

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Narración -representación

Autor/es:  
Castro de Paz, José Luis

Citar como:  
Castro De Paz, JL. (1993). Narración -representación. Vértigo. Revista de cine.  
(7):17-23.

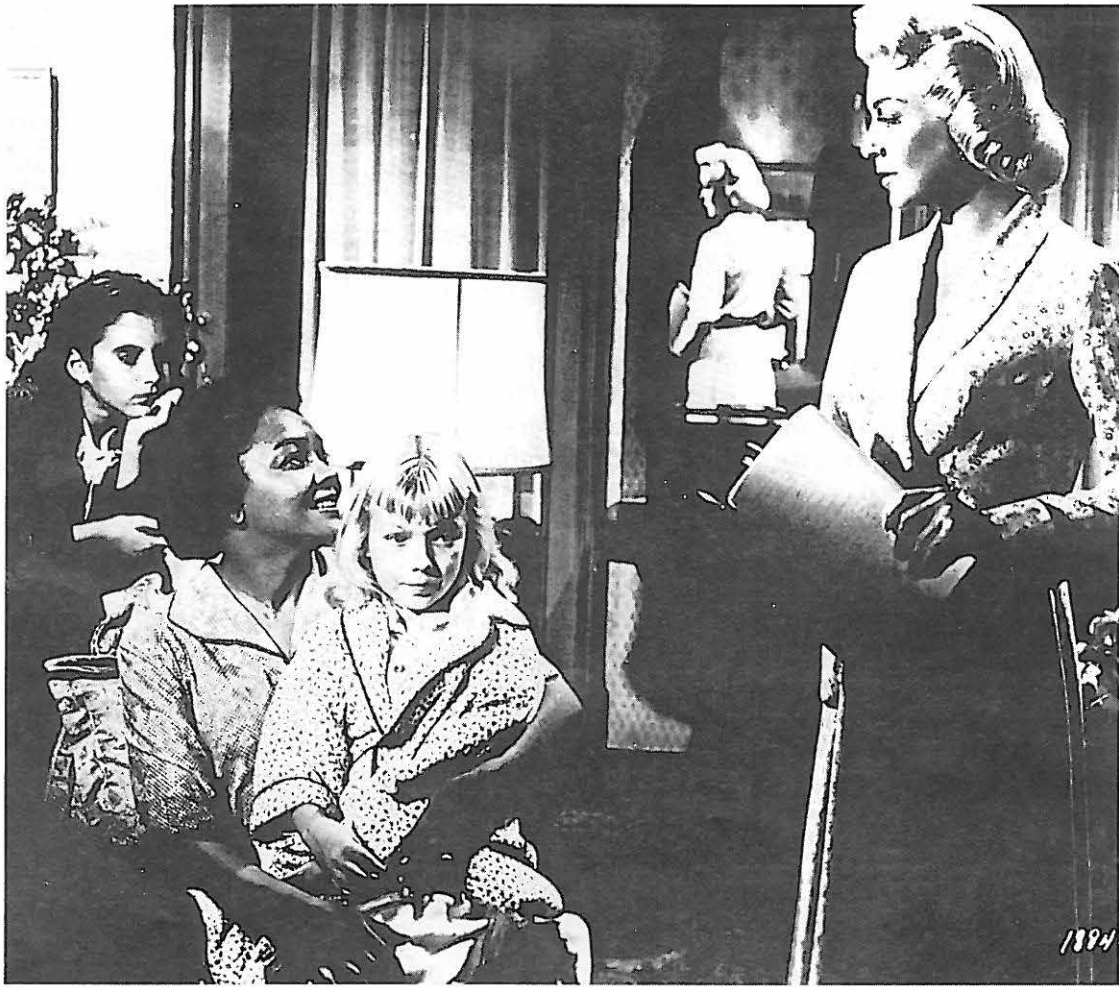
Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42971>

Copyright: Todos los derechos reservados.  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





## NARRACION-REPRESENTACION:

**IMITATION OF LIFE (1934, John M. Stahl; 1958, Douglas Sirk)**  
**(Apuntes sobre la evolución del modelo clásico de Hollywood)**

JOSE LUIS CASTRO DE PAZ

*"Me gustó (la película de Stahl), pienso que era muy buena, pero pertenecía a la generación anterior".  
(Douglas Sirk) <sup>(1)</sup>.*

Si de *remakes* se trata, difícil es no hacer mención de las filmografías de dos de los más destacados maestros del melodrama hollywoodiense: el neoyorkino John M. Stahl (1886-1950) -un hoy casi olvidado pionero cuyo primer film como director, *WIVES OF MEN*, se remonta a 1918 y prolífico cultivador del género durante las décadas de los treinta y cuarenta (su *BACK STREET*, 1932, ha servido en más de una ocasión para ejemplificar los rasgos genéricos del, en palabras de André Bazin, "drama psicológico y de costumbres" <sup>(2)</sup>)- y el alemán emigrado a Hollywood, donde trabaja durante aproximadamente veinte años -de 1942 a 1959-, Douglas Sirk, éste sí, reconocido maestro entre la cinefilia y cuya destacada filmografía ha sido objeto, en nuestro país, de atención analítica de interés excepcional <sup>(3)</sup>.

Todo ello resulta pertinente aquí, como se supondrá, por el hecho peculiar de que Sirk realizó *remakes* de tres de los más significativos éxitos de Stahl a mediados y finales de los treinta, a saber: IMITATION OF LIFE (1934)-1958 la versión del cineasta alemán-, MAGNIFICENT OBSESSION (1935)-1953- y WHEN TOMORROW COMES (1939)-1956, con el título INTERLUDE- y por la oportunidad que este afán por rehacer films de éxito nos brinda para aproximarnos a la evolución del modelo de representación en el que tanto unos como otros se hallan inmersos: el Modo de Representación Institucional o, más simplemente en este caso, el modelo clásico de Hollywood.

Una rápida observación de las fechas citadas nos permitirá constatar la más que relativa coherencia cronológica que separa los films que nos ocupan: mientras las películas de Stahl son rodadas entre mediados y finales de los treinta, las de Sirk se corresponden -casi exactamente una veintena de años después- a la más fructífera etapa de su obra, aquella que ocupa la década de los cincuenta y que se cierra brillantemente con uno de los más rutilantes éxitos de la Universal en todo el período: su nueva versión de IMITATION OF LIFE.

A mediados de la década que comienza en 1930 -una vez superados los balbuceos iniciales surgidos tras la aparición del sonoro y asumidas las enormes posibilidades que éste podía aportar a la fluidez narrativa- el modelo clásico de Hollywood, unido tradicionalmente a la herencia griffithiana, va a alcanzar su máximo grado de codificación y hegemonía. Un sistema esencialmente narrativo -cuya genealogía con tanta inteligencia estudió Noël Burch<sup>(4)</sup>- donde prima la creación de férreos universos ficcionales, guiados por la lógica causal de los sucesos, donde la historia parece dominar a quien la enuncia, ocultándose el trabajo de escritura -de ahí la denominación de *transparente*, tan habitual para caracterizar el modelo- y con el espectador como centro privilegiado al que no debe escapársele, siempre y en cada instante, aquello que es esencialmente relevante para la comprensión del relato (del que llegará a creerse *autor*). La batería retórica necesaria para la consecución de tan complejo propósito (ya que esta aparente transparencia visual y sonora del universo diegético iba a lograrse a partir de una feroz fragmentación analítica<sup>(5)</sup>) constituye uno de los más apasionantes campos de investigación del análisis filmico y de la historia de los modos de representación y de los estilos del arte cinematográfico y puede ejemplificarse en el uso de los más variados *raccords* (uniones "invisibles" entre dos planos) y en

el recurso constante al par campo/contracampo.

Es en pleno apogeo del sistema, entonces, donde han de situarse los melodramas de John M. Stahl -cuya sobria puesta en escena supo sacar partido dramático de la "voz sincrónica" sin caer en el estatismo del primer momento<sup>(6)</sup>-, textos que reflejan su total inscripción en esa gran maquinaria de simbolización que fue el cine clásico de Hollywood y que constituye un conjunto de enorme valor para el análisis del modelo y, más concretamente, de las particularidades del género melodramático.

La filmografía sirkiana, por su parte -y fundamentalmente, insistimos, en la década de los cincuenta- representa casi como ninguna otra un **período bisagra** que señalaría la progresiva desmembración del modelo clásico y que, en el caso del cineasta alemán -a diferencia, por ejemplo, de Hitchcock, cuyas transgresiones son tal vez más evidentes en lo referente a la linealidad narrativa- es especialmente notorio el nivel de una puesta en escena que, sin romper el sistema y trabajando dentro de él, lo pervierte por medio de determinados mecanismos de escritura -función irónica y reflexiva del constante movimiento de la cámara que no siempre se somete a la actividad de los personajes y, por tanto, a las necesidades del relato; utilización de espejos que distorsionan la perspectiva y ambigüan el espacio de la representación; un cuidadísimo trabajo de iluminación nada naturalista que privilegia los efectos de contraluz- que sino siempre a primera vista, manifiestan una creciente pasión por la forma, por el **lenguaje**<sup>(7)</sup>. Si en el cine clásico existía una perfecta adecuación entre el lenguaje utilizado y el mundo simbolizado por éste -sentidos como transparentes por y para el hombre-, ahora -y debido en parte al papel jugado en Hollywood por los emigrantes europeos de la segunda generación, que nunca llegaron a asumir ese modelo como propio- ambos, lenguaje y mundo, parecen irremisiblemente enturbiarse.

En Sirk la mirada de la cámara -la enunciación- se interroga perpetuamente y sus huellas no de dejan de hacerse visibles, aunque no se trate, como bien afirma González Requena, de la mirada de un YO autoral que desee afirmarse -como sí sucede en Welles o Godard- sino de una mirada descentrada y dispersa, que se fragmenta sin conceder lugar alguno al sujeto<sup>(8)</sup>. El relato melodramático va a mantener, no obstante, toda su *pregnancia*, pero, ahora, la "representación" (es) mucho más esencial que los temas (siempre muy similares) y los conflictos (irresolubles)"<sup>(9)</sup> que caracterizan

(1) HALLIDAY, JON: Douglas Sirk. Madrid, Fundamentos, 1973, pág. 123.

(2) BAZIN, ANDRE: La evolución del lenguaje cinematográfico. En ¿Qué es el cine?. Madrid, Rialp, 1990, págs. 81-100.

(3) Nos referimos, claro está, a GONZALEZ REQUENA, JESUS: La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk. Valencia/Minneapolis, Hiperión, 1986.

(4) Cf. BURCH, NOEL: El tragaluz del infinito. Madrid, Cátedra, 1987.

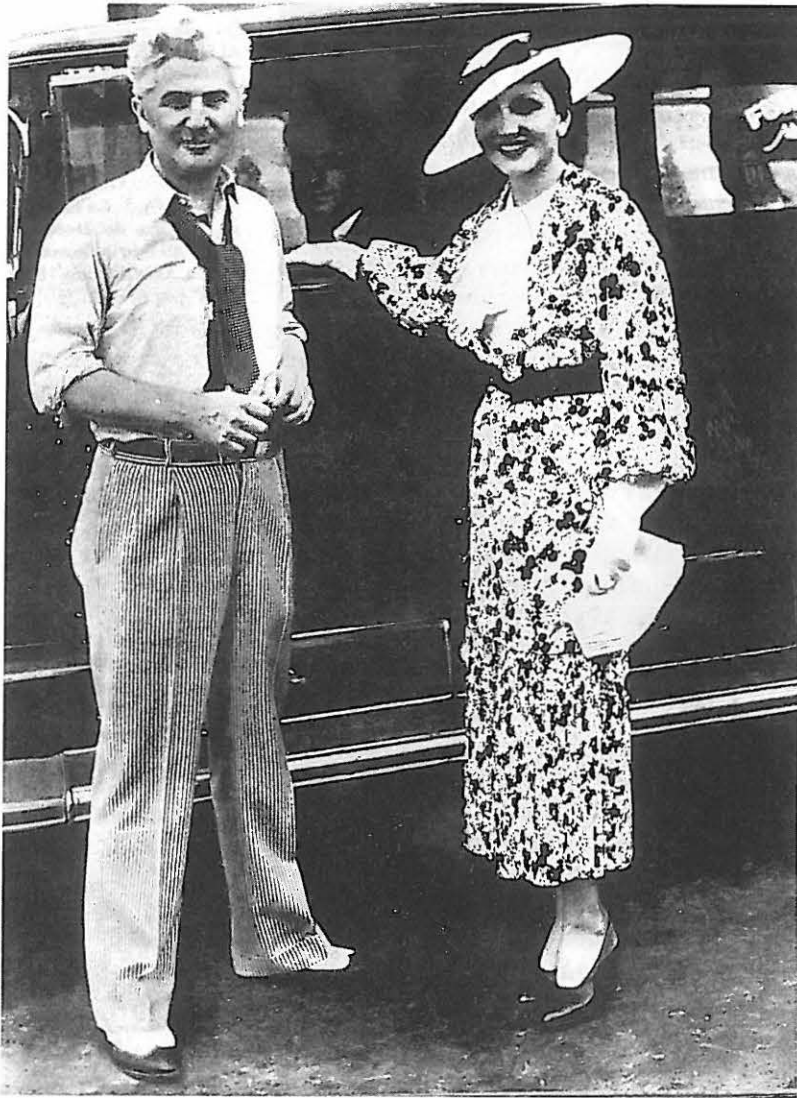
(5) Una rigurosa aproximación a este en apariencia contradictorio fenómeno puede consultarse en SANCHEZ BIOSCA, VICENTE: Teoría del montaje cinematográfico. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. En especial el capítulo séptimo (con el significativo título de **Un montaje que se resiste a serlo**).

(6) La bibliografía en castellano sobre la obra de John M. Stahl es prácticamente inexistente. Salvo alguna -poca- atención prestada por publicaciones especializadas al ciclo que recientemente le dedicó TV2, hay casi que remontarse a los años de estreno para encontrar algunas líneas que, a su modo, intentaban aproximarse a los hallazgos del cineasta en sus melodramas de los treinta y los cuarenta. Véase, por ejemplo, A.B.: Lo que debe el cinema a John M. Stahl. "Cámara" n.º 171 (15-2-1950), pág. 10.

(7) GONZALEZ REQUENA, J.: Op. cit., especialmente -para conclusiones generales- el capítulo quince, págs. 187-217.

(8) *Ibidem*, pág. 216.

(9) MARTINARIAS, LUIS: Douglas Sirk. Espejos. "Escritos" n.º 41, Valladolid, 1990, pág. 3.



John M. Stahl y Claudette Colbert durante el rodaje de *IMITACION DE LA VIDA* (*Imitation of Life*, 1934) de John M. Stahl

el género.

Todo un proceso de evolución histórica, entonces, entre las dos versiones de un mismo argumento -extraído de la novela de Fannie Hurst- a las que dedicaremos las líneas que siguen. Si es en el trabajo de escritura donde buscaremos las huellas de dicha evolución, precisemos antes algunas otras cuestiones -referidas a la misma fábula narrativa- que, por secundarias para nuestros intereses, no son por ello menos relevantes.

El argumento básico -que podría servir como breve sinopsis de los films- es bien conocido: una joven y humilde viuda con una hija pequeña acepta como criada a una mujer de color, quien tiene también una hija, *aparentemente* blanca, a cambio tan sólo de una habitación donde vivir. Con el tiempo la situación económica se transforma radicalmente y la vida, para todas, parece más sencilla. Pero la hija de la criada, obsesionada por la cruel contradicción genética entre su raza -que trata de ocultar a toda costa- y su color, rechaza a la sufrida madre y decide emprender su propia vida. Sin poder superarlo, la mujer negra morirá y únicamente

durante el desmesurado funeral la chica aceptará, arrepentida, su origen. La relación amorosa de la mujer blanca con un hombre se verá complicada también, al enamorarse su hija del mismo, dificultando las relaciones familiares.

Poco más puede concretarse, ya que fuera de estos sucintos trazos las divergencias son más que considerables. En la versión de Stahl, Beatrice Pullman (Claudette Colbert) es una madre ejemplar que jamás abandonará sus obligaciones. El negocio que inicia con su criada Delilah (Louise Beavers) -la comercialización de las tortitas cuya receta ésta guardaba como un secreto familiar- las llevará a disfrutar, junto a sus hijas, de una posición económica mucho más que desahogada. Sirk comprendió que debía modificar la historia si quería, como él mismo afirmó, reforzar el componente social del relato. Así, mientras en el film de 1934 Beatrice y Delilah serán socias -y solamente el arraigado sentido de la humildad del hombre negro en los Estados Unidos y el servilismo fomentado por su religión cristiana la mantienen en una posición de inferioridad permanente-, en el de 1958 el éxito económico y social corresponderá exclusivamente a la mujer blanca (Lora Meredith, interpretada por Lana Turner) ya que, en palabras del propio Sirk, en la América de 1958 "una mujer negra que se hiciese rica *podría* comprarse una casa y no debería depender hasta tal grado de la mujer blanca, hecho que hace menos comprensible a la hija de la mujer negra" <sup>(10)</sup> y, aún recurriendo al eje de diferencia social blanco/negro, no se entendería el total sometimiento de una mujer copropietaria de una fructífera cadena de negocios expandidos por todo el país.

Lora será, en el film sirkiano, la gran triunfadora, la que recibe siempre, sin dar nada a cambio. El título se expande ahora, quizás más que a nadie, a éste personaje, cuya vida será puro reflejo e *imitación*. Sacrificará todo por su éxito como actriz (familia, amor, dignidad) y, junto a los espejos, donde saciará su narcisismo, serán los ojos de su criada (Annie, interpretada por Juanita Moore) los primeros admiradores de su ego -a ellos habrá que sumar las miradas deseantes de los espectadores de sus películas-.

Interesa detenerse en la profesión de Lora, ya que, si bien el tema de la biografía de una actriz había sido profusamente utilizado por el cine clásico, será recurrentemente retomado en este período manierista final <sup>(11)</sup>, pero difuminando las fronteras de la interpretación, produciéndose una constante ambigüación de los planos de la verdad y de la mentira <sup>(12)</sup>.

(10) HOLLIDAY, J.: Op. cit., págs. 123-124.

Un estudio comparativo de los guiones de ambos films permitiría reparar en otras radicales transformaciones -referidas incluso a los cánones impuestos por la censura- que ahora no podemos abordar, ya que preferimos centrar nuestra atención en variaciones de puesta en escena que habrán de revelar, además de estilemas propios de las escrituras de ambos cineastas, los cambios operados por el modelo clásico en los venticinco años que separan la realización de las dos películas.

Hemos escogido para ello una secuencia clave tanto en uno como en otro film: el lujoso funeral de Delilah/Annie, situado al final en ambos textos y de idéntico contenido narrativo -si bien su disposición en la trama es, como veremos, reveladoramente diferente-: mientras asistimos al pomposo acto religioso de la mujer, su hija (Peola/Sara Jane, respectivamente) acude, arrepentida, y abraza el ataúd entre sollozos. Beatrice/Lora y su hija Jessie/Sussie acuden a consolarla. En el automóvil que los transporta al cementario parecen, fugazmente, desaparecer anteriores conflictos.

Las secuencias -cuyas duraciones ( 4' 25" y 5' 28" ) no difieren en exceso- son altamente operativas, al narrar los mismos sucesos, para señalar, atendiendo a la materialidad de los propios textos, lo que más arriba hemos intentado exponer en abstracto. El espacio nos impide acompañar el análisis del desglose plano a plano de los fragmentos (realizado en los dos casos a partir de las copias emitidas por TVE), deteniéndonos en ello sólo cuando se considere indispensable.

Las dos secuencias comienzan en el mismo momento narrativo: los últimos instantes del funeral en el interior del templo

(en ambos casos edificios neogóticos americanos). En la versión de Stahl, el plano 1 se articulará como unidad plástica principal entorno a la cual girará buena parte de la construcción del espacio ficcional. Se trata de un plano general (PG) de composición marcadamente simétrica (filas de bancos a ambos lados; en medio, la nave central por la que la comitiva se aproxima hacia la cámara; al fondo, el coro interpretando cánticos tradicionales negros; las vidrieras de la cabecera funcionan como un telón que completa la simetría del conjunto)<sup>(13)</sup>. De inmediato, un plano medio largo (PML) (plano 2) de un grupo de personas en el exterior. De entre la gente surge Peola, que intenta aproximarse para poder ver (la cámara la sigue en travelling lateral de izquierda a derecha). Este juego, interior de la iglesia/mirada de Peola -el plano 4 es ya un plano medio corto (PMC) de la chica, una vez situada donde quería- contribuye a diegetizar la composición inicial, al quedar, de alguna forma, ligada a su punto de vista. Desde el primer momento, entonces, la mirada comienza a fluir por el espacio, facilitando el acceso del espectador al universo diegético -el plano 6 (PM de Beatrice y Stephen, su pareja) introducirá el otro grupo de miradas "naturalizadas" de este segmento-.

En el film de Sirk -habrá de ser tenida en cuenta aquí la contribución significativa del color con respecto al de Stahl, en blanco y negro- nos encontramos, también, en el interior del templo (plano 1), pero ahora la enunciación no busca estrategias de encubrimiento y desarrolla su actividad con un marcado placer representativo: se trata de un PG fuertemente contrapicado, oblicuo con respecto a los muros del edificio, que se detiene con delectación en las coloridas vi-

(11) Sirvan como ejemplo ALL ABOUT EVE (1950) o THE BAREFOOT CONTESSA (1954), ambas del recientemente fallecido Joseph Leo Mankiewicz.

(12) GONZALEZ REQUENA, J.: *La escritura filmica de Douglas Sirk. "Memoria de actividades. Aula de Cine. 1990-1991"*, pág. 68.



IMITACION DE LA VIDA  
(Imitation of Life, 1934)  
de John M. Stahl

Lana Turner,  
Juanita Moore  
y Terry Burham, en  
IMITACION A LA  
VIDA (Imitation of  
Life, 1958)  
de Douglas Sirk.



(13) La simetría de esta composición inicial se ve todavía acentuada en los planos 3 y 5. La cámara retrocede ante la comitiva-travelling hacia atrás-hasta abandonar la iglesia. Al hacerlo, las líneas formadas por los bancos, que siguen viéndose a través de la entrada de la iglesia, se continúan con la bóveda de espadas que forman los miembros uniformados de las cofradías que escoltan la salida de los restos de Delilah. El arco apuntado de la entrada reencuadra parte del conjunto.

(14) En ningún caso quiere darse a entender que la codificación del sistema impida las elecciones pertinentes al trabajo del cineasta. De hecho, es en los films más oscuros y menos interesantes donde se observaría un cumplimiento más estricto de las normas, "siempre apuradas o incluso desbordadas por los films excepcionales sobre los que reposa la crítica y la historiografía más abundante" (SANCHEZ BIOSCA, V.: Op. cit., pág. 113, nota).

drieras y la suntuosa piedra. Fascinada, la cámara, por medio de una grúa, va encuadrando el coro, decorado con vistosos ramos de flores. Una mujer de color, que interpreta un emotivo cántico religioso (Mahalia Jackson), entra en campo -el plano 2 será un PM semifrontal de ella- y sólo al final del plano 3 -que se inicia en otro PG contrapicado oblicuo en relación al coro, con la cámara en continuo movimiento- aparecerán en plano de conjunto (PC), de perfil, los protagonistas sentados en el primer banco de la iglesia (Lora, Steve y Susie). Posteriormente, sucesivos primeros planos (PP) irán mostrando a determinados personajes que ya hemos visto a lo largo del film, todos reunidos en la gran celebración de la muerte.

Pero vayamos un poco más adelante. El clímax dramático de la(s) secuencia (s) -si de éste puede hablarse en el film de Douglas Sirk, ya que la parafernalia mortuoria excede con mucho las necesidades de la economía narrativa del texto- se corresponde con el tardío gesto de Peola/Sara Jane de reconocer a su madre, corriendo frenéticamente hacia la carroza fúnebre. Aquí, los mecanismos de montaje -entendido éste en el sentido amplio de puesta en escena- difieren radicalmente y ponen de manifiesto las divergencias resultantes de la evolución de un medio de representación desde un período de esplendor a otro de definitivo agotamiento.

En el fragmento de 1934, el montaje

analítico reinante en Hollywood *obliga* <sup>(14)</sup> a la descomposición de la acción en varios planos, debiendo luego ser recompuesta de tal forma que el proceso resulte invisible a los ojos del espectador. Stahl recurrirá a tres planos (10, 11 y 12) para mostrar el penoso camino de Peola hasta llegar al lugar donde sen encuentran los restos de su madre:

10. PML de Peola entre la multitud. Profundamente afectada, echa a correr repentinamente, saliendo del encuadre por el ángulo inferior izquierdo.

11. PG. Exterior de la iglesia -ya en el plano 9 la cámara había girado en panorámica hacia la izquierda para encuadrar la carroza (ahora centro de la atención dramática) con relación a esa composición simétrica inicial a la que ya nos hemos referido-. Peola entra en campo por el ángulo inferior derecho del encuadre y se aproxima al ataúd.

12. Raccord en el movimiento. PMC de la chica abrazada al ataúd (*Mamá, mamá... Por favor, perdóname... yo no quería...*).

Un montaje, en definitiva, acorde con el imperante en su época y que, tendencialmente, prefiere recurrir al engarce por medio de raccord que al movimiento de cámara, en tanto que éste pone más fácilmente al descubierto el propio proceso de escritura.

Magnífico y operativo en su sobriedad y economía narrativa, el montaje de Stahl no



Warren William y Claudette Colbert en IMITATION OF LIFE (1934), de John M. Stahl

guarda aquí punto alguno de contacto con la solución adoptada por Sirk para convertir en discurso filmico idéntico contenido narrativo. Sirk resolverá el momento en una única superficie plástica (plano 21) que comprende la totalidad de la acción dramática: la larga toma <sup>(15)</sup> comienza en un plano general corto, picado, sobre el gentío. Oímos la voz de Sara Jane ("¡Déjenme pasar, por favor, déjenme pasar!") que, en actitud idéntica a la del film de Stahl -pero con la diferencia de que su presencia no ha sido constatada hasta ahora y, por lo tanto, no ha sido utilizada para ocultar la mirada enunciativa ni aumentar la justificación narrativa del fausto mostrado-, comienza a correr hacia el cortejo. La cámara la sigue a distancia durante todo el trayecto en travelling-grúa de acercamiento, pero mantiene, con respecto a ella, su propio ritmo, relativamente independiente de los movimientos de la chica (a la que un policía intentará impedir el paso hasta su meta); un movimiento de cámara, en definitiva, "comentativo" más que narrativo.

González Requena ha precisado el sentido de esta peculiar trayectoria de la cámara sirkiana: una implicación y extrañamiento de la enunciación con respecto a sus personajes, que no sólo se consigue por medio de la lejanía del aparato y de la constancia de sus movimientos siguiéndolos,

*"sino también, especialmente, (gracias al) leve pero preciso juego de divergencias entre unos y otros movimientos: (...) (la cámara) atiende a sus emociones, a la vez que las observa por su cuenta, proponiéndose como una mirada que, en último término, ve siempre más -y en muchos casos de manera diferente- que los personajes. En suma: su ritmo no es idéntico al de ellos, como tampoco lo es su emoción"* <sup>(16)</sup>

Nos detendremos todavía en un último grupo de planos: aquéllos que muestran, con la cámara fija en los dos casos, el paso de la comitiva y el desfile de las cofradías por la(s) avenida (s) (planos 20 y sgs. y 28 y sgs. respectivamente). La posición de la cámara y el encuadre resultante son básicamente

(15) Utilizaremos aquí el término *toma*, en cualquier caso más pertinente que el de plano para ejemplos como éste, para evitar confusiones con respecto a los diferentes encuadres resultantes del movimiento de la cámara.

(16) GONZÁLEZ REQUENA, J.: *La metáfora del espejo*, págs. 189-190.

(17) Un análisis detenido tendría obviamente en cuenta factores referidos a iluminación y fotografía -especialmente por la riqueza sirkiana en la utilización del *Eastmancolor*- que aquí, por cuestiones de espacio, no han sido abordados.

(18) GONZALEZ REQUENA, J.: *La metáfora del espejo*, pág. 216.

(19) HOLLIDAY, JON: *Op. cit.*, pág. 125.

(20) BORDWELL, DAVID: *Narration in the fiction film*. London, Methuen and Co. Ltd., 1985, pág. 159.

idénticos -por supuesto, nos referimos a los parámetros de ángulo y escala, ya que las diferencias son obviamente abundantes y, por ejemplo, la tonalidad ocre y los reflejos de la lluvia caída sobre el asfalto en la secuencia del film de Sirk incrementan la entonación melodramática<sup>(17)</sup>: en PG picado, oblicuo con respecto a la dirección de la avenida, vemos atravesar el desfile de derecha a izquierda, formando una diagonal descendente. Sin embargo, mientras en la primera versión únicamente este plano descrito y un plano más cercano -tras *raccord* en el eje- constituyen la totalidad de las posiciones de la cámara, en el de 1958, además, llama la atención un extrañísimo plano al que ya prestó especial atención el análisis del profesor González Requena (plano 30): iniciada la marcha del desfile, la cámara se sitúa tras el escaparate de una tienda de antigüedades -o eso parece- hasta ahora desconocida y de la que apenas distinguimos los objetos. Seguimos viendo el paso de la comitiva en PG, pero ahora se interpone a la mirada -la del sujeto de la enunciación y la nuestra- un humedecido cristal fragmentado en cuadrícula por listones de madera: llamativa huella enunciativa que, empero, no nos informa de dato sustancial alguno acerca de lo narrado. Un tipo de composición, con todo, no desacostumbrado en la escritura sirkiana"

*"Si la mirada se hace así presente, se encuentra siempre dispersa, fragmentada (de ahí esa pasión por los cristales interpuestos y divididos por múltiples listones) (...) vaga -o fluye- en la representación, una vez ha renunciado a cualquier centro donde fijarse mirando a través de un cristal, confusamente"*<sup>(18)</sup>.

John Gavin y Lana Turner en *IMITATION OF LIFE* (1958) de Douglas Sirk



Con la carroza negra de la muerte concluye, a modo de metáfora, el postrero y extraordinario film sirkiano. La muerte -lo hemos visto- protagoniza una última secuencia en la que -tal es la complejidad y pregnancia representativa- el relato parece ya no tener cabida. Unos planos interiores, muy breves, del interior del automóvil en el que los personajes se traslada al cementerio, han de servir como forzado *happy end*. El mismo Douglas Sirk se refería a ello:

*"En IMITATION OF LIFE no se cree en el final feliz, y en realidad no se pretende que lo haga. Lo que te queda, en la memoria, es el funeral. Tienes la impresión de que no hay esperanza; aún cuando después de una escena brevísima y muy simple se insinúe un giro feliz. Todo parece ser perfecto, pero sabes muy bien que no lo es. Prolongando simplemente los personajes podías trazar una historia de tono desesperanzado, por supuesto. Bastaría con seguir adelante"*<sup>(19)</sup>.

El relato se clausura, sí, pero el cierre narrativo se ambigua. Veámos lo que ocurre en la primera versión. La secuencia concluye de manera prácticamente idéntica -aunque se añade un significativo plano del luminoso de las *Tortitas Delilah*, que se enciende y se apaga, metáfora de la transitoriedad de la vida y, en última instancia, símbolo de la muerte-. Pero ¿Puede el modelo narrativo clásico permitirse dejar tantos hilos tan debilmente anudados?: ¿Qué ocurre con la relación Beatrice-Stephen y el amor de Jessie hacia éste? ¿Cuál es la actitud que ahora, fallecida Delilah, adoptará Peola?

En 1934 un epílogo se hace necesario para concluir la trama con que David Bordwell calificó como *Poetic Justice*: en la narración clásica, la resolución de las líneas narrativas básicas es, en la práctica, una constante estructural<sup>(20)</sup>. Una breve secuencia en el hogar de los Pullman, ampliamente dialogada, deberá sacarnos de dudas: se nos informa del regreso de Peola al colegio para negros del que se había fugado, y de la negativa de Beatrice a contraer matrimonio con Stephen, al menos por el momento, para no causar un daño irreparable al todavía tierno corazón de su hija. El *The End* aparece entonces en pantalla pero, ahora sí definitivamente, como sello inamovible del equilibrio restablecido. Un equilibrio que, a finales de los cincuenta, se ha vuelto ya -pudimos comprobarlo- imposible.

Dos filmes ejemplares entre los cuales un largo trayecto histórico ha sido recorrido. Aquel que va, lentamente, de la pasión por narrar a otra que, sin abandonar el relato, prefiere, con todo, representar.

JOSE LUIS CASTRO DE PAZ