de viento. «Sabía que era suyo porque le pega llevarlo», dice. Raymond sabe de colores y, de hecho, su disquisición sobre un cuadro de Miró está en la base misma del enamoramiento de Cathy. El hecho de haber sido tocado por Raymond, confiere una inesperada calidez a este pañuelo de color pálido: una prenda de amor cortés, esta vez otorgada por el caballero a la amada.

Esta estructura de rondó es, de algún modo, un estilo pesimista. No puedes escapar a la rueda del destino, que te cerca, gira y gira, y alguna vez, como en una ruleta, tu jugada es afortunada. Si tienes éxito, ha sido el destino y no tú. En cierta forma, nosotros, los seres humanos, estamos desamparados, básicamente en manos del destino. Para que la felicidad venga, debemos ser suficientemente atractivos para merecerla, para que ella desee venir a nosotros...¹².

En sus declaraciones a Michael Henry, Todd Haynes entra en una curiosa contradicción cuando afirma que el propósito inicial de su película no era tanto criticar la sociedad burguesa americana sirviéndose de las convenciones del *woman's picture* como suscitar en el espectador un sentimiento de tristeza ante el espectáculo de los deseos cruelmente impedidos por nuestra sociedad. ¿Qué mayor crítica podría hacerse a ese deplorable medio burgués si no es aquella que tenga en cuenta los anhelos y aspiraciones humanas a la felicidad a los que ese medio pone trabas para su realización? Haynes dice, con todo el impulso poético del que es capaz el cine, que lo peor de esa comunidad *wasp* de Connecticut en 1957-58, anterior al logro de elementales derechos civiles de la población negra, no es su racismo y su intolerancia, sino la capacidad que tiene para implantar sus torticeras leyes en la conciencia de sus víctimas. La casa de Raymond es apedreada por sus hermanos de raza («Es en lo único en que blancos y negros están de acuerdo», dice). En el momento actual, cuando el retoñar de semejantes actitudes puede llevar a ese enfático orden mundial por ellas proclamado, enmascarador de sórdidas y abismales diferencias de clase, a una catástrofe de impredecibles consecuencias, el film de Haynes se impone ante nosotros con la misma exacta plenitud de toda palabra poética que, como sabemos, dice siempre la verdad.

¹² Antonio Drove, op. Cit., p. 278. La cursiva es mía.

* Se agradece a la Generalitat Valenciana, Oficina de Ciencia y Tecnología, la ayuda concedida para llevar a cabo la investigación sobre «Mujeres y cine» (CTI-DIB/2002/263) en la cual se enmarca el presente trabajo.