

Jesús González Requena

LA METÁFORA DEL ESPEJO

El cine de Douglas Sirk

Instituto de Cine y Radio-Televisión
Institute for the Study of Ideologies & Literature
Valencia/Minneapolis, 1986

CAPÍTULO UNO

EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN CLÁSICO Y LAS ESCRITURAS MANIERISTAS

I. EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN CLÁSICO

I.1. El universo prerrenacentista

"La pintura está, así, destinada a materializar las dimensiones de un espacio cuyas cualidades todas están determinadas por la ley divina. En cierto sentido, no hay espacio figurado; el espacio representado es real, sean muros y bóvedas de iglesias o la superficie de una imagen. La esencia es una, y ella está en todas partes en su totalidad. El Universo es la realización del pensamiento de Dios."

(FRANCASTEL)¹

RECORDEMOS el *Conjunto del ábside de Sant Climent de Taulí*, uno de nuestros más bellos frescos románicos.² Un inmenso Pantocrator --su estatura, aun sentado, equivale a la mitad del mural en su conjunto--, serio, hierático, totalmente frontal, ocupa el centro de la parte superior. Nos ve, pero no nos mira, sus grandes ojos negros dirigen su mirada en línea recta hacia el infinito. Una elipsis en posición vertical centra aún más su figura resaltándola y aislándola a la vez. Dos ángeles la rodean, pero sus cuerpos, más pequeños y delgados, se curvan al ritmo de la elipse y del medio círculo que cierra la parte superior del mural.

Una franja, de igual grosor al de la elipse, divide horizontalmente el fresco por su mitad. Bajo ella se yerguen las figuras de la Virgen y los evangelistas, frontales pero siempre más pequeñas que la del Pantocrator.

¹ PIERRE FRANCASTEL: *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1975, p. 59.

² En la actualidad se encuentra en el Museo de Arte Románico de Barcelona.

erador y excluidas del centro de esta parte inferior de la composición por una ventana disfrazada de columna que termina bajo los pies de aquél.

Inútil es decir que esta columna nada sustenta, pues todo en la pintura se halla sustentado en ese vértice superior ocupado por los ojos del Pantocrator. Y es por eso su presencia un gesto tan precioso; habla de la imposibilidad de que figura alguna que no sea la de Dios pueda ocupar un centro —incluso si, como éste, es subsidiario— allí donde el orden de Dios es el objeto de la representación.

He aquí un mundo ordenado, contundentemente cerrado sobre sí mismo. Dios constituye su centro, su sentido trascendental. Por eso su metáfora es la de un triángulo simétrico cuyo lado horizontal inferior es la tierra, pero que se sustenta sobre su vértice superior, allí donde se encuentra el ojo de Dios.

¿Cuál es el lugar del hombre en este universo? Pero es ésta una pregunta mal formulada: el hombre ya no existía o no existía todavía; sólo existían monjes, señores y vasallos. Su lugar no podía ser otro que esa base inferior del triángulo llamada tierra que se prolongaba más abajo de donde la pintura románica acababa.

¿Desde qué lugar contemplar una representación pictórica como ésta? Desde abajo, sin duda, pero a la vez desde cualquier lugar. Pues si la composición es absolutamente sólida y estable, está totalmente cerrada sobre sí misma y se despliega en un único plano, absolutamente independiente del espacio que la rodea. Cualquiera sea el lugar escogido por el contemplador, la unidad de la representación seguirá reposando exclusivamente sobre esa mirada de Dios, siempre demasiado alta y distante que, aun observándonos, se pierde por encima de nuestras cabezas.

1.2. El sistema de representación clásico

"Lo que tal vez constituya la diferencia más substancial entre el Renacimiento y todas las fases precedentes del arte. Hemos visto... que pueden ser tres las circunstancias que obliguen al artista a distinguir entre proporciones "técnicas" y proporciones "objetivas": la influencia del movimiento orgánico, la influencia del esbozo y la preocupación por la impresión óptica que recibe el observador. Estos tres factores de variación tienen esto en común: que todos ellos presuponen el reconocimiento, en el plano artístico, de la subjetividad. El movimiento orgánico introduce en los cálculos de la composición

artística la voluntad subjetiva y las emociones subjetivas del objeto representado; el esbozo introduce la experiencia visual objetiva del artista; y esos ajustes "eurítmicos" que contribuyen a modificar lo que es justo en favor de lo que parece justo, introducen la experiencia visual subjetiva del observador en potencia. Ahora bien, es el Renacimiento el que, por primera vez en la historia, no sólo ha afirmado, sino también ha legitimado formalmente y ha racionalizado estas tres formas de subjetividad."

(PANOFSKY)³

Demos ahora un salto en el tiempo. Situémonos en el Renacimiento. Aunque de manera menos omnipresente, la composición triangular sigue siendo usual —es lógico, nos encontramos ante un nuevo mundo que, aunque de manera bien diferente, también se siente seguro, bien equilibrado. Pero no es esto lo que ahora debe importarnos, pues una nueva metáfora espacial ha ocupado su lugar. La plenitud plana del mundo feudal ha sido desplazada por una nueva plenitud que se desenvuelve en la profundidad.

Es sin duda de la perspectiva de lo que queremos hablar. Nuestra breve digresión a través del románico ha pretendido tan sólo tomar la distancia suficiente que permita apreciar su novedad. Y ello porque la perspectiva se nos antoja la metáfora de un nuevo universo; uno en el que tiene lugar el nacimiento del hombre y su acceso a ese centro (a ese lugar nuclear desde donde se expande el sentido trascendental) que hasta ahora era privilegio exclusivo de Dios. Panofsky⁴ lo ha señalado:

Había una curiosa correspondencia interna entre la perspectiva y lo que podríamos llamar la actitud mental genérica del Renacimiento: la operación de proyectar un objeto sobre un plano de tal modo que la imagen resultante quede determinada por la distancia y ubicación de un "punto de visión" simbolizaba, por así decirlo, la *Weltanschauung* de una época que había insertado una distancia histórica —en todo comparable a la distancia perspectiva— entre ella misma y el pasado clásico, y que había asignado a la mente del hombre un lugar "en el centro del universo" lo mismo que la perspectiva asignaba a su ojo un lugar en el centro de su representación gráfica... La perspectiva, más que ningún otro método, satisfacía las nuevas ansias de exactitud y previsibilidad...

³ ERWIN PANOFSKY: *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1979, p. 109.

⁴ ERWIN PANOFSKY: *Vida y arte de Alberto Durer*, Alianza, Madrid, 1982, p. 271.

La representación medieval era plana: un mapa ordenado de símbolos precisos al que cada cual debía acercarse para comprender —y acatar— su lugar en el mundo. Y como tal, un mapa cifrado, demasiado lejano del universo cotidiano de la percepción. Un universo cerrado sobre Dios —sobre su mirada— e indemne a la mirada de aquel que se le aproximara.

Todo lo contrario, entonces, en la representación renacentista, en la que se constata un proceso masivo de desimbolización. Los símbolos de lo divino pueden —aunque ya no necesariamente— seguir allí presentes, pero se hallan cada vez más encarnados en las formas de lo humano, cada vez más arrojados por un espacio —por una naturaleza— que se asemeja cada vez más a la de la percepción cotidiana. La perspectiva, el efecto de profundidad es, en este sentido, la figuración de un espacio desdivinizado y desimbolizado, un espacio habitado y habitable por el hombre.

Y he aquí que nace un nuevo triángulo, pero uno ya no vertical, ni sometido al plano de la pintura e independiente del espacio que la rodea y en el que se encuentra situado el observador, sino uno horizontal, perpendicular y exterior a la superficie pictórica, trazado sobre el espacio que media entre éste y su observador.

Pues a fin de cuentas es esto la perspectiva: la producción no sólo de un efecto de profundidad en el interior de la pintura, sino también la ligazón de esta profundidad ilusoria con la profundidad real que se extiende entre ella y su observador. Se trata, sin duda, de una auténtica revolución: el centro es evacuado de la superficie pictórica y proyectado en el espacio exterior, en ese vértice en el que convergen los dos lados del triángulo (o del cono, si se prefiere) cuya base se encuentra en el plano de la pintura; en ese vértice, en suma, ya no ocupado por el ojo de Dios sino, bien por el contrario, por los ojos del hombre, de ese observador que, por obra de esta poderosa mutación, acaba de convertirse en espectador privilegiado.

La perspectiva es pues también un sistema ordenador: el observador ya no tiene por qué vagar en torno a una representación que le excluye; la nueva representación renacentista le asigna el lugar privilegiado desde el momento en que se conforma en su totalidad en función a ese lugar, al servicio de esa mirada, en torno a ese centro proyectado que ya sólo él ocupa y del que, desde ahora, emana el sentido.

Y así, convertido en figura nuclear, trascendentalizado por su acceso a un centro construido a su medida, el observador se constituye en

sujeto, y el mundo, ese mundo enunciado por la representación, pasa a convertirse en espectáculo.

Un proceso semejante tiene lugar en el ámbito de la arquitectura. La catedral gótica, ese universo volcado hacia la altura, trazado sobre una geometría regida por las formas ascendentes de lo divino, constituye para el individuo el espacio de un éxtasis sobrecogido en el que múltiples travesías posibles se saben desorientadas, incapaces de converger en un centro siempre denegado. Frente a ella, el nuevo templo renacentista se traza sobre una geometría ya no misteriosa sino racional, ordenada sobre un centro que ha de ser ocupado por el hombre y desde el que el conjunto del espacio arquitectónico se descubre en su plena armonía. Panofsky:

La teoría de las proporciones alcanzó en el Renacimiento un prestigio insólito. Las proporciones del cuerpo humano fueron elogiadas como una encarnación visual de la armonía musical... Y se realizaron nuevos intentos (en relación con la observación de Vitruvio) con objeto de identificar las proporciones humanas con las de los edificios o parte de los edificios, a fin de demostrar tanto la "simetría" arquitectónica del cuerpo humano como la vitalidad antropomórfica de la arquitectura.⁵

Podríamos, un siglo después, encontrar un gesto semejante en el teatro. Muy lejos ya los misterios y los carnavales del medioevo, el "teatro a la italiana" consagra una disposición del espacio teatral totalmente definida por el lugar que en él ocupa el espectador y desde el que va a desplegar su mirada. Ni la observación siempre desplazada de un misterio volcado sobre su interno orden sagrado, ni la promiscuidad del carnaval en la que los cuerpos se rozan en exceso, todos ellos partícipes directos del juego de las máscaras... Es decir: ni un centro encerrado en el interior de la ceremonia y con respecto al que el observador se halla siempre desplazado, ni la rotunda abolición del centro por la vorágine carnavalesca... Bien por el contrario, la representación del teatro a la italiana, a modo de perspectiva en la que se combinan los cuerpos de los actores y las telas pintadas del decorado, proyecta, como ya venía haciendo la pintura, su centro en ese lugar exterior desde donde el espectador dirige su mirada. Por ello la semejanza de los confines de la caja teatral con esas aristas que en la pintura han visto crecer su volumen en forma de marco. ¿Pero no es acaso el marco el signo de un universo dispuesto y ordenado para una mirada?

⁵ ERWIN PANOFSKY: *El significado en las artes visuales*, op. cit., p. 104.

Y, por qué no, la novela. Viajemos al siglo XIX. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Galdós, Tolstoi... La novela como universo aparentemente desordenado pero que reposa sobre una mirada que ha adquirido el don de la ubicuidad. La mirada del autor, si se quiere, pero también, sobre todo, la mirada del lector, dotando de sentido, desde un centro una vez más exterior, un mundo de personajes que, ellos sí, se encuentran siempre descentrados, desconcertados.⁶

Finalmente, como último momento ejemplar de esta epifanía del sujeto hasta aquí sólo levemente esbozada, Hollywood, el cine clásico. La constitución de un mundo espectáculo nuevamente volcado sobre una mirada exterior pero centrada, dispensadora del sentido más allá de cualquier anecdótico del relato. Griffith: la cámara está siempre en el lugar preciso que permite a cada gesto alcanzar la plenitud de su sentido. Ford, Welles: la solidez de un mundo sin fisuras se traduce en las más sólidas y casi estáticas formas compositivas que en cada momento certifican el reinado de una ley siempre indiscutible. Hawks: la invisibilidad absoluta del signo, borrada por la pregnancia del gesto que se despliega en el espacio. Walsh: la apoteosis del *raccord*, la plenitud dinámica de una mirada que sutura el mundo en su constante aceleración.

2. EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN CLÁSICO EN CINE

2.1. Hollywood: el cine clásico

"en el curso del siglo XIV... las formas que aparecían sobre la superficie empezaron a verse como algo existente por detrás de la superficie, hasta llegar al punto de que Leone Battista Alberti pudiera equiparar el cuadro con una 'ventana transparente por la cual nos asomamos a una sección del mundo visible'."

(PANOFSKY)⁷

"En efecto, sólo la creación de un espacio pictórico plenamente "habitable", la alineación de los significantes visuales (por el montaje, el centrado, la iluminación), la constitución de un espacio-tiempo dic-

⁶ WAYNE C. BOOTH: *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, p. 7.

⁷ ERWIN PANOFSKY: *Vida y arte de Alberto Durero*, op. cit., p. 257.

gético envolvente, etc., podían "ofrecer" lo que el teatro (así como la novela y la pintura) que apreciaba la burguesía tenía de esencial..."

(BURCH)⁸

Griffith —y hablaremos aquí de él tan sólo en cuanto primera cristalización del canon de la representación filmica clásica— hizo mucho más que descomponer una escena en múltiples planos y en múltiples posiciones de cámara diferentes; dotó a esos múltiples planos, a esa vertiginosa sucesión de posiciones de cámara, de una lógica precisa por la cual las fracturas que éstas suponían en la continuidad perceptiva de las imágenes quedaban automáticamente borradas. Esa lógica era, sin duda, la de la dramatización del acontecer narrativo; la cámara estaba siempre en el lugar justo para descubrir en cada gesto, en cada movimiento, en cada palabra —pues en el cine mudo también se hablaba— su plena significación narrativa y dramática. Así, las imágenes fragmentarias encontraban su sentido en su preciso encajamiento, en el juego de sus interrelaciones generadas por el montaje. O dicho en otros términos: cada imagen, cada gesto y cada acción sólo alcanzaban la plenitud de su sentido en función a la mirada que las sustentaba —a cada una y al conjunto que constituían en su ensamblaje—: esa mirada proveniente de un lugar exterior a la representación, definible geoméricamente en términos de perspectiva, y que era la del cineasta, pero que era también, a la vez, la del espectador.

La plenitud del sentido era también la plenitud de la mirada, pues de hecho el conjunto de la representación se orquestaba en torno a ese centro nuclear que era el del sujeto (el del sujeto de la enunciación y, a la vez, su destinatario, el sujeto-espectador).

Es necesario, por tanto, reconocer el cine clásico como uno más de esos momentos ejemplares en los que tiene lugar, a través del canon de la representación clásica —del que la perspectiva nos ofrece su más precisa metáfora— algo que bien podría ser entendido como una epifanía del sujeto que mira y que, a través de su mirada, siempre centrada, define ese lugar —su lugar— donde reposa el sentido en su plenitud —es decir: el sentido trascendental.

Es así como el mundo —tal y como es enunciado por la representación clásica— se torna nítido, absolutamente legible, transparente. Por eso el cine que nace con Griffith reconoce su metáfora en el espejo: el cine como reflejo del mundo, como ventana abierta a lo real.

⁸ NOEL BURCH: "Póster o la ambivalencia", en *Cuadernos de cine* n.º 2, Valencia, 1982.

Espejo y ventana, he aquí dos metáforas precisas, plenamente significativas en su complementariedad. El espejo refleja, devuelve imágenes ya existentes en otro lugar; su elocuencia, al menos aparente, estriba en la humildad de su ausencia de grosor: tan sólo una superficie donde el mundo se traza. La ventana, a su vez, habla de una apertura, pero añade también la candidez de la mirada que, desde su interior, tan sólo limitada por los cuatro batientes que la enmarcan a modo de pantalla, se abre a ese mismo mundo dispuesta a ser objeto de su fascinación.

Nada, entonces, se interpone entre lo real y la mirada. Ningún espesor, pues la ventana está abierta y el espejo es sólo una imperceptible superficie. Además, el marco se evapora en el mismo momento en que la mirada alcanza los objetos de un universo que se promete siempre ilimitable —máxime cuando la ventana, con Griffith, alcanza el don de la ubicuidad, cambia continuamente de lugar.

Todo reposa sobre ese lugar desde el que el sujeto vive su apoteosis, que se manifiesta bajo la forma de la apoteosis de su mirada.

Y ello porque mirar el mundo desde su centro (es decir: construir un mundo en torno a un centro desde el que habrá de ser contemplado) es satisfacer y borrar —aunque sólo sea por un instante— esa carencia primaria, esencial, que alimenta la pulsión escópica.

De ahí, por otra parte, la multiplicación de las posiciones de cámara. La ubicuidad es aquí la plenitud que colma el déficit de todo punto de vista, de toda posición de cámara que, por su singularidad, se sabe sesgada, incapaz de apropiarse del sentido del acto en su totalidad.

Esto mismo explica, a la vez, la eclipsación del sujeto de la enunciación en el film clásico. Pues su eclipsación es la huella de esa omnipotencia que le confiere su ubicuidad. Es tal su soberanía sobre la representación que no precisa diferenciarse de ella ni identificarse, en su interior, como un punto de vista autónomo, distanciado. Su mutismo no es pues más que el gesto de su soberanía: el sujeto de la enunciación en el film clásico se manifiesta entonces tan sólo como la definición de ese lugar central donde convergen todos los trazados de perspectiva: ese lugar silencioso y soberano que será a su vez el que ocupe el espectador, participe así de su misma soberanía que no será otra que la del sujeto —de la mirada— en su apoteosis.

2.2. Plenitud del signo, transitividad

Las escrituras clásicas de Hollywood eran escrituras silenciosas, volcadas a la edificación de universos ficcionales pregnantes, fuertemente verosímiles, habitados por sólidos personales y habitables, también, por

el propio espectador. Primaba en ellos, pues, lo narrativo, con su férreo encadenamiento —metonímico— de aconteceres. La mirada del espectador transitaba sin conflicto sus universos, sometién dose dócil a las travesías a las que los propios relatos invitaban.

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

El texto clásico se caracteriza por una determinada economía de la significación: economía del equilibrio entre el orden del significado y el orden del significante. Es por eso que el signo brilla en él con su máximo esplendor o, lo que es lo mismo, en su plenitud, en su limpieza.

No hay, por ello, lugar para el exceso: ni exceso del significante (autonomía opaca de la forma), ni exceso del sentido (ambigüedad).

Barthes lo ha expresado con singular propiedad:

La economía del lenguaje clásico... es relacional, es decir, que las palabras son lo más abstractas posibles en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa y mucho más, la vía de un vínculo... sus palabras... huyen del accidente sonoro o semántico que concentraría en un punto el sabor del lenguaje y detendría el movimiento intelectual en provecho de una mal distribuida voluptuosidad...

Las palabras del discurso clásico... llevan siempre más lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una palabra, sino expandirse al modo de un gesto total de intelección, de comunicación.⁹

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

⁹ ROLAND BARTHES: *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, pp. 49-50.

2.3. La mirada clásica

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

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

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

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

Borges ha descrito lo clásico con especial perspicacia (quizás Barthes olvidara una antigua lectura de *La postulación de la realidad*¹⁰ cuando nos ofreció su ensayo sobre la escritura clásica):

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

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

¹⁰ JORGE LUIS BORGES: *Prosa completa*, Bruguera, Barcelona, 1980, pp. 153-154.

3. MÁS ALLÁ DEL ORDEN CLÁSICO

3.1. Fin de la apoteosis del sujeto

"No es posible considerar el espacio plástico del Renacimiento como un dato estable provisto por la experiencia."

"Cuidémonos de considerar la concepción de los occidentales como la única forma de desarrollo intelectual posible para la humanidad. Comprendamos bien, sobre todo, que se trata aquí no de un acercamiento a lo real, sino de la elaboración de un sistema. Lejos de mí la idea de negar el valor teórico y práctico de la lógica occidental desde el Renacimiento. Sólo que hay que darse perfecta cuenta de que se trata de una construcción intelectual y social, no de un descubrimiento —por así decirlo— concreto y representativo de una especie de realidad sustancial. El espacio plástico del Renacimiento no es la mejor transposición posible del 'Espacio', sino una expresión particularmente feliz de la figura del mundo para una época y para un grupo de hombres dados."

(FRANCASTEL)¹¹

Pero el canon de la representación clásica reposa también sobre una silenciosa, y por eso especialmente pregnante, concepción del lenguaje: aquella que lo concibe como un instrumento sin grosor —como carecen de grosor la ventana y el espejo—, quizás maravillosamente flexible, pero neutro en cualquier caso. Seguramente por eso la perspectiva fue valorada tan sólo como un descubrimiento óptico, como un avance del hombre en la conquista del mundo y no, en cualquier caso, como un artefacto del lenguaje. Y aún hoy, a pesar de Einstein y Eisenberg —o de Freud, Marx y Saussure— queremos seguir creyendo, al modo renacentista, que el mundo está hecho a la medida del hombre, organizado para su mirada, y que por eso la perspectiva es un fenómeno de orden natural. Panofsky:¹²

El Renacimiento... asintió y aceptó unánimemente lo que parece ser el dogma más obvio de la teoría estética, pero es en realidad el más problemático: el dogma de que la obra de arte es la representación directa y fiel de un objeto natural.

¹¹ PIERRE FRANCASTEL: *Sociología del arte*, op. cit., p. 154.

¹² ERWIN PANOPSKY: *Vida y arte de Alberto Dürero*, op. cit., p. 254.

Y es que el canon clásico es un seguro contra la angustia, la negación tajante de la opacidad del mundo y —pero es lo mismo, después de todo— del espesor, de la ambigüedad del lenguaje.

Basta sin embargo con desplazar la mirada para descubrir la fragilidad de ese universo enunciado por la representación clásica y, de un mismo golpe, la fragilidad de ese sujeto que en ella ha vivido tan hermosa como fugaz apoteosis.

Pero sin duda la transparencia de ese lenguaje que se fundía con un mundo humanamente ordenado comenzó enseguida a desmoronarse. La pintura sufrió la desazonadora experiencia manierista, donde la falsa perspectiva (que de hecho era una perspectiva doble o múltiple) multiplicaba los vértices desde donde mirar abriendo paso a una escisión esquizofrénica del sujeto.

La arquitectura sufrió la misma experiencia a través de una masiva ambigüación del espacio, donde un centro geométrico en apariencia evidente se descubría enseguida como lugar ilusorio. Luego, el barroco terminaría por constituir la relación del sujeto con el espacio como una vivencia de desasosiego, de inestabilidad abocada al desmoronamiento.

Podríamos seguir también los pasos de este mismo proceso en el teatro (la ambigüedad manierista de Shakespeare, el desbordamiento —netamente barroco— de Calderón) hasta llegar a ese vacío absoluto del espacio escénico —y de su palabra— del que Beckett es quizá el mejor testigo. No es necesario hablar de la novela: ella misma habla constantemente de su muerte en un apasionado intento por aplazarla.

No pretendemos, desde luego, descubrir una teleología en la historia de las artes —ni siquiera una negativa. Como Eugenio D'Ors o Nietzsche sugirieran, no hay teleología posible allí donde se escenifica constantemente la pasión del sujeto, la permanente oscilación entre su epifanía y su desasosiego.

4. LA CRISIS DEL ORDEN CLÁSICO EN EL CINE *

4.1. El desplazamiento del sujeto en el cine moderno

Queremos tan sólo, en lo que sigue, constatar, en el cine, algunos momentos ejemplares de esta experiencia de desplazamiento del sujeto, de esta pérdida del confort que la representación clásica le brindara. No se trata pues de otra cosa que de constatar cómo aquella ingenua

mirada ha conocido, también en el cine, la experiencia de la pérdida de su virginidad. Y ello, entre otras cosas, porque el cine es el lugar idóneo para trazar las aventuras y desventuras de la mirada.

Sería fácil rastrear las huellas de este desplazamiento del sujeto en el ámbito del cine europeo: su íntima proximidad a las vanguardias artísticas de nuestro siglo (para las que el canon de la representación clásica resultaba en absoluto impracticable, tras su última gran disolución impresionista) les hacía especialmente sensibles a este fenómeno. Podríamos entonces hablar de Eisenstein (de su reivindicación constante del cine como escritura, aun al precio de resquebrajar toda ilusión narrativa, abriendo así una tradición que llevaría a Resnais y a Delvaux, sus mejores herederos, a disolver al sujeto en los marasmos de una memoria carente de centro, lo que constituiría, a su vez, el punto de partida de ese colapso de la representación que habría de materializarse en Marguerite Duras y en Robbe-Grillet); de Dreyer (decidido siempre a condensar la distancia que separa al espectador de la representación y, a la vez, en un camino que es muy semejante al del último Eisenstein, al de Oliveira o al de Bresson, a generar una poética del gesto del actor cuya autonomía y opacidad significante repugnaba toda verosimilitud); del cine expresionista (donde ninguna transparencia era posible pues el mundo común de la percepción había sido evacuado por un sistema de representación en el que el gesto significante sería protagonizado por una dramática de lo escenográfico); de Renoir (rechazando todo efecto de realidad que enturbiara la materialidad misma de la puesta en escena, entendida ésta como un juego carnavalesco en el que los artificios de la representación eran siempre puestos en evidencia y a la vez expandidos, como en *La carroza de oro*, hasta interrogar la posibilidad misma de lo "real"; conocemos la brillante herencia de Renoir, que tras hacerse presente en el neorrealismo y en la *nouvelle vague*, encontrará sus mejores y más heterodoxos herederos en Fellini y Pasolini); de Buñuel (cuyo primer surrealismo era un frontal atentado contra la mirada clásica y cuyo cine posterior, atento siempre a la inscripción de lo inconsciente en la superficie de la representación, será el mejor testigo de la vacuidad de las pretensiones del sujeto)... Y así sucesivamente, nuestra relación se tornaría indefinida.

Anotemos, tan sólo, un último testimonio preciso: esa pantalla, que ya no es espejo ni ventana, que se descubre como una superficie blanca e ímpolita en la que ya no es posible ninguna transparencia, quizás porque ante ella, en el lugar que debiera ser ocupado por el espectador y en torno al cual se ordenara el sentido de la representación, yace un enigmático cadáver. Hablamos, desde luego, de *El espíritu de la colmena*, film ejemplar que fusiona una memoria histórica borrada con un

* Parte del contenido de este capítulo ha sido publicado en el n.º 38 de *Contracampo* bajo el título: "Desplazando la mirada: Hitchcock vs. Griffith".

monstruo hermoso e inexplicable. Porque ¿quién puede explicar lo que sucediera tras aquel encuentro amoroso entre el monstruo y la niña de mirada ingenua (no más ingenua, sin duda, que la del espectador clásico), quién podría descifrar los móviles de ese crimen a la vez necesario e incomprensible? Nadie, seguramente, porque la más arriesgada elipsis que el cine clásico conociera denegó ya para siempre, en el film de Whale, la representación del suceso, consagrándolo en la más absoluta opacidad. Se engarza así ese vacío, esa elipsis soberbia, con el vaciado de la memoria de un pueblo del que es nuevamente testigo, pero ya no ingenuo, la mirada de otra niña. La pantalla vacía, entonces, junto al cadáver del sujeto. Y frente a ella, siempre descentrada, la mirada de esa niña que descubre su orfandad a la vez que aprende a dudar de la ley.

Pero, como se sabe, existen dos historias del cine europeo. Una, la dominante, la del cine-espectáculo, es la de una pobre y constante repetición del espectáculo hollywoodense. La otra, a la que acabamos de aludir tan fugaz como irresponsablemente, está escrita brillantemente en los márgenes de la primera y su engarce con las tradiciones de las vanguardias, a la vez que ha apagado su diálogo con el cine de Hollywood, la ha conducido por unos caminos casi siempre opuestos a los del gran espectáculo de masas.

4.2. Hollywood y la crisis del sistema clásico

Pensamos por eso más interesante ahora rastrear las huellas de ese desplazamiento del sujeto con respecto al lugar nuclear que le brindara la representación clásica en el interior mismo de la historia de Hollywood, es decir, en ese mismo ámbito donde, de manera casi exclusiva entre las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo, el canon clásico ha conocido su último gran período de esplendor, tanto por la riqueza de textos que ha generado, como por la dimensión social que su presencia lograra alcanzar.

4.2.1. Donnen y Kelly, Minnelli, Mankiewicz

*Cantando bajo la lluvia.*¹³ He aquí un aparente jovial discurso sobre los artefactos de la cinematografía. Una secuencia nos interesa especialmente: aquella en la que Gene Kelly conduce a la muchacha al interior de un gran plató semivacío para declararle su amor. La sube a

¹³ *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, 1952), de Gene Kelly y Stanley Donen.

una vieja escalera de madera, la ilumina con las luces de la noche americana y enciende un gran ventilador para que sus cabellos se vean mecidos por el viento de un atardecer apasionado. Luego la canción y la danza prolongarán esta poética estilizada de lo inverosímil. Sin duda: la deconstrucción de la escenografía en sus artefactos generadores de ilusión se detiene allí donde una determinada plenitud —la del amor, en su absoluta ingenuidad— emerge suturando definitivamente la ficción.¹⁴ Estamos muy lejos, por tanto, de la tortuosa deconstrucción que en *Fedora*¹⁵ terminará por abolir incluso la más plena de las evidencias de Hollywood, la del primer plano como lugar de reconocimiento del rostro de la estrella, esa evidencia absoluta que, en su repetición, desafiará al tiempo y evacuará la muerte.

Y sin embargo, aún en su divertida jovialidad, en su ironía siempre blanca y contenida, *Cantando bajo la lluvia* es ya el acta notarial de un retorno imposible. El espectáculo comienza a tornarse imposible en el mismo instante en que deviene enunciado. Pues con ello la transparencia de la representación, si aún pervive, es ya tan sólo en segundo grado. Ha comenzado, por ello, su resquebrajamiento.

Esta primera inflexión posee los ritmos y las cadencias de un período manierista. Junto a Kelly y Donen, Minnelli, proponiendo un trabajo sobre el color que conduce la pasión a su disolución en melancolía. O Mankiewicz, jugando, en *Mujeres en Venecia*,¹⁶ a disolver los palacios en decorados y el tejido narrativo en enigma de brillantes juegos de palabras.

4.2.2. Orson Welles

Otro momento señero del desplazamiento de la mirada se encuentra en uno de los más silenciados films de Orson Welles: *La dama de Shangai*.¹⁷ Si la obra de Welles se caracteriza por una hipertrofia omnipotente del sujeto de la enunciación, aquí, sin embargo, este mismo sujeto experimenta, de manera neta, la puesta en escena de su castración.

El punto de vista es constante, sistemático: el de ese personaje, encarnado por el propio Welles, que, al modo usual en el relato negro

¹⁴ Un notable análisis textual de este film, en todo complementario con lo aquí expuesto, puede encontrarse en JUAN M. COMPANY y GENARO TALENS: "Cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*", *Contracampo*, n.º 23, septiembre 1981.

¹⁵ *Fedora* (*Fedora*, 1980), de Billy Wilder.

¹⁶ *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*, 1964), de Joseph Leo Mankiewicz.

¹⁷ *La dama de Shangai* (*The lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles.

de intriga, se ve inmerso en un intrincado enigma policiaco. He aquí, pues, el lugar por el que el espectador se introduce en el universo del relato. Pero el enigma pasa enseguida a segundo plano desde que un cuerpo deslumbrante fascina definitivamente su mirada —la del personaje, la del espectador, pero también la de la cámara, es decir, y por primera y única vez en Welles, la del sujeto de la enunciación. Es tal el poder de ese cuerpo que concita las únicas luces resplandecientes de un film tan oscuro y contrastado como éste. Es el cuerpo no de una mujer, sino de la mujer: absoluto, perfecto, siempre distante, intangible. La mujer como ese fantasma fascinante y castrador que tan bien describiera Maupassant y luego —casi un siglo después— estudiara Lacan. Pero, también, un cuerpo mítico y fantasmático que, en el texto del film, remite a una bien precisa intertextualidad: el cuerpo, siempre inalcanzable, literalmente intangible, eternamente inmaculado, de la estrella. Es por tanto del espectáculo de Hollywood de lo que aquí se nos habla.

Todo conduce entonces, inexorablemente, a la inolvidable secuencia del laberinto de los espejos. En ese lugar donde ningún centro es posible porque las imágenes se multiplican indefinidamente en un auténtico laberinto de perspectivas contradictorias, el esfuerzo inútil, abiertamente esquizofrénico, de recentrar la mirada, de recuperar una identidad que ha sido devorada por el cuerpo de la mujer, sólo puede conducir a la muerte. Una muerte que sin embargo se demora al ritmo de las balas que quiebran indefinidamente los cristales sin por ello lograr descubrir el origen de las imágenes que en ellos se reflejan.

4.2.3. Alfred Hitchcock

Y es así como la castración del sujeto, otrora espectador privilegiado, comienza a hacerse presente en el interior de las nuevas representaciones. La pierna enyesada del mirón de *La ventana indiscreta*,¹⁸ en torno a la cual se desplaza una especialmente etérea Grace Kelly, es sin duda una de sus más jocosas manifestaciones. Otra, esta vez amarga, casi desesperada, tendrá lugar en *Vértigo*,¹⁹ donde el cuerpo de la Mujer Estrella será objeto de la más rigurosa deconstrucción, hasta ser explicitado como fantasma, es decir, como proyección imaginaria de esa carencia esencial que anida en la mirada del sujeto.

También aquí el film es absolutamente riguroso en la adopción del punto de vista del varón protagonista. Todo el artefacto clásico gene-

¹⁸ *La ventana indiscreta* (*The rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock.

¹⁹ *Vértigo* (*Vértigo*, 1958), de Alfred Hitchcock.

rador de identificación se moviliza para atrapar al espectador en el interior de ese personaje enamorado de una mujer evanescente. Y luego, enseguida, un brutal desplazamiento de la mirada disocia al espectador del personaje para obligarle a constatar la imposibilidad absoluta de su deseo: la mujer amada es, literalmente, un fantasma, ni siquiera murió, pues nunca llegó a existir, nunca fue más que una *representación*. Pero el film no se detiene aquí: en un nuevo y sorprendente cambio de registro pasa a adoptar el punto de vista de la otra mujer, la que entonces encarnará al fantasma, para así brindarnos acceso a su padecimiento cuando es obligada, de nuevo, a repetir una interpretación que sin embargo esta vez será ya deficitaria.²⁰

Pues no es el cuerpo real el que importa: lo único que importa es el fantasma. Y el fantasma, sin duda, puede ser representado: pero la deseabilidad de su representación es correlativa de la ignorancia de su carácter, de la virginidad de la mirada que la constituye en objeto de deseo. Así, cuando la representación es enunciada, desenmascarada, el fantasma la abandona y el objeto de deseo entra en un proceso irreversible de descomposición.

Sabotaje.²¹ Imposible recordar su artificiosa trama narrativa. Poco importa en un film cuya belleza reside en sus insólitas apuestas o, si se prefiere, en la eficaz diegetización de representaciones inverosímiles. La doble perspectiva manierista encuentra aquí algunas de sus imágenes más sorprendentes. Una de ellas es, además, el producto de una brillante ironía: el héroe y el pérfido espía aferrándose a la inmensa nariz de la Estatua de la Libertad.

La otra es aún más notable, pues en ella el propio artefacto cinematográfico es enunciado para disolver toda pretensión de autonomía (de clausura, en suma) del universo de la ficción. El héroe, por fin aliado con la policía, persigue al espía en el interior de una sala cinematográfica mientras tiene lugar la proyección de un film. El espacio escogido impone su propia lógica a la cámara, en un juego de campo/contracampo que combina las imágenes de la pantalla con las del patio de butacas en el que un público apacible disfruta confortablemente del espectáculo. Es así como la pantalla en la que se proyecta *Sabotaje* se

²⁰ El déficit, sin embargo, recorre *Vértigo* de principio a fin a través de su notable articulación melodramática. Así uno de sus personajes —la diseñadora de ropa interior enamorada del protagonista— no desempeña otro papel que el de encarnar la herida (y su punto de vista) desde el comienzo del film. De ahí que cuando la herida circule y se encarne en otros personajes, será ya innecesaria su comparecencia en el relato.

²¹ *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942), de Alfred Hitchcock.

constituye en espejo no sólo de sí misma sino también del espacio institucional (la sala cinematográfica) de la que forma parte. Lo que importa, sin embargo, es el juego de ambigüedad de este (doble) espacio. Por ello, para mejor disolver los límites de uno y otro ámbito, la cámara de *Sabotaje* busca identificar su cuadro con el de la pantalla que observa, es decir, con el propio encuadre de la película que en la sala se ofrece.

Una película que, además, se nos presenta como una sucesión de inmensos primeros planos que constituyen el insólito paisaje ante el que se desplaza la negra y diminuta figura del espía en un gran plano general. Se trata, pues, de invertir los valores: el personaje propuesto como "real" en la diégesis (el espía nazi) queda convertido en una mínima sombra que ni siquiera oculta los grandes rostros, bien iluminados y moldeados en profundidad, de los personajes que, en la diégesis, no son más que imágenes de un film.

Contraste, pues, de volúmenes (sombras contra imágenes que pretenden poseer una corporeidad), de masas (inmensos rostros contra una silueta negra y diminuta), pero también, para que el artificio de la doble perspectiva alcance su plena realización, contradicción en las posiciones de cámara: la cámara de *Sabotaje* no ocupa el centro del patio de butacas, su eje de visión, por tanto, no se corresponde con el eje de proyección del film que constituye su paisaje (o, si se prefiere, con el eje de visión de los espectadores que llenan la sala). Es así como dos construcciones de perspectiva diferentes, autónomas, son entrecruzadas hasta volatilizar todo centro inequívoco (trascendente, matriz del sentido) en el que la mirada clásica pudiera asentarse.

Todo se juega pues en un sofisticado dispositivo de acoplamientos y desacoplamientos entre los dos espectáculos filmicos que tan insólitamente han sido entrecruzados. Pues nuestro espectáculo, en cuanto espectadores de *Sabotaje*, no coincide con aquel al que atienden los espectadores diégeticos. Y sin embargo ambos tienden a converger en el infinito. Así, el disparo del espía coincide con el de un personaje de la pantalla y nadie, en la sala, repara en el cuerpo del espectador que se desmorona sobre su butaca pues el disparo "real" sólo ha sido marcado por una vaga mancha de humo en el borde inferior de la gran pantalla.

He aquí, pues, lo que *Sabotaje* nos brinda: la plena disolución de ese espacio pregnante aun cuando ilusorio, que en Griffith se constituyera hasta erigirse en un universo (ficcional) dotado de la más absoluta autonomía. Si el "buen *raccord*" clásico fue siempre su mejor garante, es difícil no constatar cómo aquí el más preciso *raccord* de la secuencia —el del disparo— lejos de garantizar la clausura de un

universo de ficción, actúa como *raccord* (como proceso generador de un efecto perceptivo de continuidad) que atraviesa distintos universos ficcionales (el de *Sabotaje* y el del film que en su interior se proyecta) distintos mas ya no, en ningún caso, autónomos.

Pero antes de abandonar este fascinante film (la medida de tal fascinación no es otra que la de su potencia para desplazar nuestra mirada) debemos anotar un rasgo decisivo que define ejemplarmente su distancia (su perversión) con respecto al canon clásico. En la secuencia que comentamos es difícil no reconocer la producción, en el ámbito específico de la representación, de un volumen de sentido (sobre el artefacto cinematográfico, sobre la multiplicación de los espacios en espejo, sobre el propio sistema de la representación clásica y sobre las ilusiones de sus universos clausurados... sobre, en suma, la presencia de un trabajo del lenguaje, de una escritura, diluyendo los aparentemente inequívocos límites que separarían lo real de lo ilusorio) totalmente autónomo con respecto al sentido articulado por el dispositivo narrativo del film. O en otros términos: un trabajo de la representación, de la vertical metafórica del texto, que no se pliega, como en el film clásico sucediera, a la estructuración del relato en tanto que matriz del sentido del film.

Existe, no obstante, un film decisivo a partir del cual, de alguna manera, la escritura filmica clásica se vuelve imposible. Este punto de no retorno, respuesta precisa —y no menos teórica— a los trabajos sobre la perspectiva de Leonardo da Vinci es, en nuestra opinión, *La ventana indiscreta*. La importancia de este film *hitchecockiano* reside en el rigor —incluso geométrico— con el que aborda la inscripción, en el interior de su representación, y desplazándose definitivamente con respecto a él, del sistema espacial sobre el que se sustentará la representación clásica.

La ventana, abierta de día y de noche (sólo una vez será cerrada, pero por medio de unas cortinas que actuarán a modo de telón; en todo caso el deseo de mirar del personaje obligará a su apertura inmediata), actuará como la explícita plasmación de la pantalla cinematográfica. A un lado, el espectador, privilegiado por su cómoda posición de *voyeur*, pero a la vez parálitico, incapaz de despejarse de su butaca. Al otro lado, una serie de imágenes fragmentarias, como son siempre las cinematográficas. Así, el protagonista, desde su centro de observación, será el vértice desde el que se otorgará el sentido a las múltiples imágenes proyectadas.

Hasta aquí, el canon clásico —y la configuración espacial que lo soporta— enunciado con absoluta precisión. Pero, como ya advertimos,

el fin de su mutismo soberano será el comienzo de su desarticulación. Por ello la cámara, allí donde no se pliega totalmente a la mirada del personaje, tenderá a trazar, con su eje de visión, una línea perpendicular sobre la que es definida por la mirada de aquel. Una línea, por ello, que atravesará, en su desplazamiento, la que sustenta el dispositivo clásico de la visión (de la representación).

Pero no es sólo esto. Una serie de microdispositivos distanciadores interceptan puntualmente la identificación con el protagonista: se trata de introducir, en los momentos apropiados, la distancia suficiente que obligue al espectador a constatar su incipiente locura, la pasión desmedida de su mirada devoradora. Una locura que, por lo demás, resulta contagiosa: poco a poco cada uso de los personajes resultará impregnado por ella (excepto uno, sin duda, pero la mirada de ese policía alimentará su locura en la visión de las huellas de la entrega —a otro— de la mujer).

Por otra parte, nuestro personaje, en su parálisis, se nos descubre incapaz de introducirse plenamente en el universo de la ficción: la pantalla se dobla en dos ventanas entre las que media siempre el foso del patio, un espacio vacío pero infranqueable. El deseo que anima su mirada no puede pues materializarse. Queda así suprimida la inmediatez del universo ficcional que es una de las manifestaciones de la transparencia de la representación clásica. Además, su película, ese relato construido con fragmentos a los que trata desesperadamente de dar un sentido unitario, se descubre en la materialidad de su fragmentación, es decir, como una serie de imágenes discontinuas, carentes de *raccord*, entre las que median las más impertinentes elipsis. Los primeros planos, aun cuando son posibles, se evidencian aún más en su discontinuidad: precisan, para su realización, de un pesado y grueso teleobjetivo.

Diríase que así Hitchcock nos ofreciera la más meditada y sistemática deconstrucción de ese sistema de la representación clásica que encontrara su primera cristalización ejemplar en Griffith y que luego prolongara su reinado durante más de tres décadas. El que ese mismo sistema de representación sea empleado por Hitchcock para su desmascaramiento no debe llamarnos a equívoco; tal es la regla manierista: pervertir, evidenciar el canon clásico desde su mismo interior.

Existe en Hitchcock un plano ejemplar: aquel, en *Psicosis*²² del inmenso ojo de Anthony Perkins que, iluminado y fascinado por la luz que procede del agujero por el que espía, contempla a la bella —

²² *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock.

también ella, pecadora— mujer que se desnuda en la habitación contigua.

Ese ojo, que es sin duda el del espectador, se presenta sin embargo, como lo hiciera la mirada del protagonista de *La ventana indiscreta*, perpendicular a nuestra propia mirada. Es difícil una mayor y más explícita enunciación del desplazamiento del sujeto: nos vemos mirando y, a la vez, nos vemos mirados pues, en otro nivel del texto (en el narrativo), nos encontramos todavía identificados con esa mujer amenazada.

Es de la pasión y del riesgo de mirar de lo que aquí se nos habla. Por eso ese ojo recortado por el haz de luz procedente del agujero que su mirada penetra es una de las imágenes más pregnantes y abstractas que el cine ha conocido. El ojo como abstracción, suspendido en el acto apasionado y viscoso de la mirada.

Luego todo se desencadena. Es necesario olvidar la anécdota narrativa para comprender que la antológica secuencia de la ducha es, en su totalidad, generada por esa mirada. Es ese ojo, es esa mirada quien goza descuartizando —y fetichizando— el cuerpo de la mujer en multitud de planos fragmentarios. Pues aquí la fragmentación de la planificación se convierte en la más expresiva sinonimia plástica del descuartizamiento. El cuchillo que a la vez rasga y penetra el cuerpo de la mujer no es después de todo más que la metáfora de esa mirada. Y el tiempo, en su flagrante distorsión, ya nada debe al tiempo verosímil del relato: es el tiempo —onírico, fantasmático— en el que se desenvuelve la pasión devoradora de esa mirada.

4.2.4. Douglas Sirk

Pero es sobre todo Sirk quien, al poblar de espejos el espacio, anuncia con mayor finura la disolución del canon clásico. La plenitud manierista del cine sirkiano estriba precisamente en la aparente invisibilidad de sus enunciados deconstructores. El artefacto narrativo mantiene su pregnancia y los dispositivos de identificación atrapan con eficacia al espectador. Y sin embargo, el juego de las fisuras se propaga en un trabajo de la puesta en escena que ambigua constantemente la aparente evidencia del sentido articulado por el relato. Así, la ausencia de distanciamiento entre el espectador y la ficción tiene por contrapartida el surgimiento de otra distancia, sin duda más lábil, pero a la vez densa en su preciosismo, que se expande en el interior de la representación, una vez que ésta se desdobra a través de los espejos y de aquellos otros procedimientos de efecto similar.

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

SEGUNDA PARTE