



DOUGLAS SIRK

LA EMOCIÓN INMEDIATA

ENERO ————— MAYO 2023

La teórica Laura Mulvey es una de las figuras clave dentro de la corriente de recuperación y relectura del cine de Douglas Sirk. Como parte de un trabajo de investigación que ha ido evolucionando y enriqueciéndose a lo largo de los años, Mulvey ha preparado para Filmoteca Española este texto, que acompaña a un videoensayo suyo (disponible aquí con subtítulos en español) que analiza los primeros planos del último largometraje de Sirk.

LO VISIBLE Y LO INVISIBLE: UN ANÁLISIS DEL INICIO DE *IMITACIÓN A LA VIDA*

LAURA MULVEY

INVESTIGADORA CINEMATOGRAFICA Y CATEDRÁTICA DE LA UNIVERSIDAD DE LONDRES

La secuencia de apertura del último film en Hollywood de Douglas Sirk, *Imitación a la vida* (1958), es un extraordinario ejemplo de cómo trasladaba sus ideas a la película mediante la puesta en escena, el movimiento de cámara, la composición del plano, el montaje y la estructura. En este caso concreto, su pensamiento cinematográfico es inseparable de las implicaciones políticas. *Imitación a la vida* trata, por supuesto, sobre el profundo racismo en Estados Unidos en los años cincuenta, experimentado por los afroamericanos incluso en Nueva York. Con estos cuatro planos, Sirk crea un prefacio a la película que emerge como testamento del magisterio cinematográfico de este gran director.

Las ideas que Sirk inscribió en la secuencia enhebran la desigualdad racial con dos iconografías de la feminidad contrapuestas. Son temas abiertos y manifiestos. Pero aún hay otra capa, visualmente latente, más difícil de analizar y en última instancia de mayor complejidad en cuanto a su conceptualización de la

opresión racial. Mi propia interpretación de la secuencia se ha desarrollado y ha ido cambiando con los años, centrada al principio, empleando el análisis textual tradicional, en la estructura más obvia de la secuencia y sus implicaciones políticas. Más tarde, cuando empecé a usar la función de pausa para “retrasar el cine”¹, me di cuenta de que la imagen detenida podía revelar ciertos detalles que se podrían pasar por alto a 24 fotogramas por segundo. Fue al pausar la imagen y al observar los planos cuando me di cuenta de que había otra capa de comentarios en torno a la raza de los personajes en la primera secuencia de *Imitación a la vida*.

En primer lugar: el contenido evidente de la secuencia. Sirk convierte Coney Island en un escenario para su prefacio de *Imitación a la vida*. En cuatro planos crea una oposición binaria entre los dos personajes principales: una mujer blanca, Lora Meredith (interpretada por Lara Turner), una aspirante a actriz que se convertirá en estrella; la otra mujer, Annie Johnson (intepretada por Juanita Moo-



re), es negra y se convertirá en su criada. Ambas son madres. El empleo espacial y la puesta en escena establecen la oposición de iconografías de las dos mujeres de un modo más o menos simétrico. Sirk hace uso de la pasarela de Coney Island para presentar a Lora en un espacio elevado. Un plano detalle sigue sus elegantes piernas mientras se mueve rápida a través de la muchedumbre buscando a su hija perdida; la cámara hace un movimiento de retroceso para mostrar su figura, enfatizando los pechos cuando se inclina sobre la barandilla. El cielo azul del fondo es antinatural y la plana iluminación reduce la profundidad a una suerte de espacio teatral, bidimensional. La cámara observa a Lora hacia arriba, como si ocupara un escenario, prefigurando de algún modo su éxito futuro en la escena teatral. El espacio de Annie, en contraste, es cerrado. Se interna bajo la

pasarela como si lo hiciera en un interior, y los postes de madera crean una puesta en escena que tiene una profundidad naturalista y una iluminación modulada. Aún más, ha encontrado a la niña perdida. Trae perritos calientes a las niñas, subrayando así sus cualidades domésticas, maternas y solidarias, y anticipando su futuro rol como la criada y la institutriz de las niñas. Lora es blanca, sexualizada, con maquillaje elaborado, rubia teñida y exhibiéndose; Annie es negra y su vestuario es pulcro y discreto.

La secuencia estructura cinematográficamente estas iconografías opuestas mediante la puesta en escena pero también a través de las connotaciones topográficas. Debido a que Lora está situada “por encima” y Annie lo está “por debajo”, la representación literal de los espacios se traduce en connotaciones sociales y

¹ Laura Mulvey: *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books, Londres, 2006



jerárquicas de “alto” y “bajo”. Clase, raza y estatus social también se funden con las opuestas iconografías de la feminidad: de una lado, la mujer que es altamente visible, erotizada como un espectáculo, que ocupa el espacio público; del otro, la mujer de visibilidad mínima, que es maternal y doméstica y ocupa un espacio privado. [Yendo más allá, dado que el film necesariamente se despliega en una temporalidad lineal, las yuxtaposiciones conceptuales y las oposiciones espaciales de Lora y Annie son difíciles de advertir; y la estructura íntegra de la secuencia de arranque fluye con naturalidad en el desarrollo de la historia y los personajes].

Aunque el contenido de la secuencia tiene una estructura simétrica, en tér-

minos cinemáticos, en todo caso, sus cuatro planos son asimétricos. Un complicado y estirado movimiento de grúa, que dura 45 segundos, sigue a Lora a lo largo de la pasarela, retrocediendo hacia un plano general mientras desciende las escaleras y ella se desplaza a la izquierda de estas y después a la derecha. El segundo plano muestra a Lora y Annie cruzándose en los escalones que forman el centro sobre el que pivota la secuencia. Pero el movimiento de Annie, debajo de la pasarela, no está filmado en un solo plano que haría rima con el primero, sino con dos posiciones de cámara estáticas cuyos planos están convenientemente editados juntos. El estilo fílmico no logra hacerse eco de la simetría de la puesta en escena. Hay dos

implicaciones respecto a esta cuestión del estilo fílmico. En primer lugar, la asimetría bien puede reflejar la parsimonia de Universal Studios con el (comparativamente extravagante) empleo de planos con grúa. La grúa, tal y como Sirk pudo haber señalado a la oficina de producción, presenta de forma apropiada a la estrella, Lana Turner, enfatizando su estatus privilegiado y el tratamiento de visibilidad que ello conlleva. Desde esta perspectiva, la asimetría de los estilos fílmicos se hace eco con la jerarquía del estudio respecto a la desigualdad social de las dos mujeres. Pero en última instancia, la primera secuencia encuentra su contrapunto preciso en el final de la película: el funeral de Annie. Los ágiles movimientos de cámara aportan una

grandeza cinemática a la escena cuando el cortejo se desplaza lentamente por las calles de la ciudad con la, previamente invisible, comunidad afroamericana.

Mientras el plano con grúa retrocede para revelar la escalera (que conduce de la pasarela a la playa), también muestra a un fotógrafo, Steve Archer (interpretado por John Gavin), de pie a la derecha del plano. Mientras Lora desciende los escalones, Sirk escenifica un momento extraordinario de percepción del inconsciente de su protagonista. El fotógrafo alza la cámara. Lora inmediatamente se detiene, se quita las gafas de sol y asume una pose, en la que incorpora la imagen de la madre angustiada. Gritando “¡Susie, Susie!”, no muestra conciencia



alguna sobre la presencia del fotógrafo frente a ella, girándose hacia el otro lado de las escaleras. Estos momentos finales del plano con grúa y el comienzo del siguiente plano establecen la incapacidad de Lora "para ver". Todavía aparentemente ignorando la presencia del fotógrafo, choca abruptamente con él y después tampoco consigue "ver" al agente de policía que está por encima de ella en los escalones. Algo que caracterizará a Lora a lo largo del drama, será el modo que su ser y su imagen la absorben completamente, en contraste con la capacidad de Annie para descifrar el mundo a su alrededor y sus injusticias.

La capa latente de la secuencia aparece por primera vez cuando el plano con grúa termina. Literalmente unos segundos antes del corte, una elegante mujer negra aparece, descendiendo los escalones. Solo se la ve fugazmente, al extremo derecho del plano. En condiciones normales de visionado, el ojo del espectador seguirá el movimiento de Lora atravesando todo el plano en primer término, y la mujer joven pasará casi completamente desapercibida. Justo cuando el fotógrafo levanta la cámara, en una repetición exacta de la escena unos momentos antes, Lora, chocándose con él, golpea la cámara. En el siguiente plano, mientras Steve hace girar a Lora para que mire hacia los escalones, una mujer negra, con su espalda hacia la cámara, "lidera" su movimiento hacia arriba en dirección a Annie. Al mismo tiempo, dos extras negros se mueven por la parte superior del plano. Estas figuras, de nuevo, no son fáciles de detectar a 24 fotogramas por segundo, pero constituyen una presencia, un gesto, que parece materializarse fuera del propio texto de la película, como una presencia

misteriosa y relevante. La dramaturgia posterior del film en lo que concierne a la marginalidad racial y a la cimentación de la visibilidad social aparece ya prefigurada en estos instantes casi invisibles con los que arranca el último largometraje de Sirk. Pero los extras afroamericanos no son invisibles. El ojo del espectador puede verse distraído de la joven afroamericana de las escaleras, pero ella está ahí. De forma similar, los tres extras negros solo aparecen fugazmente en la pantalla, pero están ahí. Y, una vez que los hemos advertido, su presencia entre una muchedumbre por lo demás completamente blanca resuena con la condición marginal de la población negra en Estados Unidos en aquel momento.

El pensamiento complejo de Sirk y su dominio del cine me parecen aún más extraordinarios precisamente porque las imágenes clave son difíciles de descifrar. Haciéndolo, expande esta dificultad hacia una dimensión histórica y social. En menos de dos minutos de película, ha planteado preguntas sobre las oclusiones de lo visible que están en juego respecto al racismo. El sentido del cine para Sirk resulta aquí crucial. Lo emplea para poner en cuestión problemas de discernimiento y de comprensión. Esto es, ¿cómo puede el cine, la máquina de lo visible, también describir los abismos de la percepción humana? El "prefacio" de *Imitación a la vida* se erige como un tributo muy particular al modo en que Sirk hizo uso de la estética del cine, combinando poderosamente la poética y la política ●



Listado de películas del ciclo en abril

- **ÁNGELES SIN BRILLO**
- **ESCRITO EN EL VIENTO**
- **HIMNO DE BATALLA**
- **IMITACIÓN A LA VIDA**
- **SIEMPRE HAY UN MAÑANA**
- **SOLO EL CIELO LO SABE**
- **SU GRAN DESEO**
- **TIEMPO DE AMAR, TIEMPO DE MORIR**

En colaboración con:



76 Locarno Film Festival

PROGRAMA CINE DORÉ

COMPRAR ENTRADAS



t.me/filmoteca_es



twitter.com/Filmoteca_es



facebook.com/FilmotecaES/



instagram.com/filmotecaes



vimeo.com/filmotecaespanola



filmotecaespañola.es