



AMOR Y CLASE EN *LO QUE EL CIELO NOS DA* DE DOUGLAS SIRK¹

ROBERT PIPPIN
The University of Chicago

*But what I fear, what even today one could grasp
with one's hands if one felt like grasping it, is that
we modern men are pretty much on the same
road; and every time man starts to discover the
extent to which he is playing a role and the extent
to which he can be an actor, he becomes an actor.*
NIETZSCHE, *Gay Science*²

1

I

Una señal segura, entre muchas otras, de que los grandes melodramas de Douglas Sirk mientras trabajó en los estudios Universal (1952-1959) no sean lo que inicialmente aparentan ser, está en la inmediata ambigüedad de sus muy ambiciosos títulos. Por ejemplo, en su película de 1955, *All That Heaven Allows* (Lo que el cielo nos da), que podría sugerir “Mira todo lo que el cielo nos permite, en su generosidad”, también podría interpretarse como, “Ten cuidado. Esta irrisoria consolación o felicidad es —y solamente esto— todo lo que el cielo nos permite”. (En entrevistas, Sirk aclaró que su intención fue decir esto último, que, para él, “el cielo es tacaño”, y le divirtió que el estudio entendiera la primera interpretación; pensaron que se trataba de un título brillante, alentador.)³ Muchos títulos de sus otras películas, durante su carrera americana, tienen igualmente el mismo doble sentido: *Imitation of Life* (Imitación a la vida), *Tarnished Angels* (Los diablos del

¹ Le estoy muy agradecido a David Wellbery, Michael Fried, Daniel Morgan y a Richard Neer por los varios y útiles intercambios acerca de este artículo, también a Mark Wilson por una conversación sobre Sirk al principio de este proyecto.

² F. NIETZSCHE, *The Gay Science* (La gaya ciencia), ed. B. Williams., J. Nauckhoff and transl. A. Del Caro (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). pp.215-6.

³ Cf. “Por ejemplo, *Lo que el cielo nos da*...Al estudio le encantó el título; pensaron que significaba que podías tener todo lo que quisieras. Yo quería decir justo lo contrario. Por lo que a mí respecta, el cielo es tacaño.” *Sirk on Sirk: Conversations with Jon Halliday*, Londres: Faber and Faber, 1971, p.140. Sigue insistiendo en cuestiones similares.

aire), *All I Desire* (Su gran deseo), y *There's Always Tomorrow* (Siempre hay un mañana).

Esta ambigüedad está cuidadosamente ligada con la famosa ironía de los melodramas de Sirk. Los mejores tuvieron éxito en narrar una historia superficial con un contrapunto irónico, al igual que en sus títulos. En el caso de Sirk, sus películas se las ingenian para complacer las expectativas del público ante un melodrama, satisfaciéndolos con frecuencia –incluso si la técnica y el estilo exageran esas convenciones, a veces estridentemente, a menudo rozando lo kitsch–, y, de este modo, exhibe también (a aquellos que se dan cuenta) el autoengaño y pensamiento fantástico detrás de esas mismas expectativas.⁴ Este aspecto se ha comentado mucho desde el momento en que Sirk asciende a la posición de gran *auteur* entre los críticos e historiadores del cine, algo que empezó por primera vez cuando los miembros de *Cahiers du Cinéma* comenzaron a escribir entusiásticamente sobre Sirk ya en la mitad de los años cincuenta,⁵ y más intensamente después de la publicación de algunas entrevistas extraordinarias con Jon Halliday en 1971. Hasta la comprensión de su ironía, sus películas fueron vistas durante muchos años, y con frecuencia aún siguen viéndose todavía, simplemente, como películas “para llorar” o “para mujeres” por la audiencia, los críticos y los ejecutivos del estudio por igual.

Ahora bien, cómo un estilo cinematográfico puede sugerir ironía, en qué medida y cómo aquello que se nos muestra puede sugerir aquello que no se nos muestra, es un tema fascinante en sí mismo, y hay muchos y diferentes ejemplos de cómo funciona: *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, *The Scarlet Empress* (Capricho imperial) de Josef von Stenberg, y *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, solo por mencionar tres ejemplos.⁶ Puede que Sirk, en esas sorprendentes observaciones sobre sus propias películas hechas en tan reveladora entrevista, estuviese simplemente aprovechándose de la ola de interpretaciones empezada por Truffaut y el grupo Cahiers, o bien, expresando sus propias e independientes opiniones; de cualquier modo, lo que sí afirmó es que el efecto que buscaba era, por un lado la estrecha conexión entre género, estructura y estilo, en “temas tales como el fracaso, la impotencia, y la imposibilidad de ser feliz”; por otro,⁷ que todos estos

2

⁴ Tomando prestada su experiencia como director de teatro, Sirk crea deliberadamente un *mise en scène* anti-ilusionista (incluso podríamos llamarlo un efecto de “distanciamiento” brechtiano), de este modo, más tarde, como director de cine, rechazó las convenciones realistas de los principios del cine en Hollywood en su periodo clásico.

⁵ Ahora está generalmente aceptado (especialmente en los estudios de cine), que Sirk se las apañó para crear un artificio que hizo posible “comentar el mundo, como comenta los medios de la representación.” BARBARA KLINGER, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p.9. El libro de Klinger es indispensable para las varias recepciones de Sirk y sobre los significados de esta variación.

⁶ Para una discusión sobre Ray, ver mi artículo “Cinematic Irony: The Strange Case of Nicholas Ray’s *Johnny Guitar*”, en *nonsite*, vol.13, (Septiembre de 2014). (*Nicholas Ray y la política de la vida emocional*, trad. María Golfe, Shangrila, 2018.)

⁷ Este es el resumen de Barbara Klinger a la introducción de Halliday de *Sirk on Sirk* en su *Melodrama and Meaning*, p.9. Tiendo a reconocer a Sirk por su independencia en sus

últimos no resultaran fácilmente visibles en la superficie. A la lista de Sirk podemos añadir “la precariedad del amor en el mundo social americano que describe”, que será mi argumento en lo que sigue. De manera más específica, nuestra cuestión se ocupará primero del modo en que el control de las convenciones sexuales se cruza con el control de las barreras de clase, y de cómo todo esto se muestra para provocar la comprensión de algo parecido al amor, al menos de cualquier amor que no esté estrictamente ligado a las normas, que en el mejor de los casos resulta terriblemente tenso y en el peor, imposible. Y, segundo, la esperanza de entender mejor el atractivo de este tipo de mundo social basado en el contraste con el ideal de la sinceridad –o fenómenos relacionados como la autenticidad, inconformismo, y la independencia en la vida americana–, y explorar brevemente la ingenuidad de una comprensión común de ese ideal, y las consecuencias de esa ingenuidad.⁸ Finalmente, juntar estos dos temas plantearía otra dimensión diferente de ironía en el punto de vista de Sirk (o de sus películas) por lo que se refiere a las acciones y los personajes representados. El melodrama, más que un género de clasificación, es una forma narrativa que estructura e interroga problemas como: el significado del sufrimiento, el conflicto, la ausencia del amor satisfactorio y la falta de resolución de conflictos básicos (es la analogía moderna de la tragedia, en este aspecto), igualmente, la ironía es más que un recurso literario o cinematográfico. También es una especie de postura ética, una manera de soportar una contingencia o frustración como estas; una forma “correcta” de asumir nuestro sometimiento a la contingencia y el fracaso. (En esto, también, iguala y contrasta el punto de vista trágico, como han explorado, por ejemplo, Hegel y Nietzsche.) Inmediatamente parece recomendar a la comunidad de espectadores la distancia, la pasividad, la no involucración.⁹ Pero, como veremos, esto

3

observaciones, dada su propia implicación en el teatro izquierdista y *avant-garde* en Alemania, pero nada de lo que argumentaré dependerá de los testimonios en las entrevistas.

⁸ Esto plantea el problema de una psicología propiamente política. Para una discusión sobre esta problemática, ver la introducción a mi *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 1-25.

⁹ Anticipando una reacción hacia esta vinculación de Sirk a Hegel y a otros pensadores de peso, recuerdo y hago eco de la observación de Stanley Cavell: “no soy desconsiderado, sean las que sean las defensas que pueda utilizar, sobre la posibilidad de barbaridad al considerar las películas de Hollywood –vistas a la luz de vez en cuando– como grandes obras del pensamiento.” *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University press, 1984, p.8. (*La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.) Para una discusión más extensa, véase mi “Prologue: Film and Philosophy” en *The Philosophical Hitchcock: Vertigo and the Anxieties of Unknowingness*, Chicago: The University of Chicago Press, 2017, pp.1-12. (*Hitchcock filósofo. Vértigo y las ansiedades del desconocimiento*, trad. de T. Martínez, UCO Press, Córdoba, 2018). La piedra angular de Cavell es Emerson (hasta cierto punto Heidegger, hasta cierto punto Wittgenstein). La mía ha sido Hegel en mis tres libros sobre cine, sobre el vínculo entre el conocimiento de uno mismo, la intervención, y el conocimiento de los demás. (Hegel no es particularmente

resultaría superficial e indiferente a la manera singular de jugar con la ironía en la película.

Porque estaría mal sugerir que sus películas simplemente están mejor caracterizadas como una representación negativamente irónica de esta imposibilidad. En primer lugar, la ironía no es burlona o sarcástica. Muchos de los personajes tienen buenas intenciones y son sinceros (incluso si estos sujetos también encajan en un tratamiento irónico), ya que nunca criticamos el valor nominal de lo que dicen o hacen. Es decir, al margen de las dimensiones puramente visuales de la ironía, de la magnitud de color y luz artificiales, de los primeros planos con expresiones sobrecargadas de emociones, existe una dimensión más sutil de esta ironía del distanciamiento. Vemos a los personajes que declaran sinceramente sus creencias, pero que no tienen, en realidad, ninguna idea sustancial sobre lo que, de hecho, están declarando, de cuáles serían sus implicaciones (la invocación de los clichés –e.g. “ser sincero con uno mismo”– es una clara señal de esta tenue aprensión), o los personajes a quienes el autoentendimiento expreso es claramente una manifestación de ignorancia personal; de nuevo, a pesar, también, de ser sincero y bien intencionado.¹⁰ A menudo vemos simplemente que no entienden lo que dicen o sienten, que incluso se confunden a ellos mismos. (Los principales ejemplos estarían en la actuación notoriamente controlada de Jane Wyman y sus miradas consistentes, confundidas y vagas a lo largo de la película.)¹¹ Y una ironía de este tipo también funciona como una especie de interrogación cinematográfica, reflexiva –sencillamente, por qué, en ese mundo específico de la América de los cincuenta, el amor romántico, e incluso el amor familiar, debía ser tan tenso. (En *Lo que el cielo nos da*, Sirk está apuntando hacia un autoentendimiento distintivamente *americano* como una señal de patología social y, así –elevando el alcance temático de la película, ensanchándolo a

4

bueno con el problema de la ironía. Piensa que el entusiasmo y la reconciliación deben mermarse, y esa es la meta de las sociedades modernas, según su opinión.)

¹⁰ Cf. las observaciones en J.-L. Comolli y P. Narboli en “Cinema/Ideology/Criticism” reimprimadas de *Cahiers du Cinéma* en *Screen*, 12 (1) (1971): sobre una crítica de la ideología interna para una película, que de otra manera sería bastante convencional: “tiene lugar un criticismo interno, que agrieta la película, descontrolándola. Si uno lee la película oblicuamente, buscando síntomas; si uno atraviesa con su visión su coherencia formal aparente, puede ver que está llena de grietas; se está separando bajo una tensión interna que simplemente no estaría allí en una película inicua ideológicamente... Este es el caso en muchas películas de Hollywood, por ejemplo, que, aunque están completamente integradas en el sistema y la ideología, acaban por dismantelar parcialmente el sistema desde dentro.” p.33. Véase también lo que dice P. Willemsen acerca de “una distancia entre la película y su pretexto narrativo”, en “Distanciation and Douglas Sirk,” en *Screen*, 12 (2), (1971).

¹¹ Posiciones psicológicas como estas también confunden enormemente cualquier principio moral al aproximarse a los personajes. Esta confusión aparece particularmente en la actuación de Robert Stack en *Written on the Wind* (Escrito sobre el viento) o en *Los diablos del aire*, y en la ignorancia obstinada (y tan condenable) de Lana Turner en *Imitación a la vida*.

algo más que una historia de estos personajes individuales—, este aspecto queda señalado al hacer *Walden* de Thoreau el texto central de lo que parece el problema americano de la “autenticidad”).¹² Es este enfoque el que, como veremos, permite a la película ser tanto un verdadero melodrama como una interrogación reflexiva de la misma forma como el método más apropiado para iluminar una especie de mundo socio-político, el mundo americano, moderno, burgués.¹³ En este sentido, incluso la designación de melodrama es engañosa, ya que la película es una invocación de, y una forma irónica de, los melodramas como el modo de dar sentido a la experiencia humana. Todos ellos podrían llamarse meta-melodramas.¹⁴

Las características que asociamos con el cine de melodrama, un estilo interpretado tradicionalmente como degradado, o una forma “de arte inferior”, son las de un sufrimiento intenso y frenético, especialmente por parte de las mujeres,¹⁵ expresado alrededor de una gran crisis emocional, normalmente involucrando el amor romántico y/o familiar. En muchos de los melodramas existentes, hay villanos y víctimas claramente identificables, pero en muchos otros, como en los de Sirk, no sucede así. Esto quiere decir que el sufrimiento no lo causa el villano sino aquellos que amamos. Todo esto se nos presenta en un estilo cinematográfico en el que a estas crisis se les da una expresión hiperbólica, excesiva, recargada, obvia (especialmente en la banda sonora), algo que normalmente incita la queja de la manipulación —por lo menos, si no se produce el distanciamiento irónico del mundo de la película. Cuando señalamos este exceso, queremos decir que la expresión de las emociones en el cine del melodrama sobrepasa lo que nos parece “apropiado”. En el sentido más simple: actualmente, este exceso nos avergüenza.¹⁶ Como he observado, en Sirk este exceso de emotividad se

¹² Sirk dijo, “*Walden*, de Thoreau. De esto es lo que trataba la película básicamente.” *Sirk on Sirk*, 113 (siempre hay que tener en cuenta que las entrevistas son una especie de actuación). Y, “sobre”, es equívoco. No existe ninguna razón para creer que Sirk piensa que Mick, y de manera más intuitiva, Ron, hayan entendido *Walden* correctamente, y muchas de las razones para creer que de lo que se han apropiado es de una “lección” superficial y errónea, —una que no es única para dos individuos sino ampliamente compartida (conozca alguien el texto o no)—, en esta época de América.

¹³ D. N. Rodowick tiene una explicación provechosa de las condiciones históricas y de las contradicciones sociales internas tan apropiadas para una película melodramática, en “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s,” en *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman in Film*, Londres: BFI, 1987, pp. 268-280.

¹⁴ Cavell ha explorado una percepción importante: todos los géneros de Hollywood tienen una dimensión de meta-género; que los géneros no son estructuras con características cuyos próximos ejemplos “añaden” características; que los géneros son ocasiones para imaginar de nuevo un género. Véase *Pursuits of Happiness*, pp.28-30.

¹⁵ Predominantemente, pero no exclusivamente. Como dice Mulvey en “Notes on Sirk and Melodrama,” en *Home Is Where The Heart Is, Escrito sobre el viento y Los diablos del aire* sobresalen por el tratamiento de víctimas masculinas en una familia patriarcal en el capitalismo, pp. 76-77.

¹⁶ La filosofía también puede ser melodramática en este sentido, también provoca estas reacciones. Nietzsche las provoca. Dice Cavell, hablando del fervor en las formulaciones de Wittgenstein, “si hay melodrama aquí, está en todas partes en las *Investigaciones*.”

expresa a través de una paleta de color inusualmente brillante e intensa en los sets y el vestuario (de nuevo, anti-ilusionista), a veces, con una luz casi estridente, un enfoque muy nítido y profundo, frecuentes primeros planos de esta expresividad, una banda sonora exuberante, romántica y nada sutil, y una falsedad, incluso amenazante (porque son falsos), en los finales felices.

Por supuesto, los melodramas también cuentan con una inflexión histórica. Considerados como un estilo narrativo, o, como ha argumentado Peter Brooks, “un modo imaginativo”, y una “dimensión inevitable de la consciencia moderna”,¹⁷ asociamos su ascenso hacia la prominencia primero con el teatro, especialmente el teatro Isabelino y Jacobino, con una inocencia y villanía, y un sufrimiento claramente horrible e injusto, y después, en el teatro de sufrimiento del siglo veinte, como las obras de Eugene O’Neill. La manifestación más contemporánea, que empezó en el siglo diecinueve, son la literatura en serie, y autores como Balzac y Dickens, e incluso, el arte ahora tratado como arte noble, con las novelas de Henry James (como *The Portrait of a Lady* [El retrato de una dama]) y las novelas de Marcel Proust, son un melodrama cómico, si es que alguna vez hubo alguno.¹⁸ La ópera dramática también ha de contar como un ejemplo paradigmático de este género. En el cine, este estilo, en gran parte, le debe mucho al cine mudo por su necesidad de representar lo interior expresivamente en vez de verbalmente, pero es la situación histórica del melodrama lo que plantea las preguntas más interesantes. La manera melodramática moderna de imaginar el conflicto humano parece responder a una situación histórica característica. En primer lugar, en contraste con la tragedia, los melodramas se definen como dramas burgueses, no heroicos; tratan el monótono mundo del amor, el trabajo, los conflictos familiares y la riqueza privada. En ningún momento un valor ético o una consecuencia política recae sobre el destino de los personajes, que, como dice Hegel, se trata de meros individuos y no de la expresión de fuerzas éticas universales como el estado, la distinción de lo público y lo privado, o la metafísica de la finitud o el destino.¹⁹ También podría ser que el tono

STANLEY CAVELL, *This New Yet Unapproachable America: Lectures After Emerson Afer Wittgenstein*, Chicago: University of Chicago Press, 2013. (Edición para Kindle), pp.35-6.

¹⁷ PETER BROOKS, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976, p. VII. Thomas Elsaesser, probablemente en el único y más influyente artículo sobre los estudios de cine de melodrama, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama,” publicado por primera vez en *Monogram* en 1972, e impreso de nuevo en *Home is Where the Heart Is*, resume una discusión sobre el melodrama como “una forma que lleva consigo sus propios valores y ya ha encarnado su propio contenido significativo; que se ha servido como el equivalente literario de un modo de experiencia particular, históricamente y socialmente condicionada.” p.49.

¹⁸ Sirk pensaba que Shakespeare era un creador de melodramas. “Interview with Duglas Sirk,” *Bright Lights*, invierno 1977-78, p.30.

¹⁹ Véase las observaciones de Hegel acerca del teatro moderno en *Aesthetics: Lectures on Fine Art, Volume 2*, trans. T. M. Knox, Oxford: The Clarendon Press, 1875.

Pero, por otra parte, el desenlace trágico también se demuestra estrictamente como el efecto de las consecuencias desafortunadas y los accidentes externos que podrían haber

agitado y casi histérico responda a los cambios mareantes, incomprensiblemente rápidos con frecuencia, alterados por la propia modernización por sí misma acelerada, con personajes que viven y sufren situaciones únicas y exigentes, equipados únicamente con las suposiciones y expectativas del hogar en una era que ahora está muy lejana y es irrelevante. (Este es claramente el caso de James y Proust.) O personajes que invierten demasiado y desesperadamente en el amor romántico y familiar por causa de la más aparente banalidad, la repetición y una enorme presión por el conformismo en la nueva forma de vida capitalista. El exceso es una forma de la desesperación. (No somos insensibles porque seamos más o menos indiferentes, sino porque esa resistencia desesperada se ha agotado, el intenso anhelo ha sido aplacado. Tal vez esa la señal de ser indiferentes.) Una posible explicación para el exceso y la histeria podría venir de los personajes que esperan demasiado del amor romántico y familiar, la única escena disponibles para cualquier tipo de expresividad individual, es genuinamente la propia, aunque inevitablemente resulte decepcionante. (Esta inevitable decepción será nuestro tema posterior, pero, otra vez, el aparente pesimismo de Sirk sobre la amistad y el amor es profundamente histórico y localmente impuesto, como debería ser cualquier cuestión sobre la amistad y el amor; situando los supuestos roles de género, la competición, la dependencia y la lealtad, siempre en un mundo y clase social particulares – como ocurre en esta película, y también en muchas otras –, sobre la clase media alta americana.)²⁰

7

Pero en Sirk, la imaginación melodramática, aunque ligada a unas respuestas como estas, también tiene otra función. Para expresarlo simplemente y de una manera frecuentemente discutida, los mundos sociales descritos en algunos de los melodramas de Sirk son a menudo íntegramente pretensión, teatro, totalmente falsos, hipocresía conformista de un juego de rol.²¹ Esto significa, obviamente, que son, con frecuencia, simplemente hipócritas, si bien, habitualmente los personajes importantes

resultado de otra manera y haber producido un final feliz. En este caso, el único espectáculo que se nos ofrece es que el individuo moderno con la naturaleza no-universal de su carácter, sus circunstancias y las complicaciones en las que está envuelto, está necesariamente sometido a la fragilidad de todo lo que es mundano, y debe sobrevivir el destino de su finitud. p.1231. (Ver también pp.1197 y 1218)

²⁰ Otra forma de entender el melodrama cinemático es la pieza temprana de Hitchcock (1937, “Why I Make Melodramas”) “En el cine, una película melodramática es una basada en una serie de acontecimientos sensacionales. Así que, el melodrama, tenéis que admitir, ha sido y es la columna vertebral y el alma del cine.” Continúa diciendo que el realismo directo no funcionaría en el cine (los sucesos cotidianos son demasiado banales), y aquello extraordinario que tiene como meta podría llamarse “ultra realismo”. Añade que, cualquiera que quiera entender la psicología de los espectadores en masa, y lo que funciona y atrapa su atención, debería estudiar a los editores de periódicos diarios. “Si los directores de cine entendieran al público como hacen los periódicos, acertarían más a menudo.” En [https://the.hitchcock.zone/wiki/Film_and_Stars_\(1937\)_-Why_I_Make_Melodramas](https://the.hitchcock.zone/wiki/Film_and_Stars_(1937)_-Why_I_Make_Melodramas)

²¹ En R. RUSHTON, “Douglas Sirk’s Theatres of Imitation,” en *Screening the Past*, Issue 21, 2007, hay una Buena discusión de la “pretensión” como “el principal atributo en la vida de clase media americana.”

creen ese teatro, y no advierten nada de su propia falsedad. La estridencia en la presentación de Sirk de esos mundos, siempre parece sugerir que éste es un mundo claramente artificial –los colores naturales no son como los que vemos–, un mundo presentado como un anuncio brillante en una revista de moda o un programa de televisión en el momento en que apareció el color, es, de alguna manera, una proyección de *la propia percepción que tienen los personajes de sí mismos*, como se ven a ellos mismos, posando con una intensidad que sugiere una ansiedad persistente y una fuerte defensiva hacia la autenticidad, individualidad genuina o comprensión propia, y, en la mayoría de los casos, hacia la posibilidad del amor en un mundo como ese. (Volveremos a este tema más tarde; este rasgo proyectivo podría adoptarse como el equivalente cinematográfico de lo que llamamos “el estilo libre indirecto” en la literatura, una narración visual en tercera persona que describe, o representa aquí, como si viniera de la consciencia de una primera persona.) Aquí tenemos la proyección de una hipocresía escenificada y teatral, inconsciente de sí misma como tal. Este es un logro técnico notable.

Lo que también distingue los melodramas de Sirk es un rasgo que, ciertamente, puede encontrarse en otros melodramas (por ejemplo, algunos de Minnelli, Ophuls, Stevens, y unos cuantos de los hermanos Dardenne, como *The Silence of Lorna* [El silencio de Lorna] y *The Unknown Girl* [La chica desconocida]): el establecimiento de una conexión entre ese elemento, prominente en todo melodrama y el sufrimiento de la mujer, con la crítica social de ese mundo común; esta crítica se consigue simplemente por su representación irónica, distanciada, como un contexto dentro del cual ese sufrimiento es tanto más inteligible cuanto más doloroso e inevitable. Su concentración en lo que claramente se han considerado las patologías de la América de los años cincuenta de Eisenhower es esencial para entender el enorme atractivo de la promesa del amor, tanto romántico como familiar, y, para Sirk, su fracaso inevitable, un fracaso a un nivel íntimo, mostrado como lo que cabe esperar en un mundo social como ese, muchas veces oculto en el autoengaño (como el extraño final de *Lo que el cielo nos da*). Esto, por lo tanto, nos querrá decir, que la crítica de Sirk de la petulancia, la vigilancia y control mutuos por parte de los residentes de la comunidad, su conformismo y consumismo, que casi todos pueden ver ahora en sus películas, también está ligado con lo que puede parecer una redención privada de esta vacuidad (en contraposición con la “autenticidad”), pero que está infectada con la misma patología que piensa que puede escapar de sí misma. El vehículo para la posibilidad de esta ilusión es el autoengaño, por lo tanto, sus espectadores pueden felicitarse a sí mismos por ver a través de la hipocresía de la ciudad (de ninguna manera podrían perdersela; los habitantes de la ciudad están retratados en pinceladas muy amplias y caricaturescas), pero podrían querer creer tanto en esos “refugios”, como son el amor y la familia, que el tratamiento irónico de esto último se les haría mucho más difícil de ver, ya que la implicación de la felicidad humana es tan pesimista que los espectadores no querrían ver la falsedad en aquello que a los personajes (y al público) les parece amor verdadero. La evidencia es fuerte, pero gran parte

del público de Sirk y sus primeros críticos repiten esta idealización hipócrita, y, de la misma manera, “miran hacia otro lado” obstinadamente como muchos de los personajes, supuestamente “enamorados”. Este es paradigmáticamente el caso de *Lo que el cielo nos da*. Pero necesitaremos regresar a los detalles de la película para entender cómo funciona esto.

II

Al contrario que en otras películas con un tempo más acelerado, como *Written on the Wind* (Escrito sobre el viento) e *Imitación a la vida*, realmente no suceden demasiadas cosas en *Lo que el cielo nos da*. Parece razonable dividir la película en cuatro “actos”, por así decirlo. En el primero, se nos presenta el pequeño pueblo de Nueva Inglaterra donde se desarrollará la trama, Stoningham, claramente una comunidad de residencias muy suntuosas, probablemente cercana a Nueva York, y desde el principio una parodia de América en las “ciudades pequeñas” o “pueblos”.²² La película comienza con un plano aéreo desde un campanario, una posición de supervisión o monitorización, aunque la religión no se menciona nunca en la película. No hay un cura o sacerdote (este papel lo asumirá el doctor) y hasta mucho más tarde en la película, no se verá la cruz en lo alto de la torre, como indicando su importancia. En seguida conocemos los personajes principales, Cary Scott (Jane Wyman), una viuda con dos hijos mayores que ya son universitarios. (Su hijo vuelve a casa los fines de semana desde Princeton; su hija va a Columbia.) Wyman tenía treinta y ocho años cuando se estrenó la película, pero la estilizaron para que pareciera algunos años mayor (su círculo de amigos también parece mayor que ella). Que la historia de amor empiece en otoño —con las hojas que caen de los árboles—, es, sin duda, la percepción de su última oportunidad para el amor erótico, no compasivo; un primer ejemplo de cómo la película proyecta el entendimiento de un personaje de él mismo, y, en este caso, el propio sentido, más o menos irónico, de sí misma. También apreciable, a través de ese “fuego lento” mientras nos acercamos a su casa. (Imagen 1)

9

²² Consigue un nuevo trabajo, múdate a una ciudad pequeña, y también tú podrás ser Thoreau. Véase JAMES HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, Cambridge: Da Capo Press, 2001, p.374. Los dos thoreauianos* en la película, Ron y Mick, parecen asumir que ningún trabajo urbano puede ser auténtico, y que si uno no vive en un pueblo y no tiene un trabajo conectado con la mercantilización de la naturaleza, se verá condenado a la falsedad.



(Imagen 1)

Sus hijos se llaman Kay (Gloria Talbot) y el verdaderamente odioso Ned (William Reynolds). Está el interés amoroso de Cary, Ron Kirby (Rock Hudson), un jardinero local e iniciado granjero de árboles; también conocemos a un repertorio de habitantes del pueblo: la mejor amiga de Cary, Sara Warren (Agnes Moorehead), la cotilla del pueblo con el pertinente nombre de Mona Plash (Jacqueline Dewitt), y un agradable y suficientemente aburrido Harvey (Conrad Nagel), del que todos parecen asumir que acabará casándose un día u otro con Cary. En este acto, Cary y Ron se conocen y surge algún tipo de chispa entre ellos, a pesar del hecho (o quizás por este mismo) que Cary es mayor que Ron, una viuda con hijos adultos. Se ignora la fuente de la obvia riqueza de la comunidad, nadie la menciona siquiera.

En el segundo acto, Cary y Ron intiman rápidamente y da comienzo a una verdadera historia de amor. Cary descubre que Ron se considera a sí mismo un inconformista, un espíritu libre cuyo amigo, Mick, lee a Thoreau. (Se trata de la “biblia de Mick” y, suponemos, también la de Ron.)²³ Resulta difícil ignorar la ironía en Cary –en un tono de algún modo desconcertado– cuando lee el “pasaje de la desesperación tranquila”. Dos estrellas de Hollywood, muy bien vestidas y maquilladas, leen con aprobación sobre la desolación silenciosa y la independencia de la mente.²⁴ (Imagen 2)

10

²³ Se nos dice que a Ron no le hace falta leer el libro, ya que él lo vive. Pero, como veremos, eso no es del todo cierto. No solo lo vive, sino que además lo predica con aires de superioridad.

²⁴ HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, p. 374. Se introduce la temática de esta independencia ya de una manera cualificada. Alida dice que Mick era muy infeliz trabajando en la ciudad y su matrimonio casi se rompió por su infelicidad. Se mudaron aquí para vivir su vida siguiendo el ejemplo de Thoreau y ahora todo está bien. Ella nunca dice si era infeliz en Nueva York, si quería este tipo de vida, si es más feliz aquí, etc. A pesar de que sí parece suficientemente feliz, su vida es un tipo de “imitación de la vida” –de la vida de Mick. La sombra de la guerra, mencionada un par de veces (Mick y Ron eran compañeros en tiempos de guerra), también merodea sobre la narrativa como si la experiencia intensificara la necesidad de encontrar algo auténtico y genuino en la vida.



(Imagen 2)

Nos enteramos de que Ron tiene, hasta cierto punto, unos amigos bohemios, considerados así, al menos, por la rígida actitud de la clase media del pueblo (pero, más notablemente, por sus propios ojos), y de que pronto dejará de ser jardinero y trabajar para la gente del pueblo, y abrirá su propia granja de árboles. Vive en un invernadero y tiene una apariencia engreída y presumida (los primeros signos de conflicto en el personaje, como veremos). Cary parece bastante interesada en Ron, aunque no se sabe cuánto de ese interés tiene que ver con sus ideas independientes o la carga sexual que claramente siente (para ella, siempre de manera desconcertante) por él desde la primera vez. No llega a abrazar realmente su filosofía thoreauviana, e incluso en un momento asume que vivirá en su vieja casa –que su vida continuará como antes, pero añadiendo a Ron. No obstante, ya habíamos escuchado algunas de sus quejas acerca del problema de las convenciones y sus restricciones. Cuando discute con su hija la antigua costumbre egipcia de enterrar a la esposa viva en la tumba del marido muerto, su hija dice que ya no hacemos eso, y ella responde sardónicamente, “por lo menos, no en Egipto”.²⁵ Este acto es el más complicado e incluye el contraste entre las dos fiestas, una en el club de campo y la otra entre los despreocupados amigos de Ron. El viejo molino cerca del invernadero de Ron (que Cary le alienta a renovar) es de gran importancia. (Imágenes 3 y 4)

11

²⁵ Más tarde en la película, se sugiere este destino en la escena después de la ruptura que muestra a Cary detrás de una ventana, entre rejas, como si estuviera atrapada por ellas, mirando a través de ésta y llorando; y también en esa única imagen en la que mira directamente su reflejo, parece atrapada dentro del televisor que sus hijos le han comprado como extraño sustituto de un marido.



(Imágenes 3 y 4)

(La relevancia de que un edificio envejecido, desfavorecido, sea renovado por la afectuosa atención de Ron, no pasa desapercibida en su romance. También hay una tetera Wedgewood, rota, que ha de ser atentamente reparada por Ron, y que también cumple una función romántica.) Con el tiempo, Ron le propone en matrimonio, y después de varios minutos de aterradora deliberación, Cary acepta. La pareja anuncia su compromiso a los hijos y a Sara, y la situación se vuelve caótica.

El tercer acto documenta este caos. Los hijos están paralizados, e inmediatamente rechazan la elección de Ron como indigna a la memoria de su padre, y como una invitación al cotilleo cruel. (“La gente dirá que todo esto empezó antes de que nuestro padre muriera”.) Su mejor amiga es más delicada, pero igualmente le manifiesta a Cary que está cometiendo un error muy grave. Las técnicas completas de supervisión y disciplina en la ciudad para adaptarse a la norma entran en juego. Las armas principales son el cotilleo, los comentarios sarcásticos y sus hijos manipulativos, egocéntricos y que se engañan a ellos mismos. Por parte del hijo, se eleva la promesa de romper el vínculo con su madre para siempre y de no volver nunca. Considerar la extraordinaria paleta de azules fríos en esa escena, (Imagen 5)



(Imagen 5)

y el contraste con la escena con su hija, que es más emotiva y dolorosa, mientras suplica a la madre, en una especie de chantaje, que no se case.²⁶ (Imagen 6)



(Imagen 6)

Los aspectos más dramáticos e impactantes de esta parte de la película son la crueldad e insensibilidad por parte de los hijos. (De alguna manera, Cary nunca logra ver con claridad el egocentrismo y la desconsideración de sus hijos.) Los esfuerzos débiles de vestir a Ron como un miembro del club de campo (otra vez, Cary no tiene idea de qué le está pidiendo a Ron, cuán imposible es el papel teatral que le ha asignado),²⁷ e introducirle a ese mundo son fracasos catastróficos, pero no porque Ron sea poco amigable o explícitamente crítico, sino por la despreocupación y el sarcasmo de la gente.

²⁶ Ver la discusión en J. MERCER y M. SHINGLER, *Melodrama: Genere, Style, Sensibility*, London: Wallflower, 2004, p.56 y p.63.

²⁷ Ver FRED CAMPER, "The Films of Douglas Sirk," en *Screen*, 12 (2), 1975: "En cierto sentido, entonces, todos los personajes de Sirk son totalmente ciegos, envueltos como están, no por cosas reales, sino por falsedad. No se trata de ver la 'realidad' a ningún nivel, o de alcanzar una comprensión genuina, ya que estos conceptos están completamente excluidos por las cualidades formales de las imágenes de Sirk." p.48.

Finalmente, Cary no puede soportar la presión, cede, y quiere esperar un poco. Ron se niega y rompen.

En el cuarto acto vemos que ambos, separados, son desdichados, pero, también, demasiado orgullosos como para comprometerse. La abertura del callejón sin salida viene, reveladoramente, por parte del doctor de Cary, un nuevo tipo de autoridad en este mundo, a quien ha ido a visitar por su letargo y sus dolores de cabeza habituales. Su consejo médico es simple, “cásate con él, Cary”. Lo que está mal con la represión que la ciudad exige no es, asume, que sea injusta, conformista, intolerante o parcial, sino que, simplemente, es lo que hace que Cary enferme.²⁸ Esto es decisivo para Cary, aunque la visión del tipo de vida que sus hijos quieren que lleve (casada con Harvey, un hombre sin atractivo sexual, y viendo la televisión innumerables horas) claramente también la han sacudido.

Corre hasta el molino renovado por Ron, pero éste está fuera cazando –y, de todas maneras, pierde su valor y no llama a la puerta. (Este es un hecho bastante importante que puede perderse para muchos de los espectadores, impacientes por un estereotípico final feliz. Señala, en efecto, que no puede haber reconciliación alguna hasta que, como veremos, Ron esté en cierto sentido roto, debilitado, derribado.) Ron está volviendo a casa cuando la ve, e intenta, exaltado (sin vacilación por su parte), intenta llamar su atención, y en este proceso cae por un saliente alto que lo deja inconsciente y herido de gravedad. En la última escena, mientras se recupera, parece que vuelven a estar juntos, pero recordemos que ella todavía teme, y vemos un final que es complejo y suficientemente ambiguo. Estudiaremos la escena de cerca más tarde.

14

III

He mencionado que el retrato de “el mundo del pueblo de Stoningham” es introducido de una forma que, sin lugar a dudas, es irónica y, de esta manera, bastante crítica. El barniz de la civilidad y amabilidad es fino. Esto ya sugiere que la patología americana que Sirk está examinando es doble. Es a la vez una obsesión, impulsada por la ansiedad, defensiva y a menudo despiadada, con la represión sexual y el conformismo, *además de* una fantasía compensatoria thoreauviana, de autosuficiencia e independencia. Ambas patologías están claramente unidas. Esto es, Sirk parece introducir la aventura amorosa como rechazo, supuestamente valiente, de este conformismo, y como si, en el fondo, este rechazo personificara la filosofía thoreauviana; sin embargo, existe, en los detalles del romance, una ironía más sutil (pero igualmente profunda) que es la

²⁸ El médico le pregunta: “¿esperas que te prescriba una receta para la vida?” Esta es, obviamente, una pregunta retórica, cuya respuesta debería ser no. No obstante, entonces procede a hacer justamente eso: prescribirle una receta para la vida. El problema existencial equivalente para Ron después de la ruptura es que “no puede disparar rectamente”, por lo tanto, “no vale para nada”. Esto sugiere que realmente no puede ser un hombre en la posición de una relación patriarcal con Cary. Como él probablemente lo ve, ella lo deja a él, así que sería impropio de un hombre dar el primer paso.

cuestión básica que quiero desarrollar, una cuestión que creo que no solamente concierne a Ron y sus amigos, sino también a la concepción que los americanos tienen de sí mismos en general, capturado en el mejor y en el peor de los casos en un entendimiento superficial de Thoreau. Esto es así (aunque para establecerlo con seguridad sería conveniente revisar varias de las otras películas de Sirk).²⁹

En el primer acto, como lo he llamado, las escenas más importantes son el primer encuentro –la reacción cifrada de ella–, y sus tentativos pasos hacia un romance. Cuando su amiga cancela la comida, Cary, a causa de un aparente impulso, invita a su jardinero, Ron, a esa comida ya preparada. Este acepta un par de panecillos, y ella le pregunta amablemente sobre la agricultura de árboles (adoptando en efecto el papel de “la mujer despistada”). La banda sonora y su historia sobre el árbol chino nos hacen entender que están pasando más cosas que una lección sobre árboles, y vemos que la decepción se proyecta rápidamente en su rostro cuando Ron ha de marcharse. En todo momento, como aquí, se asocia a Ron con la naturaleza, y, por lo tanto, también con la naturalidad del despertar del deseo de Cary, algo que nunca será capaz de admitir completamente a ella misma en esa forma.

En las primeras escenas, también vemos el ejemplo de una técnica frecuente en la película, una que se suele comentar en los análisis de Sirk: el uso de los espejos para sugerir la condición reflexiva de la propia película. No solo presenciamos el mundo de la película: vemos (o deberíamos ver) que está representado de una manera, o nos vemos a nosotros mismos viendo de una manera distinta (la ironía cinemática tiene el mismo efecto). La técnica también abre esta cuestión: no solamente la manera en que los personajes ven su mundo (y si es así), sino también como lo interpretan, cómo lo imaginan. Así que vemos la oportunidad de, y la falta de, reflexión por parte de alguien. Cary se sienta en frente de espejos unas cuantas veces, pero en la escena que se representa aquí, y en todas las demás en frente de espejos, nunca se mira directamente en ellos. (Imagen 7)

²⁹ En las películas de Sirk, siempre hay algún tipo de indicación de una barrera específica –un impedimento– a una vida más humana de solidaridad social y sensatez. Debajo de lo que revela el tratamiento irónico, hay algo que debe ser recuperado, recordado. En esta película, la barrera es una forma de ansiedad sobre las barreras sexuales y de clase, tratadas unidamente. En *Imitación a la vida*, es la fantasía de la fama o la dominación de la cultura de las celebridades (también tratadas con un gran pathos en *All I Desire* [Su gran deseo]). En *Escrito sobre el viento*, es una fantasía sobre la masculinidad y el estatus. En *Tarnished Angels* (Los diablos del aire), una carrera de aviones descubre los efectos de la competición obsesiva. En *There's Always Tomorrow* (Siempre hay un mañana), son los entumecidos hábitos de la domesticidad en sí mismos.



(Imagen 7)

En un sentido, encaja en la categoría de los “melodramas de la mujer desconocida”³⁰ de Cavell, aunque, en este caso, es una profunda desconocida para ella misma. La única vez que se mira a ella misma, es el reflejo en la pantalla de la nueva televisión y ve, en efecto, la visión del futuro al que sus hijos quieren consignarla, el equivalente moderno a tabicar a la mujer con su marido muerto. (Imagen 8)

³⁰ STANLEY CAVELL, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: University of Chicago Press, 1996. Creo que se adecúa al entendimiento de Cavell de la siguiente manera: tal como Cavell lo explica, en algunos melodramas, la mujer quiere conocer, y esto quiere decir que busca una educación, que presiente que hay algo que debe aprender, y que especialmente quiere ser conocida –ser propiamente reconocida como distinta e independiente en su derecho. Pero el deseo inconcluso de Cary de ser educada de forma diferente, en otro estilo de vida que le intriga y a la vez teme (una vida en la que podría aceptar su deseo romántico libremente) queda frustrado. En este sentido, Ron es un falso educador, en parte porque adopta el papel de educador teatralmente, y como si él mismo no necesitara ser educado. (Aunque se mueve hacia ese reconocimiento cuando trata de diseñar un hogar que Cary pueda entender y amar, un hogar que puede servirles a ambos.) No es, sin embargo, el héroe thoreauviano que él cree ser, sino un agricultor de árboles comerciante, y es intransigente y dogmático (no quiere decir que estos rasgos estén completamente ausentes en el propio Thoreau). No está exento, nadie lo está, de las exigencias de un capitalismo despiadado y competitivo. Esto, junto con los préstamos bancarios, la competitividad con otros agricultores, malas cosechas, etc., está simplemente fuera de escena (como muchas otras cosas de su vida). Así pues, ella está intrigada por la fantasía que Ron tiene de sí mismo –la que acaba siendo una imagen de sí mismo engreída y presumida.



(Imagen 8)

El efecto de este primer encuentro es la elección de Cary de un brillante vestido rojo para ir a la fiesta del club de campo, una señal de una especie de despertar sexual que no se pierde nadie. Fíjese en la bufanda roja de la hija, como si estuviera anunciando que está a punto de ser sexualmente activa. En esta escena, también vemos un comportamiento extraordinariamente explícito por parte del interés edípico de Ned en la sexualidad de su madre. (Imagen 9)



(Imagen 9)

Menciono a Kay y su bufanda porque, cuando ésta anuncia su propio compromiso, también declara su completo despertar sexual de una manera idéntica (aunque ajustada a la ansiedad de su hermano sobre los vestidos escotados). (Imagen 10)



(Imagen 10)

El hecho de que Kay intenta ingenuamente explicar a su madre el complejo de Edipo, y, de una manera bastante torpe, sugiere a viva voz que Ned desea sexualmente a su madre y que está celoso de Harvey como rival, no parecen ser casualidad, ya que la naturaleza del interés de Ron por Cary, que no está claro en la superficie, podría fácilmente entenderse como edípico, el amor hacia una figura materna, y correspondientemente, el interés de Cary por Ron podría ser vagamente, y al menos simbólicamente, incestuoso. (Es llamativo que no haya ninguna mención en absoluto de la madre de Ron. La gente halaga a Ron por su padre, pero es como si la madre nunca hubiera existido, aunque pudiera estar viva todavía. Dicha ausencia puede estar relacionada con su deseo por Cary.)³¹ Esto puede tener algo que ver con la ansiedad puesta sobre Cary y Ron por parte de la ciudad. Su suposición parece ser que hay algo “innatural” en su amor, que algo sobre la ley básica que distingue y gobierna el orden social –la prohibición en contra del incesto– está en juego. (También es bastante sorprendente que, aunque sería obvio en 1955 dada la edad de Cary, casi no habría posibilidad alguna de tener hijos; este tema nunca se discute, como si fuera obvio que tener hijos es inimaginable y que Ron no siente ninguna aprensión sobre lo que está “renunciando”.)³² Sirk también se preocupa por “señalar” cinemáticamente que esta ansiedad es, no solamente irracional (no hay un

18

³¹ La única vez que escuchamos a Ron expresar por qué está atraído por Cary es en respuesta a la pregunta de Cary de por qué Mick y él habían estado mirándola y riéndose cuando se conocen por primera vez. Ron le contesta que le había dicho a Mick que tiene el mejor par de piernas que jamás ha visto. (¿Cómo puede saberlo, si lleva esos vestidos?) No está avergonzado en lo más mínimo al verse atrapado en estos comentarios pueriles con su amigo, y Cary acepta silenciosamente el cumplido que la cosifica, pero está claro que Sirk está mostrándonos la relación de Ron con las mujeres.

³² Como en Edipo, el prospecto de engendrar hijos (haber generado hijos) con la madre de uno es algo horrible de contemplar, subvierte tanto la vida familiar como la política. Podría entenderse como un intento de regresar y convertirse en el origen de uno mismo, el progenitor de uno mismo –el último acto de autonomía, la autoctonía. Le agradezco a Glenn Most y Ben Jeffrey el intercambio sobre este tema.

deseo real incestuoso, ni implícito ni literal, solo un recordatorio de su prohibición), sino también estrictamente de género. Inserta una pequeña trama secundaria en la que un hombre mayor de Stoningham, Tom Allenby, va a casarse con una mujer lo suficientemente joven como para ser su hija, una mujer a la que Sara llama “esa idiota JoAnne”, que se ha “tirado” a Tom. En ese caso, Sara, que acaba de ser tan censuradora, les organiza una fiesta, la fiesta en que el intento de “introducir” el invasor de su clase, Ron, fracasa completamente.

El énfasis del primer acto en la banalidad y autosatisfacción en el escenario del club de campo nos prepara bien para la sumersión de Cary en el amor, su escapatoria. Cuando se besan por primera vez, no obstante, empezamos a darnos cuenta (probablemente en un segundo o tercer visionado) algo incómodo sobre Ron. El aire de confianza y masculinidad (de algún tipo) que claramente atrae a Cary también limita y a veces cae en la petulancia y condescendencia, otro tipo de control sobre Cary. Ron parece sonreír con autosatisfacción. Y la expresión desconcertada en la cara de Cary, algo que hemos visto y veremos en todo momento, es reveladora. (Imágenes 11 y 12)



(Imagen 11)



(Imagen 12)

La petulancia de Ron continúa cuando vuelven a casa. En el momento en que ella intenta rogarle que vuelva a verla cuando regrese de un viaje, le

vemos insistiendo con aire de superioridad, “nos veremos”, otra vez con esa sonrisa. El hecho de que Rock Hudson es tan grande en comparación con Jane Wyman ayuda a mantener este ambiente bastante amenazante, y en todas sus escenas juntos, se erige imponentemente sobre ella, muchas veces con esa sonrisa. Además, desde el principio hasta el fin, sus abrazos y sus besos son, aunque íntimos, curiosamente desapasionados, e incluso un poco asexuados. (No puede ser casualidad convertir *Walden* en una especie de piedra angular intelectual, ya que el mundo de Thoreau también es asexuado.) Cary no sonrío demasiado, siempre aparece más estupefacta y confusa que liberada y feliz.³³

El contraste entre las dos fiestas –una celebración estridente, llena de un ambiente verdaderamente agradable, con los amigos de Ron; y la fiesta del club de campo y la recepción en casa de Sara, formales, silenciosas, chismosas y falsas– no podría ser más claro. (Imágenes 13 y 14)



(Imagen 13)



(Imagen 14)

³³ HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, pp. 375-6. He de mencionar también los artículos de Harvey sobre la impaciencia de Sirk con la “sentimentalidad”, un rasgo que debería sorprender a los primeros críticos de sus melodramas.

Y, sin duda, a parte de la clara apariencia de clase ociosa en el apartamento de Mick y la ropa de Alida, el contraste no está sujeto a un distanciamiento irónico. Nunca veremos a Cary tan genuinamente feliz como en la fiesta de Ron, además, no existe ninguna duda de que la película se inclina favorablemente hacia Ron, sus amigos y sus ideales thoreavianos.³⁴ Pero la capacidad de Cary para encontrar la felicidad no está unida a casarse con Ron, cruzando la línea de las convenciones de clase y sexuales –casándose no solo con “su jardinero” sino también con alguien más joven. Casarse con Ron (especialmente lo opuesto a casarse con Harvey) es como gritarle a todo el mundo que ella todavía es capaz del deseo sexual y vínculo romántico. Pero cuando Ron le pide matrimonio, queda claro que ella no había pensado llegar tan lejos y cuando lo piensa, está aterrada. La reacción de Cary es de pánico predecible, pero, a la vez, le está pidiendo a Ron que le ayude a imaginarse una nueva vida (preocupaciones por las cuales él se muestra indiferente, insistiendo simplemente en que ella puede hacer lo que quiera hacer). Este es todo el lenguaje de sinceridad y autenticidad en una vida, al mismo tiempo que las ideas thoreauvianas emergen de nuevo; pero ella está insistiendo, plausiblemente, en que “ser ella misma” llevará, o deberá llevar, tras de sí otras muchas personas: sus hijos, sus amigos cercanos. Parece darse cuenta de que no puede haber ningún compromiso entre el mundo burgués y el arte, la naturaleza y la artesanía de la gente a la que se unirá, y de que estará “dándole la espalda a todo lo que conoce”. Inicialmente, Cary rechaza esta idea, intenta marcharse, rompe la tetera Wedgewood de la misma manera en que rompe el corazón de Ron (esa ruptura parece ayudarla a darse cuenta de esto)³⁵, se ablanda en la puerta, y se reconcilian.

Conforme van acercándose a hacer público su compromiso, Sirk insiste en la naturaleza de género en la imposición de la clase y las barreras sexuales; esto es, que la imposición recae considerablemente sobre la mujer, no sobre el hombre, y que la misma definición de autenticidad que Ron imagina adoptar, es una opción solamente para hombres. Ron le pide continuamente que deje de darle importancia a lo que la gente piense, pero

³⁴ Existe una indicación sutil, casi invisible, de la persistencia de la clase y las líneas étnicas que se mantienen en el grupo. Cuando le presentan a Cary a Manuel y a su familia en esta fiesta, vemos a una jovencita encantadora, su hija, Margarita. Cary –a la que ya le había sorprendido la presencia de lo que considera ser una obvia rival y demasiado formidable, la nieta de los Anderson, Mary Ann–, ignora por completo a Margarita. Pero Sirk siempre mantiene a Margarita en el fondo, o a un borde de la imagen, en las escenas de la fiesta, y claramente la dirige para que parezca triste, taciturna, e incluso enfadada en todo momento, presuntamente porque el atractivo y soltero Ron la ignora a favor de una mujer mucho más mayor. (Ella es la única en la fiesta que nunca sonríe o se mezcla en el baile.) Es como si supiera que una mujer latina nunca podría tener una oportunidad con Ron (Mary Ann está siempre flirteando con él) y Cary parece asumir lo mismo.

³⁵ Otra marca sutil del destino de su relación: la preciosa tetera, que se ha identificado con el mundo de Cary, se rompe de tal manera que no podrá repararse nunca. Habría sido una película totalmente distinta si la escena final hubiera incluido una toma de ésta, completamente reparada.

nunca parece darse cuenta de que no le importa nada pedirle que piense como él; en efecto, quiere decir “a mi manera o de ninguna manera”. Simplemente significa, le dice, “ser un hombre”. Vemos a Cary dudar y después aceptar esta caracterización de que ser ella misma, el gran ideal de Ron, significa “ser un hombre”, y de ningún modo ser ella misma. (Antes, en la película, Cary nos había parecido una mujer con una dimensión irónica, como cuando dice “por lo menos, no en Egipto”, y en la manera en que habla de Harvey. Ahora nos parece que imita la solemnidad impuesta de Ron —y Ron, por supuesto, no es irónico—. Este tema volverá a aparecer en la última sección.)

Vemos esto con más dramatismo a través de la tolerancia burguesa de un hombre predador entre los suyos, Howard Moffer, que es culpable de algo más que de casarse con alguien más joven. (De este modo también se nos recuerda que la reacción de la ciudad probablemente no ocurriría nunca —de hecho, no ocurre cuando se invierten los roles de género. Como he señalado anteriormente, la fiesta en casa de Sara es una celebración de este matrimonio December-May.) Claramente asume que Cary, en sus ojos, por haber anunciado al mundo que todavía está interesada en el sexo, le ha abierto la puerta, y, borracho y agitado, arruina la recepción en la que se suponía que Ron iba a ser introducido en el mundo de Cary.

Los hijos de Cary resultan ser unos niños mimados, quisquillosos y llorones, que hacen todo lo que pueden en expresar su disgusto ante la perspectiva del matrimonio de su madre. Ned, como Howard, como todos, asume, y tiene el descaro de decirle a su propia madre, que solamente está interesado en un “conjunto de músculos”, o que ella está rindiéndose ante una bruta lujuria animal, y que si sigue adelante con esto, él no volverá a visitarla nunca más. (No hay una escena de completa reconciliación entre ellos, y después de lamentarse acerca de la pérdida de la casa familiar, la abandonarán de todos modos, y desaparecerán de la película. Desaparecen sin redimir e irremediables.)³⁶

Finalmente, Cary cede a la presión e intenta convencer a Ron de que deberían esperar, y de que se mudara a su casa y viviera en su mundo. Ron se niega y vemos dos cosas por primera vez: Cary ejercitando una independencia real y Ron perdiendo esa fachada de seguridad en sí mismo que tantas veces había caído en la autosatisfacción. (Imagen 15)

³⁶ Sí tiene lugar una débil disculpa por parte de Kay justo cuando anuncia su propio compromiso, que parece tener una tenue conciencia de cuánto sufrimiento le ha causado a su madre, pero Cary le reitera que “es demasiado tarde”, y que no cabe una reconciliación cálida. La escena mantiene una tonalidad de tristeza.



(Imagen 15)

Sus hijos vuelven por Navidad (su condición ya se ha conocido), y todo ha cambiado. Han forzado a su madre a renunciar a su prometido, pero entonces resulta que van a mudarse e instan a Cary a vender la misma casa que Ned había declarado tan sagrada para la tradición familiar. Además le compran un televisor para que no se sienta sola, tal vez la ironía más amarga en una película llena de ironía. Es claramente la versión moderna de tapiar a la viuda en la tumba.

La escena de reconciliación está preparada por dos escenas que son reveladoras. En el caso de Ron, volvemos a un recuerdo sobre el género y poder en ambos mundos, el de Ron y el de Cary; y en el de Cary, como he observado, su iniciativa es por una cuestión de salud, tal como la ha “prescrito” su doctor. En la escena de Ron, Mick le dice que las mujeres no quieren decidir por ellas mismas; quieren que un hombre decida por ellas (para que luego digan “ser sincero con uno mismo”), y anima a Ron a que haga justamente eso.

Y su doctor le dice a Cary, esclarecedoramente, que ella estaba preparada para una aventura amorosa y no para el amor. Y vemos que gran parte de las dudas de Cary tenían que ver con la ansiedad de ser mayor. Ha estado preocupándose en secreto desde la fiesta de Mick por la prima rubia, joven y atractiva de Alida, que a Ron le sería difícil resistir, que debe haberse interesado en ella. Cuando descubre que esa prima va a casarse con otro, su duda interior se resuelve y se dirige hacia el molino, pero, otra vez, su resolución se debilita y se marcha sin llamar a la puerta. Ron lo ve e intenta llamarla, pero pierde su punto de apoyo, sufre una caída grave y queda seriamente herido. (Como he observado antes, dado que ella se aleja de la puerta, es crucial que cualquier reconciliación parece requerir la caída de Ron y su lesión.) Esto da comienzo a la última escena de la película.

Varias cosas son visualmente importantes en la última escena. En primer lugar, el molino se ha remodelado para parecer lo que James Harvey ha llamado una extrema versión de *Better Homes and Gardens* (el mundo de Cary), solo que más lustroso y forzado en “extremos casi lunáticos de elaboración y falta de vida rica—en el color”.³⁷ En segundo lugar, la

³⁷ HARVEY, *Movie Love in the Fifties*, p. 374. Tal como he señalado antes, esto resulta un poco extremo. Ron estaba contento en su invernadero, y claramente está intentando

geometría visual y familiar de Ron erigiéndose imponentemente sobre Cary está invertida, puesto que ahora es Cary la que está mirándolo desde arriba, herido, en efecto, roto, y tumbado en la cama, pasivo. (Imagen 16)



(Imagen 16)

Es muy tentador pensar que esta inversión no solo representa aquello que hace posible la reconciliación (Cary, ahora, tiene la “ventaja” sobre Ron, “reducido”, lesionado) pero que su futuro mantendrá a partir de ahora este tipo de relación. Su nuevo mundo todavía tendrá a tipos de clase media-alta como Mick y Alida en él, y la nueva decoración del molino significa una reduplicación del viejo mundo de Cary, con alguna idea de su propia autenticidad proyectada sobre éste enteramente. Su romance había empezado en otoño, y ahora se resuelve, de una manera o de otra, en el crudo invierno. Esto puede presagiar tanto la llegada de la primavera, o que la falta de calor y la pasión sexual, de algún modo tensa, que habíamos visto en sus escenas juntos representa su destino romántico. Todas las señales apuntan a esto último. El ciervo que habíamos visto anteriormente regresa. Previamente nos había parecido que representaba a Ron “alimentando” la necesidad de amor de Cary, su dependencia hacia él, pero ahora no nos parece que represente la dependencia de Cary hacia Ron, sino lo contrario, y, de alguna manera, Sirk se las ha apañado para que el ciervo parezca confundido y un poco aturdido, como para recordarnos que Ron no tiene ni idea de lo que le espera, y que estará en este mismo estado durante algún tiempo.³⁸ Nada de lo que hemos visto sugiere que la ciudad cambiará, o incluso que Cary cambiará demasiado. Lo que parece la reunión de dos

diseñar el nuevo espacio con gusto –en cierto sentido, un gusto que, según cree, Cary debería reconocer. Y lo hace; todo estaba reformado “con amor”.

³⁸ Harvey observa que el ciervo parece atrapado entre el ventanal y el paisaje pintado detrás de él. (*Movie Love in the Fifties*, p. 376.) Uno también podría añadir que la idea de que el ciervo esté atrapado podría asemejarse a la diferente forma en que se representa la naturaleza después de que los ventanales formaran parte de la arquitectura americana: enmarcado, casi adoptando una pose, y difícilmente (y nunca más), la naturaleza tal como significaba para Thoreau. E, incluso en Thoreau, una vez se toma a la naturaleza como significativa y “para nosotros”, ya no es meramente naturaleza. Esto se iguala con la cuestión de la autenticidad planteada aquí. Estoy en deuda con Tom Gunning por una discusión sobre este tema.

almas ahora independientes y autosuficientes, es simplemente una manera más de comprometerse con los requerimientos de la vida burguesa. A Ron se le ha reducido en poder y autoridad, y continuará convirtiendo árboles en mercancía; y Cary, así lo esperamos, se las ingeniará para encontrar una manera –lo más probable a través del autoengaño– de imaginar que aquello que harán juntos será auténtico y suyo propio, incluso si reproduce las normas que hemos visto en todo momento.

Gran parte del diálogo y la propia lesión de Ron parecen teñidas de ironía. El doctor, al decirle a Cary que la recuperación de Ron será larga, que necesitará su ayuda, que durará un tiempo, parece en realidad describir a lo que se enfrentará Ron al casarse con una mujer bien intencionada pero todavía muy convencional, cuánta “ayuda” necesitará para recuperarse de su “lesión”, para recuperarse de su “frágil” condición. (La escena en la que necesita ayuda se refleja en otra anterior, después de la proposición, cuando Ron también declara que necesitará ayuda para ajustarse.) La reconciliación se dará, por lo menos al principio, con Cary en un papel convencional, como enfermera y madre. Lo que pasará cuando Ron esté bien no queda claro. Ron ha persuadido, y quizás intimidado un poco, a Cary para que se case con él; sus hijos han amenazado a su madre por el hecho de casarse con él; y el médico la ha humillado al incitar su reconciliación (solo para fracasar en el último minuto), y ahora, conmovida por la preocupación y lástima, cuidará de él hasta que recupere la salud; sin embargo, no vemos ninguna transformación fundamental ni una nueva resolución. Y Ron, por supuesto, tampoco puede actuar según el consejo de Mick, “decidir por Cary” puesto que todo lo que pudo hacer para ocasionar este hecho fue caer de un precipicio. Esta especie de impasse es lo que puede esperarse dada la posición de Sirk sobre la burguesía americana, que su “hogar es una prisión”, y que “están encarcelados incluso por los gustos de la sociedad en la que viven.”³⁹ En la escena final, intuimos finalmente el efecto del ciervo como casi una perfecta encarnación de la singular versión de ironía cinemática de Sirk. De alguna manera, el pobre y confundido ciervo representa para nosotros lo que se ha convertido el Ron, ahora tímidamente viril, que decía “a mi manera, o de ninguna manera”.

IV

La película termina dejándonos con dos problemas generales. He mencionado al principio que la película establece algún tipo de conexión entre el ansioso control de las fronteras de clase y el control de las convenciones sexuales. Por la imposición de un conformismo como este, quiero referirme a un conformismo familiar en la ficción del siglo diecinueve y veinte. Uno podría llamarlo “girardiano”⁴⁰ En ausencia de algún valor

³⁹ “Interview with Douglas Sirk,” p.32. Citado en *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, por T. Schatz, Nueva York: Random House, 1981, p.253.

⁴⁰ RENÉ GIRARD, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, transl. Y. Freccero, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1961. (*Mentira*

común sustancial, nos observamos los unos a los otros en busca de indicios de lo que merece la pena querer, y encontramos alguna forma de confort cuando seguimos la guía de “la mayoría”, o “la mayoría de las personas de nuestra clase”, en busca de señales de lo que se debe hacer, pensar o desear. Si fuéramos a cuestionarnos eso, nos encontraríamos en aguas desconocidas—una fuente de gran ansiedad, ya que percibiríamos la pérdida de todos nuestros valores. Otro aspecto de esta ansiedad general es obvio: mientras que la diferencia de clase reposa sobre la desigualdad real—en el dinero y acceso al poder que ellos mismos proveen—, la idea de la clase como una especie de norma exclusivista, o la idea de que los miembros están, además de eso, autorizados a vivir una vida diferente, existe como tal solamente si está especialmente reafirmada, reconocida e interiorizada por aquellos que están excluidos. (Una vez queda interiorizada con éxito, puede convertirse, paradójicamente, en casi invisible, tal como evidencia la infrecuencia de su invocación en el discurso político americano.) Mantenerla requiere el control de la percepción y el deseo tanto como el mantenimiento del poder material real. Así que, una cosa es tener una aventura con tu jardinero, cosa que Mona y los otros cotillas del pueblo durante un tiempo creen indirectamente que es lo que está haciendo Cary (y, al parecer, disfrutan del espectáculo); pero otra cosa es intentar ignorar las fronteras de clase—es decir, el privilegio de la clase—en beneficio del amor, o establecer legalmente un precedente o modelo que los demás puedan seguir. Cary, entonces, está desafiando directamente la idea de que la clase es una marca de algún tipo de diferenciador significativo en la vida humana, y, actuando de esta manera, la trata como la fantasía que es. La clase, en este último sentido, es una autorización de un privilegio social, y el requerimiento de casarte con los “tuyos” significa, en sí mismo, “nada” en absoluto—nada real. (Tiene tanta “realidad” como la creencia de que la sangre de los aristócratas es distintiva.) Cary está a punto de descubrirlo, por eso se reconoce como una potencial “traidora de su clase”.

No obstante, la timidez última de Cary y su aparente inhabilidad de situarse fuera de las convenciones que ha conocido y aceptado durante toda su vida, y el sentido autocomplaciente de autonomía y rigidez inconformista de Ron, provienen de un imaginario social americano—atendido en todos los grandes melodramas de Sirk—y representan los polos contrarios de la dialéctica de la dependencia e independencia que este imaginario requiere. Comprensiblemente, esta tensión convertiría cualquier desviación de las formas matrimoniales en algo cargado de ansiedad y confusión. Ron puede mantener el sentido de sí mismo solamente si arrastra a Cary completamente hasta su mundo, y Cary puede mantener sus relaciones con sus amigos y su familia (sin mencionar su vajilla Wedgwood, sus tres collares de perlas, su club de campo y sus gustos por los abrigos de visón, solamente) si, de alguna manera u otra, atrae a Ron hacia su órbita—y esto

romántica y verdad novelesca, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, 1985.) Ver especialmente el primer capítulo, “Triangular Desire,” pp. 1-52. Esta estructura podría fácilmente denominarse hegeliana.

únicamente es posible después de la “caída”⁴¹ de Ron. O bien, en otra versión de la dialéctica que podría convertirse en una paradoja, el matrimonio burgués se entiende a sí mismo como un producto del amor romántico apasionado, pero solo puede realizarse apropiadamente mediante un contrato y una promesa legal imposible hacia el amor. Pero, ¿quién escribe el contrato?

El problema de la autenticidad, la “respuesta” de Ron—su estrella guía y filón—es el último tema general. En el mundo conformista de Stoningham (puede que América, en general), es ciertamente comprensible que esta autenticidad emergiera como una especie de virtud. Muchos filósofos la tratan como una especie de virtud nueva y maestra, empezando con Rousseau y Diderot, y extendiéndonos a través de Kierkegaard, Tocqueville, Nietzsche, Heidegger y Sartre, es el rasgo del carácter más crucial en la emergente sociedad moderna de consumo en masa.

Sin embargo, el primer problema con la encarnación tímida por parte de Ron de este ideal es evidente en su aire de engreída autosatisfacción con su visión de “ser un hombre” en el hogar. Puesto que, para invocar una figura familiar de esta noción, uno asume que se ha “encontrado” a sí mismo y ahora debe encontrar una manera de permanecer fiel a lo que uno ha encontrado. Pero el tratamiento filosófico de este ideal en Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, y en Emerson y Thoreau (siguiendo las interpretaciones de Cavell), pone el énfasis sobre la enorme dificultad de este “hallazgo”. Los laberintos de la dependencia social en sociedades modernas de consumo en masa, el poder casi feudal de los gerentes en los emporios corporativos, y una acentuada conciencia de la diferencia entre la imagen pública y el comportamiento privado, convierten inmediatamente en ingenuo cualquier sentido establecido de “ser” solamente uno mismo. (Comparad la percepción de Kierkegaard que dice que en la era moderna los únicos y verdaderos cristianos son aquellos que no pueden ser cristianos y saben que no pueden serlo.) O bien, cualquier sentido como este debería inspirar una especie de escepticismo diferente a aquel sobre el mundo externo o las otras mentes—un tipo de postura ética. Según el enfoque de Cavell, este no es un escepticismo que exija o sugiera una “solución”, como si fuera un problema filosófico, sino un destino que resistir. Resistirlo no es una cuestión de resignarse con uno mismo hasta un autoengaño inevitable (tipificado en Sartre como la mala fe), o hasta una especie de carácter juguetón pero cínico; sino simplemente como una comprensión vivida de la gran dificultad (no imposibilidad) de cualquier “hallazgo” y “ser” que uno “genuinamente” es. No existe modelo o principio para guiar una vida

⁴¹ Es difícil imaginar una vida social hecha para ambos que pudiera combinar los miembros del club de campo y la comunidad de Mick y Alida; es difícil imaginar las cenas con Sara o Mona en casa de Mick. Podría ser tentador contemplar alguna posibilidad, siquiera concebible, porque Ron, en efecto, se ha sacrificado por Cary, y que mantener su débil estado es algo que está dispuesto a hacer por ella. Pero, en realidad, no hace nada—se tropieza y cae accidentalmente. Uno puede imaginarse que cuando se recupere de la concusión volverá a ser el Ron que vimos en la escena de la ruptura.

recuperada; cualquier imagen o formulación estaría sujeta a infinitas cualificaciones e interminables matices. Pero existen personajes en las novelas y en las películas que han llegado a algún sitio, han encontrado algo, y han alcanzado alguna forma de estado mental que puede, por lo menos, ser sugestivo, proveer alguna especie de iluminación. O bien, la ausencia de estos personajes (no hay ninguno en los melodramas de Sirk para Universal) también puede implicar algo determinado sobre lo que está perdido, o todavía oculto y olvidado.⁴²

Es importante, también, que se nos enseñe la ingenuidad según la percepción de Ron de lo que la autenticidad requiere, ligada a su constante evasión de la dialéctica de la dependencia e independencia que frecuentemente plantea el punto de vista de la película (aquello a lo que dirigimos nuestra atención). Su sentido de sí mismo es una justificación personal, cerrada a cualquier impresión que tienen los otros de él, un sentido que significa el despertar de la dificultad que está simplificando. Cary debe pensar por sí misma siempre y cuando piense como él (sobre el matrimonio, dónde vivir, y qué amigos tener); está, en efecto, “roto” por su negación a aceptarlo, pero tenemos el presentimiento de que probablemente crea que todo esto es un compromiso, incluso un sacrificio por ella, y eso es también autocomplacencia en vez de una reflexión genuina. Lo que nunca reconoce es la autenticidad como una virtud cooperativa o social.⁴³

Finalmente, la idea de la autenticidad como una especie de objetivo que perseguir fácilmente puede parecer paradójica – como en la película, con Ron tambaleándose entre la aseveración (dogmática y engreída) y la sumisión rota, como si estuviera siendo “fiel” a un nuevo (pero ahora dependiente) ser, al que nunca será capaz de reconocer como tal. Esta situación puede estar, en la mayor parte, compuesta por el autoengaño; uno sabe que no es capaz de –o que no está permitido– mostrarse como realmente es, pero puede ingeniárselas para esconder esto, de alguna manera, de él mismo, incluso durante toda la vida. (La mayoría de los espectadores, creo, aceptan esta tentación en las películas de Sirk.)

Para plantearlo de otra manera, cuanto más autenticidad (o la evasión de este autoengaño) se necesite –para que sea considerada una virtud–, del modo en que las sociedades modernas de consumo en masa adoptaron su forma, más sospechosa se convierte su expresión (esto es, cuando pasa a formar parte de una *estrategia* social consciente). Cuando empieza a reconocerse públicamente como una virtud –significativa, incluso–, se

⁴² Los ejemplos de Cavell de segundos matrimonios en *Pursuits of Happiness* serían un buen lugar por donde comenzar, especialmente Jean, el personaje de Barbara Stanwyck en *Lady Eve*, 1941 (Las tres noches de Eva), el final de su viaje como estafadora a amante genuina.

⁴³ Exploro esta percepción más ampliamente en in Hegel's Practical Philosophy: Rational Agency as Ethical Life, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, en los capítulos seis y siete, y en “Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray's In a Lonely Place,” *nonsite*, vol. 5 (Marzo, 2012), <https://nonsite.org/article/passive-and-active-skepticism-in-nicholas-ray-s-in-a-lonely-place> (*Nicholas Ray y la política de la vida emocional*, trad. María Golfé, Shangrila, 2018.)

convierte en dudosa, en un medio estratégico, aunque solo sea de autocomplacencia, como es el caso de Ron. Ser auténtico es una cosa; intentar serlo, y, especialmente, intentar que te vean como un ser auténtico, limita inmediatamente en lo teatral.⁴⁴

Ningún aspecto del modo en el que vemos aquello que nos enseñan las películas de Sirk debería entenderse como una crítica moral de la petulancia de Ron o el miedo de Cary. Sirk no trata el destino ambiguo –y de alguna manera amenazante– de la aventura amorosa de Ron y Cary (quizás el destino del amor en un mundo como este) como el fracaso de estar a la altura de las convicciones propias de unos individuos, o de tener la valentía de arriesgar el ostracismo y cotilleo. Cualquier aspiración a la intimidad, vulnerabilidad y una reciprocidad profunda del amor y la amistad puede llegar a significar lo que provoca a los sujetos; puede llegar a requerir lo que provoca, puede llegar a operar los enormes riesgos que provoca –solo en un mundo social e histórico específico–, y en el mundo que Sirk nos muestra, el moderno mundo americano burgués de los años inmediatos de la posguerra, no existe demasiada esperanza de que se realicen estas esperanzas. Como dice Sirk, “el cielo es tacaño”.

V

Existe al menos una última dimensión filosófica en la ironía de Sirk que vale la pena mencionar. Que el mundo de Stoningham esté tratado con ironía, sencillamente significa que, en un primer nivel, nos muestra que las cosas no son lo que parecen para los espectadores de la película (la mayoría, sospecho), pero especialmente, para los habitantes, los actores en el juego teatral y social de la búsqueda de posición social y control de límites: sus juicios morales son estrategias escenificadas de protección interesada. Esto puede parecer obvio, sin embargo, pueden darnos la impresión de ser rasgos singulares de personas egoístas y desconsideradas, y esto no es realmente así. Pero todavía existe un nivel más en la ironía. Puesto que la ironía no es destructiva o cínica, también recurre a que dirijamos nuestra atención hacia lo que sería vivir sin una teatralidad y falsedad como son estas. Y, parte de lo que una lectura filosófica del cine –atenta a esta diferencia y a la generalidad del problema– puede conseguir recordarnos, independientemente de lo poco definido que esté al principio, es aquello que falta en la vidas que vemos –llámalo mutualidad, reciprocidad y respeto, amor, libertad socialmente comprendida, autenticidad, o, siguiendo a

⁴⁴ Ron tiene su propia filosofía, la formula explícitamente, y los demás consideran que personifica esta filosofía (además está dispuesto a sermonear a las personas solemnemente sobre sus principios). Su posición como personaje sería muy diferente si Ron fuera interpretado por, digamos, Gary Cooper en su mejor momento –lacónico, un hombre de pocas o ninguna palabra, simplemente siendo él mismo. Ver también Sincerity and Authenticity, Cambridge: Harvard University Press, 1973, de Lionel Trilling para observaciones hegelianas similares, y mi tratamiento sobre la problemática diderotiana de Fried en “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried’s Art History,” Critical Inquiry 31.3, 2005.

Cavell, “lo ordinario”.⁴⁵ Según los enfoques de Cavell, aquello que está oculto, que es muy difícil de recuperar, es así porque está cubierto por capas de hábitos endurecidos de la mente, con demasiadas cosas dadas por supuestas –hábitos que hacen difícil darse cuenta de que cualquier cosa puede estar perdida. En una excelente frase, una vez denominó aquello que se echa en falta, “intimidad perdida”.⁴⁶ (Hegel llamaría al objetivo de esta atención adecuada, correctiva, “lo real”, o “lo concreto”; además, piensa, perdida en el mundo que vio empezar a formarse.) La película trata la atención a la diferencia de clases, el papel del género y el control de la edad en la comunidad como las mayores fuentes de la distorsión, los hábitos endurecidos e irreflexivos de la mente, la pérdida de lo que, de otra manera, sería posible –aquello que la intensa aspiración al amor, entendida como una especie de resistencia inconclusa, se esfuerza por alcanzar. Como he señalado, la película trata la clase como una norma social y cultural, y Sirk mantiene las fuentes materialistas del poder de las clases notablemente ocultas, tan ocultas y poco discutidas como suelen serlo en la vida moderna americana. Excepto Ron y Mick, nadie habla nunca de lo que hacen en el mundo masculino de Nueva York, ese al que van los hombres con una profesión cuando suben al tren cada mañana. La inclinación de Sirk está claramente concentrada en los intereses reales de los socialmente y económicamente poderosos (véase *Escrito sobre el viento*), pero esos intereses están tratados en sus manifestaciones sociales y, especialmente, psicológicas; en el esnobismo, la guardia celosa de los privilegios y la preocupación sobre la fragilidad de este privilegio. Los personajes como Mona Plash, y lo que ella y sus amigos representan, están tan acomodados en una película de Sirk como lo estarían en las novelas de James o Proust, al contrario que en una novela de Dreiser (o en el tratamiento que les da Stevens en su película *A Place in the Sun* [Un lugar en el sol]), o en las películas de, digamos, Elia Kazan. Por lo menos, el pasado radicalmente izquierdista de Sirk en Alemania, su obvia fascinación por la naturaleza de estas distorsiones y fantasías en la experiencia americana y, por supuesto, los detalles de la película en cuestión, hacen razonable atribuirle preocupaciones como estas en estos términos. Dado aquello que está oculto, mencionado anteriormente, este tratamiento difícilmente nos proporciona un panorama completo de la clase, el poder y las consecuencias de este orden social en las intimidades de la vida cotidiana, pero su enfoque (junto con el de directores como Nicholas Ray, Max Ophuls, Alfred Hitchcock y algunos otros), le permite producir algo distinto en el cine comercial de Hollywood –una política de la vida emocional americana.

Traducción de María Golfe

⁴⁵ Este tema está, por supuesto, por todas partes en Cavell, pero aquí me centro en la relevancia de esta película en *The New Yet Unapproachable America* y *Conditions Handsome and Undhandsome: The Constitution of Emerssonian Perfectionism*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, y de manera más general en *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

⁴⁶ S. CAVELL, “Politics as Opposed to What”, en *Critical Inquiry* 9, septiembre 1982, p.161.