



Universidad de Valladolid

CURSO 2020-2021

Trabajo de fin de máster

El reverso del sueño americano en el cine melodramático de Hollywood entre 1950 y 1970: *Siempre hay un mañana* (1956), *Días de vino y rosas* (1962) y *El nadador* (1968)

Alumno: Aitor Ferrero López

Tutora: Mercedes Miguel Borrás

Máster en Cine, Comunicación e Industria Audiovisual



A mis padres y a mi hermana, por su paciencia.

A Mercedes, por sus constantes desvelos.

Y a mi pueblo y sus gentes, por haberles sido infiel con estas páginas.



Y las gentes de las casitas se sonríen y se visitan.

Las casitas del barrio alto, VÍCTOR JARA

[...] Me temo que va a pensar usted que soy conservadora. Y lo soy. ¡Hay tanto que conservar!
Todo este tesoro de ideales americanos.

Calle Mayor, SINCLAIR LEWIS



RESUMEN

Siempre hay un mañana (Douglas Sirk, 1956), *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962) y *El nadador* (Frank Perry y Sydney Pollack, 1968). Tres exponentes del cine de Hollywood producido entre 1950 y 1970. Tres películas comerciales. Tres películas melodramáticas. Y tres películas que introducen un mensaje crítico contra los valores del *sueño americano* a través de distintas formas expresivas insertas en un soporte genérico común que se adapta al contexto en el que se producen. Esta investigación pretende arrojar luz sobre la mutación que tiene lugar en el lenguaje cinematográfico de esos filmes, sobre cómo y por qué se pasa de la sugerencia a la mostración y sobre qué hace de lo melodramático un soporte propicio para la crítica social.

Para lograr este objetivo, exploraremos la naturaleza de la representación cinematográfica, el proceso de transferencia de realidad y el concepto de intertextualidad. También abordaremos las relaciones entre cine, historia y sociedad, la complejidad del género melodramático y los acontecimientos y cambios que tienen lugar dentro y fuera de las pantallas estadounidenses a lo largo de esos años. Con estas referencias, llevaremos a cabo un análisis de contenido de las películas seleccionadas que nos permitirá compararlas y determinar, en última instancia, si la evolución del cine de Hollywood entre 1950 y 1970 refleja la evolución social del propio país.

Palabras clave: cine, melodrama, Hollywood, realidad y representación, sueño americano.



ABSTRACT

There's Always Tomorrow (Douglas Sirk, 1956), *Days of Wine and Roses* (Blake Edwards, 1962), *The Swimmer* (Frank Perry and Sydney Pollack, 1968). Three references of Hollywood Cinema produced between 1950 and 1970. Three commercial pictures. Three melodramatic pictures. And three pictures that send a critical message against the values of the American Dream through diverse expressive forms inserted in a common generic medium that adapts to the context in which they are produced. This research tries to shed light on the mutation which happens in the language of the films, about how and why the suggestion turns into revealing, and about what makes the melodramatic genre a great vehicle for social criticism.

To achieve this, we will explore the cinematographic representation's nature, the effect of reality and the concept of intertextuality. Furthermore, we will tackle the relationships between Cinema, History and Society, the complexity of the melodramatic genre and the events and changes which took place throughout those years on and off the American screens. With these references, we will analyze the content of the selected pictures which will let us contrast them and establish if the evolution of Hollywood cinema between 1950 and 1970 reflects the social changes of the United States.

Keywords: Cinema, melodrama, Hollywood, reality and representation, American Dream.



ÍNDICE

CAPÍTULO 1. Introducción	9
1.1. Justificación	9
1.2. Preguntas de investigación.....	16
1.3. Hipótesis	16
1.4. Objetivos	17
1.5. Metodología	17
CAPÍTULO 2. Fundamentación teórica	21
2.1. El relato cinematográfico	21
2.1.1. Realidad y representación	21
2.1.2. Las unidades de contenido de Roland Barthes.....	22
2.1.3. Julia Kristeva y el mosaico de citas	26
2.2. Cine, historia y sociedad.....	29
2.3. El melodrama y lo melodramático.....	34
2.3.1. El concepto de género	34
2.3.2. La complicación melodramática	36
2.3.3. El melodrama en el origen del lenguaje cinematográfico	37
2.3.4. De la tragedia a Balzac.....	39
2.3.5. Rasgos definitorios del melodrama cinematográfico	41
2.3.6. El melodrama y lo melodramático en el cine norteamericano	43
2.4. La evolución del sueño americano: de la afluencia al desconcierto	46
2.4.1. La génesis del sueño americano	46
2.4.2. Un sueño de clases medias blancas: la sociedad opulenta	47
2.4.3. El sueño se resquebraja: el fracaso de la Nueva Frontera y la Gran Sociedad ...	54
2.5. Hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico	62
2.5.1. Nuevos hábitos, nuevas pantallas, nuevos (y viejos) estudios	62
2.5.2. Caligrafía manierista	67
2.5.3. El ocaso del sistema genérico	70
2.5.4. Hollywood se hace mayor: la desaparición del Código Hays.....	74
CAPÍTULO 3. Estudio analítico	78
3.1. Siempre hay un mañana (Douglas Sirk, 1956)	78



3.1.1. Contextualización.....	78
3.1.2. Análisis.....	80
3.2. Días de vino y rosas (Blake Edwards, 1962).....	101
3.2.1. Contextualización.....	101
3.2.2. Análisis.....	102
3.3. El nadador (Frank Perry y Sidney Pollack, 1968).....	122
3.3.1. Contextualización.....	122
3.3.2. Análisis.....	124
3.4. Comparación de las variables.....	139
CAPÍTULO 4. Conclusiones.....	145
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	152
ARTÍCULOS Y WEBGRAFÍA.....	155
VIDEOGRAFÍA.....	157



CAPÍTULO 1. Introducción

1.1. Justificación

Que un ensayo sobre cómo representan tres películas estadounidenses rodadas hace más de medio siglo las miserias del *sueño americano* sirva, en 2021, como cierre a unos estudios de posgrado en la Universidad de Valladolid puede suscitar, en el lector, cierta curiosidad. El máster ha versado sobre cine, eso es un hecho, y el tema a tratar en el presente ensayo se basa en el análisis de tres largometrajes. Hasta aquí, nada que objetar. Ahora bien, no puede negarse que existe una considerable lejanía tanto espacial como temporal entre esos filmes y el momento y el lugar en el que escribo estas líneas —permítame el lector expresarme, en este punto, con la primera persona del singular, pues los plurales, por muy mayestáticos que sean, casan mal con las justificaciones personales, pese a haber logrado su consolidación como forma preferente en ese vasto y, a veces, resbaladizo terreno que es la literatura académica—, así como una serie de características contextuales y estilísticas que hacen de ellos, en conjunto, una selección un tanto peculiar para su estudio. Ambas consideraciones son las que pueden despertar más extrañeza en el lector y sobre ambas intentaré, en esta primera parte del trabajo, arrojar algo de luz. Pero empecemos por el principio.

De entre los muchos ángulos desde los que se puede comprender el cine, uno de los que más me interesa, quizás el que más, es el de servir, a la vez, de reflejo y crítica de la realidad en la que se inscribe. La capacidad de este medio para señalar y simbolizar al mismo tiempo lo dota de un potencial superior al del resto de artes para lograr, a través de historias particulares, analizar los problemas y las obsesiones que laten bajo la superficie visible del día a día, exponerlos, interpretarlos y plantear cuestiones, muchas veces incómodas, sobre el entramado social en el que se insertan y el sistema político, moral y económico que los sostiene. Del mismo modo, la imagen en movimiento puede utilizarse en sentido inverso como forma de fijar un *relato* determinado, unos ideales y unas aspiraciones sociales que persiguen la perpetuación de un modelo concreto. Mucho se ha visto y se ha escrito sobre este asunto desde los orígenes del cine. La censura que ha imperado en regímenes tanto autoritarios como democráticos a lo largo de las décadas y que, en la actualidad, persiste en mayor o menor grado —censura no sólo política, sino, también, económica e ideológica—, tiene su origen en la voluntad de control, por parte de los grupos dominantes, de los mensajes que las películas pueden hacer llegar a los espectadores y del peligro que pueden suponer para el mantenimiento del *statu quo*. Al fin y al cabo, como sostiene Heidegger a propósito de las reflexiones de Hölderlin, «el lenguaje es el peligro de todos



los peligros porque es el que empieza por crear la posibilidad de un peligro» (1988 [1958]: 131). Y el cine es un lenguaje.

Ya en 2018, dentro del trabajo con el que concluí mis estudios de periodismo, indagué sobre la capacidad crítica del séptimo arte. En aquel caso, las obras escogidas, todas del mismo autor (Carlos Saura), se circunscribían al ámbito español y, a través de su análisis, pretendía arrojar luz sobre cómo la desaparición de la censura derivó en una simplificación de las estructuras narrativas y en la práctica extinción de la concepción alegórica de una parte de la producción cinematográfica nacional que había hecho de la oposición al régimen franquista su razón de ser. La conclusión a la que llegué fue que, ante la imposibilidad de explicitar el discurso crítico, éste se había insertado en la puesta en escena, enriqueciéndola al tiempo que sorteaba las imposiciones gubernamentales. Cuando éstas desaparecieron, ese cine se volvió más accesible y la balanza cayó del lado del guion —de la exhibición sin cortapisas de las acciones y los diálogos, más bien— en detrimento de la realización. Así, mientras que, en las películas con voluntad crítica filmadas antes de 1975, lo narrado no coincide con lo representado, en las posteriores, ambas líneas discurren paralelas¹. El marco histórico y sociopolítico se entretrejía, de esta forma, con el proceso de significación de los filmes, en el que fondo y forma no eran dos unidades separadas, sino que mantenían un diálogo constante.

El texto que nos ocupa puede considerarse una cierta continuación de aquel, a pesar de las evidentes diferencias entre los países y las películas a tratar². Su germen se encuentra, como el de muchas otras ideas, en la primavera del año 2020, durante aquellos meses que, en un futuro próximo, se estudiarán como punto de inflexión en el devenir reciente de la raza humana. Aquellas tardes de encierro domiciliario se convirtieron en una ocasión propicia para ampliar mi bagaje cinematográfico. Procuero alternar corrientes y épocas, temáticas y estilos, pero lo clásico ejerce, sobre mí, una influencia difícil de ignorar³. Lo mismo me ocurre con lo melodramático.

¹ Esta afirmación, como es lógico al tratarse de un terreno artístico, no se extiende de forma exacta a todas las películas y directores de esos años, sino que, más bien, refleja una tendencia en la producción de autores consagrados cuyas voces cambian a partir de la muerte del dictador (Carlos Saura, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Manuel Gutiérrez Aragón...) frente a la aparición de nuevos realizadores que inician sus carreras ya en democracia.

² Cine de autor, minoritario, en aquel; comercial y con vocación masiva en éste.

³ No piense el lector que considero al cine pretérito como mejor por antonomasia que el actual, pues la producción contemporánea tiene obras magníficas —baste con ver joyas tan dispares como *El padre* (Florian Zeller, 2020), *Hasta siempre, hijo mío* (Wang Xiaoshuai, 2019), *La casa lobo* (Joaquín Cociña y Cristóbal León, 2018) o *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016) —, pero la perspectiva que da el tiempo permite disfrutar los filmes que alcanzaron hace ya mucho la mayoría de edad desde una óptica doble: como obra y como testimonio.



La combinación de ambos fetiches dio como resultado que muchos de los filmes que vi entonces fuesen historias sobre sentimientos, frustraciones y sueños rotos que tienen como protagonistas a respetados integrantes de las clases medias y acomodadas de los Estados Unidos de mediados de siglo. Las aventuras y desventuras de ese estrato social ejercen, sobre mí, esa curiosidad morbosa que produce la observación de la hipocresía y, película tras película, descubrí, con gran placer, que ése era el eje sobre el que pivotaban una serie de obras de los cincuenta y los sesenta, escaparates traslúcidos de las miserias que entrañaba ese ideal de triunfo en los ámbitos laboral, familiar y social que se venía denominando *sueño americano*. No dejaba de sorprenderme que cintas comerciales, respaldadas por grandes productoras y protagonizadas por actores de éxito, arremetiesen, de forma creciente, contra esa aspiración y su consiguiente materialización —la democratización del consumo como aspiración vital—, que empezaba a extenderse por el resto del mundo occidental y cuyos ecos resuenan hoy en distintas latitudes⁴.

Al contemplar esas obras, me percaté de que seguían un proceso similar al que había estudiado hacía dos años: contaban mucho más de lo que decían a primera vista e insertaban, en historias aparentemente inocuas, un subtexto crítico. Mientras que, en el caso español, el referente al que dirigían la protesta era el régimen franquista, en el norteamericano, lo que se evidenciaba era un malestar latente, un tedio, una alienación que envolvía a esos personajes que intentaban comportarse según los dictados del *american way of life* y cuyos denodados intentos por encajar en ese molde desembocaban, sin embargo, en una infelicidad opresiva. Los vicios, limitaciones y miserias que autores como Sherwood Anderson, Sinclair Lewis y Theodore Dreiser habían descrito en sus novelas de los años diez, veinte y treinta aparecían en las pantallas justo en el momento en el que la clase media que había ido gestándose durante las décadas anteriores florecía en todo su esplendor al calor de una prosperidad económica insólita y un conservadurismo político que hacía de la discrepancia, entendida como subversión, el mayor pecado a perseguir. «Todos ellos concordaban en que las clases trabajadoras debían permanecer en su sitio; y todos ellos percibían que la Democracia Americana no implicaba igualdad de riqueza, pero sí exigía una saludable exactitud de pensamiento, vestido, pintura, moral y vocabulario», ironizaba Sinclair Lewis en *Babbitt* (2009 [1922]: 441). Treinta años más tarde, esta idea aparecía en las pantallas, cada vez, con más fuerza. Según avanzan los años en los que

⁴ Buena muestra de ello es el ensayo *La España de las piscinas*, publicado este mismo año por el periodista Jorge Dioni López y en el que se reflexiona sobre cómo la actual adaptación patria del suburbio residencial estadounidense ha derivado en un cambio en la forma de entender la sociedad que se encamina, cada vez más, hacia la desconexión y el individualismo, valores fomentados desde la nación norteamericana.



las películas se producen, puede contemplarse cómo el mensaje se hace más explícito. Mientras que, en los cincuenta, la crítica procuraba soterrarse, en los sesenta, conforme se multiplicaban las protestas y los movimientos contraculturales y el país abandonaba las supuestas certezas asentadas sobre la prosperidad material para adentrarse en una época plagada de incertidumbres, ese reverso del sueño americano adquiriría más nitidez hasta mostrarse en toda su crudeza en la esfera pública. Basta un dato para ejemplificar este proceso: en 1959, la cinta que conquistó el Oscar a la mejor película fue *Ben-Hur* (William Wyler), adaptación de la película homónima de 1925 y paradigma del cine épico que llevaron a cabo los grandes estudios para intentar competir con la televisión; diez años después, ese mismo galardón lo conseguía *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969), una historia de bajo presupuesto —que no independiente— sobre un chapero que deambula por los bajos fondos de Nueva York y que se erige como uno de los retratos más crudos sobre la derrota que se han rodado en la tierra de las oportunidades. ¿Qué ocurre en ese periodo, tanto dentro como fuera de la pantalla, para que se opere tal cambio? ¿Cómo evoluciona el proceso de significación para llegar, desde la aparente sutileza inicial, a esa explicitud en el lenguaje?

Además de buscar respuesta a estas preguntas, este trabajo pretende arrojar luz sobre otra cuestión. Porque, si atendemos a la tipología de películas que insertan ese discurso crítico, nos percatamos de que, o bien son melodramas puros, o bien están estructurados en torno a un esquema melodramático, por lo que podemos plantear que este *género* —como estudiaremos más adelante, definirlo como tal es muy arriesgado, puesto que nos encontramos ante una de las catalogaciones más escurridizas, si no la que más, de la producción cinematográfica—, percibido, a priori, como inofensivo, es uno de los recipientes más eficientes para verter una crítica social, de forma similar a lo que ocurría con la comedia durante los primeros años del Código Hays, con autores como Leo McCarey (*La pícaro puritana*, 1937) y Ernst Lubitsch (*Ser o no ser*, 1941), entre otros. A lo largo de las páginas que siguen, intentaremos ofrecer, si no una respuesta clara, sí una aproximación razonada sobre esta hipótesis. Ahora bien, ¿qué películas elegir para poder llevar a cabo esta tarea?

Hubo un nombre que siempre estuvo sobre la mesa y que considero fundamental en la cinematografía estadounidense: Douglas Sirk. El rey del melodrama que llevó el género —que lo definió, más bien— hasta el paroxismo, que forzó sus límites en una reivindicación del artificio que servía para desenmascarar la artificialidad del modo de vida que se extendía entre el Atlántico y el Pacífico con la vista puesta en ultramar. Las películas que el autor alemán rodó



para Universal en la década de los cincuenta contienen una crítica inmisericorde contra los pilares de la sociedad norteamericana inserta con tal maestría en su composición visual que aquellos mismos que eran blanco de sus dardos pagaban por contemplar las pasiones irrefrenables que deambulaban por ese tecnicolor saturado sin darse cuenta, en la mayoría de los casos, de que aquellas historias camuflaban una parodia de las aspiraciones vitales de todo un país⁵. Los filmes *sirkianos*, caracterizados por el empleo de la ironía, ya contienen ese embate que años más tarde se irá transparentando, por lo que tomarlos como punto de partida de este trabajo se antojaba fundamental. Mucho se ha escrito sobre sus obras más celebradas, desde la arrebatadora —y arrebatada— *Sólo el cielo lo sabe* (1955), reinterpretada por Rainer Werner Fassbinder (*Todos nos llamamos Alí*, 1974) y Todd Haynes (*Lejos del cielo*, 2002), hasta la magistral *Imitación a la vida* (1959), adaptación de la cinta homónima dirigida en 1934 por John M. Stahl y cumbre formal de la carrera de Sirk. Poco se ha hablado, sin embargo, de otra de sus películas, una joya considerada menor en su carrera —sobre todo, por el uso del blanco y negro, a raíz de un presupuesto más modesto, en detrimento del brillante color que empleaba de forma habitual— y que, sin embargo, se erige, para mí, como su obra más vitriólica y perfecta junto a la citada *Imitación a la vida: Siempre hay un mañana* (1956). La subyugante cotidianidad de un empresario de éxito con una vida, en apariencia plena, que comienza a resquebrajarse con la aparición de un antiguo amor me sorprendió por la negrura de sus mensaje, por la acidez y el humor despiadado que Sirk derrama sobre una historia que, en manos de cualquier otro realizador, no hubiese pasado de un folletín barato. Los encuadres del genio alemán revelan un mundo que se esconde tras la simulación constante del deseo saciado, un magma que, apenas unos años después, terminará por reventar las costuras de esa sociedad opulenta. Pretendo también, pues, con este texto, reivindicar un filme que, de manera incomprensible, ha pasado desapercibido a lo largo de las décadas y justificar por qué merece colocarse en la estantería de obras fundamentales del cine norteamericano de los cincuenta.

Esta voluntad de reconocimiento es la última línea, también la más personal, por la que discurre este trabajo. Cuando la historia del cine se fija en las décadas de los cincuenta y los sesenta, su mirada suele posarse sobre el continente europeo: primero, en Italia, a raíz de la corriente neorrealista, y, más tarde, en Reino Unido, Francia y Alemania, por la renovación formal al servicio, por lo general, de una voluntad combativa que supusieron las nuevas olas.

⁵ Cabe apuntar aquí la consideración del historiador de arte Arnold Hauser sobre lo *no dicho* en la obra, lo soterrado: «El carácter tendencioso, desnudo, crudo y directo enajena, suscita sospechas y alienta la resistencia, mientras que la ideología latente y encubierta no avisa del opio que introduce, y así el veneno secreto puede actuar inadvertido» (1975: 158).



También Japón, con las obras de los grandes maestros de mediados de siglo —Akira Kurosawa (*Rashômon*, 1950), Yasujiro Ozu (*Cuentos de Tokio*, 1953) y Kenji Mizoguchi (*El intendente Sansho*, 1954)—, es una parada fundamental en el repaso de la producción de esas décadas. El cine norteamericano, por el contrario, queda relegado a un segundo plano al considerar que estos veinte años suponen una etapa de transición entre el lenguaje clásico de los grandes maestros y la eclosión de los autores del *New Hollywood*, que aunaron las nuevas tendencias de los autores europeos con la mejor tradición narrativa norteamericana para dar lugar a obras maestras firmadas por genios como Francis Ford Coppola (*El padrino*, 1972), Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976), Peter Bogdanovich (*La última película*, 1971), Miloš Forman (*Alguien voló sobre el nido del cuco*, 1975) y Michael Cimino (*El cazador*, 1978), entre otros, en la que se considera como la segunda edad dorada de la cinematografía yanqui. El periodo que media entre la Segunda Guerra Mundial y los setenta se convierte, así, en una tierra de nadie en la que, si bien se reconocen logros sobresalientes, su consideración, en conjunto, se reduce a antesala de esa década prodigiosa. Creo —y esta es una opinión por completo personal y abierta, como todo lo que implica el subjetivismo del arte, a refutaciones— que esta consideración no es justa, pues la década de los sesenta —la de los cincuenta ya da señales, aunque de menor intensidad— es el momento en el que se opera la principal transformación del cine norteamericano y reviste, por sí misma, de tanto interés como la que la sigue, tanto por la propia calidad cinematográfica como por la voluntad combativa de sus integrantes contra los pilares del mundo en el que se producen. En estos años, pueden encontrarse filmes, muchos de ellos relegados a un segundo plano, que anticipan y allanan el camino a lo que llegará después, con la inclusión de nuevos temas, enfoques y narrativas que, lejos de destacar por separado, forman un conjunto que brilla con luz propia. A él quiero homenajear con este texto.

Las obras magistrales de autores como Arthur Penn (*La jauría humana*, 1966) y Mike Nichols (*El graduado*, 1967), catalogados, a veces, dentro del *New Hollywood* —aunque, para mí, constituyen los precursores más inmediatos de esta corriente sin llegar a integrarse de forma plena en ella—, serían magníficas muestras para analizar. Pero, con esta voluntad de rescatar películas que, habitualmente, no aparecen como ejemplos en las antologías de cine, he preferido optar por dos que cumplen los requisitos buscados por este ensayo: ambas son comerciales, cuentan con la presencia de actores célebres como protagonistas y exponen el reverso del sueño americano a través de una articulación melodramática que tiene como protagonistas a familias de clase media y media alta. Cuando empecé a dar forma a este trabajo, consideré que la continuación temática de *Siempre hay un mañana* estaba en una pequeña película estrenada en



1968 que me cautivó en cuanto la vi. *El nadador*, una cinta que, aun con sus imperfecciones formales —que las tiene, aunque, para mí, no lastran el conjunto, sino que, incluso, lo enriquecen en cierta forma—, se erige como un retrato desolador y magnífico de la hipocresía norteamericana, era perfecta para observar cómo esas miserias se representaban en pantalla de una forma muy distinta a como lo habían hecho doce años atrás. Lo que, en la cinta de Sirk, se insertaba de una forma más sutil en la puesta en escena, en la de Frank Perry —y Sydney Pollack, como veremos más adelante—, adquiriría un cuerpo mucho más definido. Una y otra eran dos caras de una misma moneda.

El intervalo temporal que mediaba entre ambas era, sin embargo, demasiado extenso como para utilizar sólo esas dos muestras, de ahí que considerara necesario incluir una película más de comienzos de la década de los sesenta que sirviese como ejemplo de la transición entre una y otra forma de representación. La elegida, no sin una profunda reflexión previa, fue una de las mejores películas que han abordado el alcoholismo —aunque, como veremos, éste no constituye el tema del filme—: *Días de vino y rosas*, dirigida por Blake Edwards en 1962. El descenso a los infiernos de un matrimonio que encuentra en la bebida la vía de escape al tedio que lo invade —sensación originada por las expectativas incumplidas del sueño americano que intentan materializar sin éxito— cumplía todas las características demandadas para este ensayo y se convertía en la última integrante de ese trío de películas que he bautizado como *condicionales*, pues su temática gira en torno a posibilidades perdidas. De lo que pudo haber sido (*Siempre hay un mañana*), pasamos a lo que ya no puede ser (*Días de vino y rosas*) y lo que ya no será más (*El nadador*). La desorientación de un país en un tiempo cada vez más convulso, el ocaso progresivo de un modo de vida como única alternativa posible y la destrucción de las certezas sobre las que se asentaba se exponen a través de estas tres obras, por las que trazaré un recorrido que espero que el lector disfrute.



1.2. Preguntas de investigación

Establecido ya el objeto de estudio y desgranadas sus motivaciones, las siguientes preguntas de investigación nos facilitarán alcanzar una respuesta global:

- ¿Qué formas expresivas utilizan *Siempre hay un mañana*, *Días de vino y rosas* y *El nadador* para plasmar ese mensaje crítico contra el sueño americano?
 - ¿Cómo se transforman en el periodo seleccionado?
- ¿Pierde densidad simbólica el lenguaje clásico de Hollywood conforme avanzan los años?
- ¿Qué elementos conforman ese soporte melodramático que es común a las tres películas pero se ajusta a sendos contextos?
 - ¿Son los elementos melodramáticos proclives a la inserción de una carga crítica?
- ¿La evolución del cine de Hollywood entre 1950 y 1970 refleja la evolución social del propio país?

1.3. Hipótesis

La hipótesis de la que parte este trabajo es que *Siempre hay un mañana* (Douglas Sirk, 1956), *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962) y *El nadador* (Frank Perry y Sydney Pollack, 1968), películas melodramáticas, exponentes del cine de Hollywood producido entre 1950 y 1970, representan el malestar social imperante a través de unas formas expresivas que se articulan sobre un soporte genérico adaptable que les permite mutar en función de las circunstancias en las que tienen lugar, transformación que adquiere sentido al ubicarla en su contexto histórico y social. El reverso del sueño americano conformaría, así, un subtexto inicial que, paralelo a la propia evolución del país, terminaría por emerger a la superficie de las imágenes, es decir, se convierte en texto, con la consiguiente reducción de su potencial simbólico.

De ella, emergen, de forma directa, tres subhipótesis:

- S1: ese soporte melodramático, gracias a su versatilidad, es propicio para la inserción de mensajes críticos.
- S2: entre 1950 y 1970, se opera una mutación en el lenguaje cinematográfico de Hollywood interrelacionada con la propia evolución social.



- S3: el cine, abordado desde una perspectiva multidisciplinar que estudie, en su conjunto, su estética y sus procesos de significación actúa como catalizador de la sociedad que lo produce.

1.4. Objetivos

Sobre la base de lo expresado en las líneas anteriores, el objetivo principal de esta investigación es estudiar cómo se inserta y se transforma el mensaje crítico contra el sueño americano en *Siempre hay un mañana*, *Días de vino y rosas* y *El nadador* entre 1950 y 1970.

A partir de éste, surge otro específico:

OE. 1: Comparar *Siempre hay un mañana*, *Días de vino y rosas* y *El nadador* con el fin de determinar qué formas expresivas utilizan para introducir ese contenido crítico y analizar su evolución a lo largo del tiempo, siempre en relación con el momento en el que se producen.

1.5. Metodología

Para responder a las preguntas y a los objetivos planteados en las líneas anteriores, hemos diseñado una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido que efectuaremos a través de fichas de codificación elaboradas a partir de las hipótesis sobre las que pivota nuestra investigación. El motivo de escoger esta forma de estudio radica en que lo que pretendemos conocer es la manera en la que muta un mensaje similar en tres películas que pueden inscribirse dentro de la categoría melodramática. En suma, se trata de determinar cómo y por qué evolucionan las formas expresivas que componen el filme (texto) para introducir una crítica soterrada (subtexto) dentro de un mismo modelo genérico (melodramático) que se revela adaptable al contexto en el que tiene lugar esa transferencia de realidad. Como afirman Igartua y Humanes, el análisis de contenido «permite descubrir el ADN de los mensajes mediáticos, dado que permite reconstruir su arquitectura, conocer su estructura, sus componentes básicos y el funcionamiento de los mismos», de ahí que se erija como «el método por excelencia de investigación en comunicación» (2004: 6).



La posibilidad de examinar de una forma científica los significantes y significados inscritos en los filmes seleccionados —muestra cuyo motivo de elección se indica en el apartado 1.1.— nos permitirá inferir el resultado al de esa parte de la producción cinematográfica norteamericana de un modo sistemático y con afán objetivo, aunque —y esto es preciso remarcarlo— siempre dentro de los parámetros interpretativos y tendentes a la subjetividad que son idiosincrásicos a la obra de arte, más aún cuando nos encontramos ante una producción tan vasta como la estadounidense. Es necesario indicar que ninguna de las tres películas que hemos escogido es original. *Siempre hay un mañana* y *Días de vino y rosas* son versiones actualizadas de un largometraje de 1934 y un telefilme de 1958, respectivamente, mientras que *El nadador* constituye la traslación a imágenes de un relato corto de John Cheever. En ningún caso, estudiaremos el proceso de adaptación de estas obras, pues hacerlo supondría transitar una senda que, si bien presenta un interés más que notable, se aleja de los objetivos señalados más arriba, de ahí que hayamos optado por considerar cada filme como una unidad separada por completo de su precedente cinematográfico o literario.

Bajo estas premisas y, con un enfoque multidisciplinar, hemos desarrollado una forma de análisis que pone en relación los elementos melodramáticos con la crítica a los valores del sueño americano (familia, prosperidad económica y posición y relaciones sociales) para estudiar cómo éstos aparecen representados en los distintos filmes. Enfocando el análisis de contenido hacia la obra cinematográfica, descompondremos el conjunto de la película en sus elementos constituyentes para, después, establecer relaciones entre ellos que nos ayuden a comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un todo significativo (Gómez Tarín y Marzal Felici, 2006). Sin embargo, a diferencia de un análisis más convencional, en el que los valores de la puesta en escena (composición espacial), la puesta en cuadro (composición visual) y la puesta en serie (montaje) suelen estudiarse como entidades separadas, optaremos aquí, señalando previamente las líneas generales por las que discurren, por conjugarlos de tal modo que podamos observar cómo conforman un estilo particular en relación con ese mensaje que pretenden transmitir. Es decir, no separaremos forma y fondo, sino que los integraremos en el análisis de cada uno de esos elementos melodramáticos relacionados con los valores del sueño americano para poder comprenderlos en su totalidad —por ejemplo, si analizamos un espacio, lo haremos no sólo describiendo su función dentro de la trama y su significado en relación con el contexto cinematográfico y extracinematográfico, sino que abordaremos, también, el modo en el que está filmado y la forma de engarzar las imágenes que lo muestran con las que lo preceden y lo



continúan, estableciendo lazos entre todos esos parámetros—. Para llevar a cabo el análisis, hemos elaborado dos fichas, una de contextualización y otra referida del propio filme y compuesta de los siguientes apartados:

- Tema: para determinar qué es lo que cuenta el filme.
- Elementos melodramáticos en relación con los valores del sueño americano (familia, prosperidad económica y posición y relaciones sociales):
 - Iconografía: qué elementos de la sociedad de consumo aparecen en la película y qué valor adoptan en.
 - Estructura narrativa y melodramática: cómo se vétebra el relato y si presenta el esquema de transgresión, escándalo y expiación que José Enrique Monterde señala como rasgo melodramático definitorio.
 - Espacios: cómo se representan los espacios públicos y privados, con las connotaciones asociadas a cada uno de ellos.
 - Personajes y acciones: cómo se representan los roles de género, en los que, según la mentalidad de la época, el hombre produce y la mujer preserva.
 - Empleo de la música: cómo refuerza o contradice el significado de las imágenes.

Estas fichas, que no incluiremos para evitar sobredimensionar más de la cuenta el trabajo, nos servirán para recoger de forma muy esquemática y resumida una información que, posteriormente, redactaremos, ampliaremos, detallaremos e ilustraremos en el epígrafe correspondiente.



Tabla 1. Ejemplo: Contextualización

Título original	
Año	
Duración	
País	
Dirección	
Guión	
Música	
Fotografía	
Reparto	
Productora	
Género	
Repercusión	

Fuente: elaboración propia.

Tabla 2. Ejemplo: Variables de análisis

<u>Tema</u>			
<u>Sinopsis</u>			
<u>Elementos melodramáticos en relación con los valores del sueño americano</u>	Iconografía		
	Estructura interna	<i>Narrativa</i>	
		<i>Melodramática</i>	Transgresión
			Escándalo
			Expiación
	Espacios	<i>Públicos</i>	
		<i>Privados</i>	
	Personajes	<i>Masculinos: ¿producen?</i>	
		<i>Femeninos: ¿preservan?</i>	
	Empleo de la música: ¿refuerza o contradice el carácter las imágenes?		

Fuente: elaboración propia.



CAPÍTULO 2. Fundamentación teórica

2.1. El relato cinematográfico

2.1.1. Realidad y representación

Hablar de imagen implica siempre hablar de representación, pues toda imagen, por su propia naturaleza, constituye un signo, es decir, sustituye al objeto real por el representado. El naturalismo creado por la analogía fotográfica no es más que una simulación apoyada en el vínculo que surge entre el espectador y el mundo, relación que desemboca en una escritura de la visibilidad (Miguel Borrás, 2018). No puede negarse que la imagen capturada por la cámara refleja la realidad hacia la que apunta, pero es necesario no confundir esa capacidad técnica con una garantía de representación de la verdad. Cuando la cámara graba, lo hace condicionada por la intención del sujeto que la dirige; la imagen registrada no se corresponde con el mundo real en cuanto que éste es inabarcable, sino que refleja una determinada porción de ese mundo, una realidad concreta y subjetiva delimitada por el encuadre, expresión de una determinada ideología (Miguel Borrás, 2013). Del mismo modo, cuando lo filmado se proyecta o reproduce, lo que aparece en la pantalla no es una imagen real, sino la representación de una realidad enmarcada, una huella mecánica —eso sí, muy convincente al ojo humano— que imprime una sensación de verosimilitud, algo parecido a la realidad, una suerte de mimesis meramente formal.

Tenemos una realidad, algo que *es* y que opera como referente, y algo que tiene una apariencia de realidad. Por definición, estas entidades son distintas. Ahora bien, ¿qué es ese algo que causa una impresión de realidad en el espectador? Sostiene Albert Laffay, uno de los primeros teóricos que abordó el cine desde la perspectiva semiótica, que, si éste «es un arte, es preciso que sea otra cosa distinta del doblaje del mundo existente» (1966: 28). La oposición entre lo real y lo cinematográfico, entendido como relato, es la savia que nutre sus reflexiones, que, si bien se aprecian hoy un tanto intuitivas e imprecisas ante la posterior proliferación de textos que estudian la cuestión con más rigor y desde una perspectiva sistematizada, han sido el sustrato sobre el que éstos han podido germinar (Gaudreault y Jost, 1995). De entre los postulados de Laffay, el que se antoja más actual y apropiado para este ensayo es el de que el cine tanto narra como, al tiempo, representa; no copia la realidad, sino que la transforma en algo distinto, la transfiere, en palabras del semiólogo francés Roland Barthes (1994). La naturaleza ontológica



del cine le otorga ser huella, testifica que esa realidad ha estado allí, pero esa dependencia no le convierte en garante de la verdad; es icono y, por lo tanto, tanto, simboliza (Bazin, 1990 [1958]). La subjetividad de su existencia contradice la objetividad de su esencia (Quintana, 2003). El cine se convierte, así, en «una ventana hacia la realidad supeditada siempre a la intención del artista, que, a través de la cámara, ofrece (muestra) su forma de ver el mundo, su *ser*, en ese sentido fenomenológico del término» (Miguel Borrás, 2020: 121).

Tanto la cámara, al encuadrar, como el montaje, al disponer esos planos en un orden determinado y condicionado por una voluntad externa, marcan una frontera entre el texto (la representación, el signo) y el extratexto (la realidad); en consecuencia, toda representación icónica simboliza un referente mediante una serie de artificios que lo sustituyen de forma significativa (Miguel Borrás, 2015). Esa transformación «evoca al medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste» (Sorlin, 1985: 170); el mundo del texto interviene en el de la acción para configurarlo o transfigurarlo (Ricoeur, 2000). La estética y la poética del séptimo arte radican en la construcción de este universo simbólico, espacio metafórico repleto de material significativo que eleva a colectivo el drama individual a partir de los distintos mecanismos que dan forma al metraje y en el que las relaciones sintagmáticas se alteran y surgen distintas asociaciones que abren la puerta a interpretaciones muy variadas y alejadas de la literalidad del significado respecto al significante (Miguel Borrás, 2013). Es en esta reordenación de los elementos tomados de la realidad donde surge, también, la voluntad política del filme, puesto que esa sustancia simbólica y representativa está inserta en su propia forma, que, lejos de ser un adorno, se convierte, como sostiene André Bazin, en la materia de la que está compuesto (1990 [1958]). De este modo, la ideología de la película está inscrita en su propia composición.

2.1.2. Las unidades de contenido de Roland Barthes

El catedrático galo Pierre Sorlin, especializado en las relaciones entre historia y cine, define esa ideología no como un ideario político, sino como una suerte de «horizonte» que comprende una pluralidad de aspectos ajenos a esta limitación y van más allá del acontecimiento:

Es el conjunto de las combinaciones, de las asociaciones, numerosas pero numéricamente finitas, que estamos capacitados para realizar con los útiles que son los nuestros, en el seno de nuestra formación social y teniendo en cuenta los frenos que impone el sistema de producción. La ideología sólo toma forma a través de los objetos concretos, las expresiones ideológicas, libros, espectáculos, vestimenta, inmuebles... (Sorlin, 1985: 251)



No es que la forma se adapte al fondo, sino que lo corporeiza en una doble significación: lo dicho y la manera de decirlo, articulación que coincide, a su vez, con los dos niveles que distingue Roland Barthes en la estructura del relato: la *historia* (el qué), que comprende la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, y el *discurso* (el cómo), que implica los tiempos, aspectos y modos de la narración (1970). Estos dos niveles están impulsados, a su vez, por las dos clases de unidades de contenido que el semiólogo francés distingue en un relato: las funciones y los indicios. Así, Barthes otorga a las primeras, en la línea de las propuestas por Vladimir Propp y Claude Bertrand, un carácter distribucional, es decir, necesario para el avance de la historia —el ruido de un timbre tiene como correlato el momento en el que se abrirá la puerta—. Los indicios, por su parte, presentan una naturaleza integradora, no remiten a un acto complementario y consecuente, sino a un significado, lo que los convierte en unidades verdaderamente semánticas, pues el relato, como narración, discurriría del mismo modo sin ellos —que la puerta chirrié o no cuando se abra no afectará al desarrollo argumental, pero sí a la atmósfera que se pretende crear— (Barthes et al., 1970).

En relación a este potencial significante, para comprender el sentido de una notación indicial, hay que pasar a un nivel superior de análisis, bien al de las acciones de los personajes, bien al de la propia narración. Ilustrémoslo con un ejemplo extraído de una de las películas más célebres de Sirk: *Sólo el cielo lo sabe* (1955). En la primera parte de la cinta, Cary Scott (Jane Wyman) menciona, de pasada, que no quiere tener un televisor en su casa. Según avanza la historia, después de rechazar una relación con su jardinero por la oposición frontal de sus hijos a que rehiciera su vida con alguien de una clase social inferior a la suya, descubre que va a quedarse sola porque ambos van a marcharse de casa. El anuncio tiene lugar un día de Navidad y el regalo que le compran a su madre, para paliar su futura ausencia, es un televisor. La revelación de que sus hijos van a alejarse de ella constituye una función en cuanto que sirve como detonante para que la protagonista recupere el amor que había sacrificado. Sin embargo, esa función está cuajada de indicios que van desde que el trineo rebosante de niños felices que cantan villancicos al comienzo de la secuencia hasta la propia manera de presentar el televisor que le regalan, con un movimiento de cámara que culmina con el reflejo de la protagonista en la pantalla, encerrada mientras, de fondo, el vendedor presume de que tiene todo un mundo al alcance de su mano (FOTOGRAMA 1).



FOTOGRAMA 1. Cary contempla su reflejo en el televisor que le han regalado sus hijos.

Todos esos indicios no aportan nada a la narración como tal, que tendría lugar del mismo modo sin ellos, pero dotan a la secuencia de un clima que revela las intenciones de la película, su ironía, su voluntad paródica y crítica con ese modo de vida marcado por la hipocresía. Por regla general, la narración clásica de Hollywood se ha apoyado en unidades de relato que la hacían avanzar, que tenían un correlato en la horizontal narrativa, lo que derivaba en filmes metonímicos, es decir, basados en relaciones de contigüidad —aunque no toda contigüidad es metonímica (Metz, 2001 [1977])—, frente a los metafóricos, que se articulan a partir de semejanzas (Maqua, 1980). Estas unidades no son excluyentes, sino que pueden mezclarse —y, de hecho, lo hacen— para dar lugar a entidades mixtas, pues «muchas metáforas fílmicas se apoyan más o menos directamente en una metonimia o en una sinécdoque subyacente» (Metz, 2001 [1977]: 182). Los indicios, por su parte, son verticales y van asociados directamente al carácter simbólico de la construcción fílmica, a su capacidad de representación, por lo que podemos defender que son ideológicos en cuanto su significado es motivado e implica una actividad de desciframiento por parte del espectador, es decir, espesan el relato y lo alejan de la literalidad, transformando, en mayor medida, el mundo en discurso. Esta operación de desciframiento lleva aparejado el conocimiento de unos códigos de naturaleza extracinematográfica, organizaciones significantes que Metz divide en culturales y especializadas.

Los objetos (y es necesario incluir a los personajes), es decir, los diferentes motivos básicos del discurso fílmico, no entran vírgenes en el filme; transportan consigo, antes incluso de que intervenga el lenguaje cinematográfico, mucho más que su mera identidad literal, lo cual no impide al espectador de una cultura dada descifrar este plus al tiempo que identifica el objeto. (Metz, 2002 [1968]: 136)



Esta pluralidad semántica que los objetos arrastran ya de forma previa a su registro por parte de la cámara está ligada al concepto de connotación, a la polisemia que encierra un mismo significante. En cuanto texto, toda película supone un sistema denotante-connotante, pues designa directamente las cosas y, al mismo tiempo, las comenta indirectamente (2002 [1972]). La connotación cinematográfica es siempre de naturaleza simbólica, ya que el significado motiva al significante, pero lo rebasa, eso sí, sin contradecirlo ni ignorarlo (2002 [1968]). Desde esta perspectiva, el estilo y la puesta en escena se fundamentarían en la manera de filmar el significante de denotación para insertar en el texto una serie de connotaciones, de dobles sentidos que constituyen la sustancia expresiva, poética y simbólica de la obra, que la densifican y la alejan de la mera analogía perceptiva. Para que esta situación se dé, advierte Metz, no vale sólo con elegir entre varias formas de establecer la denotación, sino que es precisa la confluencia entre distintos códigos culturales, un *parasitismo* que se convierte en su característica definitoria:

No constituía una *falsedad* decir que la connotación no es otra cosa que la elección entre varias formas de establecer la denotación. [...] Sin embargo, esta formulación se encontraba gravemente incompleta, ya que la posibilidad misma del proceso que describía se halla ligada, en realidad, a una condición que pasaba por alto: es necesario que las distintas formas de filmar (que siempre denotan, es cierto) estén *por otra parte*, y en otro código cultural, especialmente afectadas por valores connotantes, sin lo cual las diferentes filmaciones no producirán otra cosa que su sinonimia denotante. En suma, una *manera de filmar* es siempre el lugar donde van a ocultarse —en la materia, no en el código— el significante de connotación y el significante de denotación: el primero, porque hay maneras y maneras, el segundo porque al objeto, de todas maneras, se lo filma. (Metz, 2002 [1972]: 184)

Utilicemos la secuencia previa de *Sólo el cielo lo sabe* para ilustrar este proceso. Existe una imagen de un televisor que se parece a un televisor real, es decir, está denotado. Ahora bien, ese signo ya arrastra una serie de consideraciones externas a la realidad fílmica por parte del espectador, una multiplicidad de códigos que permiten descifrar su significado como un medio de comunicación de masas, una forma de homogeneización social, un símbolo de una determinada posición económica... Sabemos que Cary no quiere un televisor en su casa porque lo asocia a la falta de ocupaciones y, por extensión, a la soledad, pero sus hijos se lo regalan en una manifestación de egoísmo hipócrita: desconocen su opinión porque no la escuchan —aunque lo finjan—; van a dejarla sola, incluso a obligarla a vender la casa familiar, siempre bajo el pretexto de que es lo mejor para ella y después de haberla forzado a abandonar al hombre del que está enamorada por no pertenecer a su misma clase social. Sirk desliza la cámara de tal forma que el encuadre (significante de connotación) muestre al objeto denotado (significante de denotación) y, a su vez, haga colisionar los códigos exógenos que éste arrastra con los presentes



en la propia narración al *encerrar* dentro de la pantalla el reflejo de Cary mientras, de fondo, se escucha la voz del vendedor anunciando «dramas, comedias, todo lo que pueda desear». Así, el plano de ese televisor, filmado de ese modo, revela una serie de significados ajenos a la literalidad de su presencia, es decir, connotados, que actúan como representación simbólica de distintas realidades, *transferidas*, por utilizar la terminología de Barthes (1987), a la semántica del filme.

2.1.3. Julia Kristeva y el mosaico de citas

El nivel del discurso, los indicios y las connotaciones contienen lo, aparentemente, *no dicho*, son las distintas caras que conforman la poética del filme, la reordenación metafórica que lleva a cabo a partir de lo real con el objetivo de *resignificarlo*. Podemos observar, y ello es el objeto de este texto, que, entre esas representaciones, existen vasos comunicantes, subtextos que toman la forma de afluentes y desembocan en un río común en el que se mezclan «aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo del enunciado metafórico y de la transgresión regulada de los significados usuales de nuestras palabras» (Ricoeur, 2000: 199). Mientras que el nivel de la historia disemina los distintos textos sobre la superficie, las raíces discursivas los conectan unos a otros para revelar aspectos del mundo que los produce, una relación de reciprocidad que la semióloga búlgaro-francesa Julia Kristeva, a partir del análisis de dos obras del lingüista ruso Mijaíl Batjín, define como *intertextualidad*.

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad, se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. (Kristeva, 1981: 190)

En una aproximación general, la teoría de la intertextualidad se basa en que, en el terreno de la comunicación y en la transmisión de los saberes y los poderes, no se parte de cero, sino que cada texto se inscribe en un campo ya escrito, es decir, que «todo texto sería una reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, a otros textos, en un *regressus ad infinitum*» (Villalobos Alpízar, 2003: 138). Kristeva, que fue la primera en utilizar el término⁶, relaciona la intertextualidad, a partir de los postulados de Batjín, con los conceptos de diálogo —entendido

⁶ En obras posteriores, a raíz del empleo abusivo y espurio del término en distintos campos humanísticos, la semióloga lo sustituirá por el de *transposición* como forma de referirse al pasaje de un sistema de signos a otro. Así, toda práctica significativa sería un campo de transposiciones de diversas prácticas significantes (Villalobos Alpízar, 2003).



como acto enunciativo referido a un *otro*, como discurso— y ambivalencia —en cuanto inserción de la historia (de la sociedad) en el texto y del texto en la historia—, que se suman a esa consideración del lenguaje poético doble en un acto de escritura y lectura. También aborda estas relaciones el ya citado Roland Barthes, que defiende que el texto está constituido por «un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original, pues el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (1994: 69). El semiólogo francés, imbuido en la atmósfera contestataria de finales de los sesenta, incide en la idea de tejido para defender que no es posible buscar las fuentes o las influencias de un texto, pues se trata de «citas sin entrecomillado», lenguajes culturales antecedentes o contemporáneos que lo atraviesan de lado a lado y tienen como punto de encuentro el lector y no el autor, a quien Barthes *hace desaparecer* al considerar que el acto de escritura supone la destrucción de todo origen. Con la vista puesta en el lector, pero con una visión focalizada de la intertextualidad, se encuentra el teórico estructuralista Gérard Genette, que incluye este concepto en otro más amplio, la transtextualidad, entendida como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10). Para el semiólogo francés, la intertextualidad se reduce a las citas, las alusiones y los plagios, y la reciprocidad general entre textos pasa por el concepto de hipertextualidad, que conecta un primer texto (hipotexto) con uno segundo creado a partir de él (hipertexto). Para que se produzca esa conexión, es preciso, como hemos señalado más arriba, tener en cuenta al lector.

Una de las condiciones para que la intertextualidad pueda existir plenamente se produce en el acervo cultural y literario de los receptores; son éstos los que, en realidad, tendrían que identificar las referencias a ciertos textos previos (el hipotexto, de acuerdo con Genette) para notar cómo están funcionando dichas referencias en los hipertextos. De este modo, se exige la participación directa del lector para que se establezca la relación entre éste, el autor, y el texto. Si el lector no identifica la marca intertextual (que puede ser en forma de parodia, de cita, de alusión o de las otras categorías establecidas por Genette), el hipertexto quedará reducido a un simple sentido, sin posibilidad de que se amplíe su grado de significación sino hasta cuando alguien con más referencias lo lea en su doble o múltiple significación. (Macedo Rodríguez, 2008: 4)

El lector-descodificador se convierte así en pieza fundamental en ese proceso, pero, a diferencia de la consideración de Barthes, sin que implique la desaparición del autor como ente enunciativo. La labor de descodificación pasa, pues, por el conjunto de unos conocimientos que pueden variar en función del momento y el lugar en el que se lea —o vea, en este caso— el texto. Es por ello que queremos apostar por una definición de intertextualidad propia que parta también de la visión dialógica de Batjín y Kristeva, adaptada más tarde por Barthes y Genette,



pero con la vista puesta en la estructura del relato, de lo *no dicho*, de la reordenación metafórica que hemos tratado más arriba, y en la perspectiva histórica, que conectaría a los distintos textos con la expresión de un determinado flujo sociopolítico y cultural a través de procesos de significación compartidos. De esta forma, la intertextualidad supondría, para nosotros, la interrelación de los códigos histórico-culturales y de significación que articulan los valores connotantes de cada texto. En la línea del pensamiento de Ricoeur, entendemos que la interpretación y el análisis textual deben integrar el análisis inmanente, semiológico, pero trascendiéndolo y dirigiendo su mirada hacia el mundo y la comunidad de sujetos en un acto de comunicación y comprensión (Villalobos Alpízar, 2003).



2.2. Cine, historia y sociedad

En una nota a pie de página al final de su único texto sobre cine, Erwin Panofsky plantea que la película *Una noche en Casablanca* (Archie Mayo, 1946), protagonizada por los hermanos Marx, supone «un símbolo magnífico y terrorífico del comportamiento humano en la era atómica» (2000 [1947]: 177). El teórico germano-estadounidense toma como referencia una escena en la que Harpo se apodera del sitio del piloto de un avión y provoca innumerables estragos al tocar, uno tras otro, los instrumentos de mando, enloqueciendo de alegría en la misma medida que se incrementa la desproporción entre lo pequeño de su esfuerzo y la magnitud del desastre causado. El mismo año, el también alemán Siegfried Kracauer publica *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, donde reflexiona sobre cómo los monstruos y tiranos que pueblan las películas más icónicas y exitosas de cine expresionista —el Dr. Caligari (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920), el Dr. Mabuse (*Dr. Mabuse, el jugador*, Fritz Lang, 1922) y el robot de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), entre otros— prefiguran, en el inconsciente colectivo del país, una monstruosidad latente que desembocará en la llegada de Hitler al poder y, consecuentemente, en la consolidación del nazismo (1985 [1947]). Ambos textos —que, no por casualidad, salen a la luz tras el punto de inflexión que supone la Segunda Guerra Mundial— tienen en común la voluntad de situar al cine como el medio de expresión por excelencia de la cultura de masas, un espacio de reconocimiento que, lejos de la visión fosilizada de la imagen en movimiento como mero entretenimiento, todavía arraigada entre la mayor parte de los intelectuales de la época⁷, se erigía como una forma certera de analizar la realidad histórica, política y social.

Esta idea, que Walter Benjamin ya había plasmado doce años antes en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ha sido abordada, desde entonces, por distintos autores que han reflexionado sobre el potencial de la imagen en movimiento como documento mediante el cual acceder al conocimiento de la sociedad y de la historia, no sólo pretérita, sino, también, presente y futura. Uno de los más prolíficos e influyentes en el estudio de esta relación ha sido el

⁷ Buen ejemplo de ello es la posición de Theodor W. Adorno, quien, en ensayos contemporáneos a los de Kracauer y Panofsky como *Dialéctica de la Ilustración*, escrita junto a Max Horkheimer, publicada en 1944 y revisada en 1947, y *Minima Moralia* (1951), arremetía contra el cine al considerarlo un producto de consumo más dentro del sistema capitalista. «Cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido» (Adorno, 2001 [1951]: 22). Es preciso remarcar que, durante la década de los sesenta, coincidiendo con la aparición de las nuevas olas europeas, Adorno matizaría sus palabras para reconocer el potencial artístico del medio, cambio de postura que, poco a poco, fue extendiéndose en la esfera intelectual hasta lograr su plena aceptación en las dos últimas décadas del siglo XX.

francés Marc Ferro, que, sobre la base de las teorías de Kracauer, formula la hipótesis de que las películas pueden acceder a zonas no visibles del presente y el pasado de distintas sociedades.

El cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar; desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras. [...] La idea de que ese gesto pudiera significar una frase, y aquella mirada un largo discurso, se hace insoportable, pues significaría que la imagen [...] constituye la materia de otra historia distinta a la historia, un contraanálisis de la sociedad. (Ferro, 1995: 38)

Para Ferro, los detalles insertos en la imagen, las «minucias» de las que hablaba Kracauer (1985 [1947]: 15), son los materiales a través de los que podemos acceder al conocimiento histórico, «agentes reveladores preciosos» (1995: 40). La transparencia de las imágenes se convierte así en el eje sobre el que pivotan sus reflexiones. Expliquemos esto a través del ejemplo que el propio Ferro utiliza y que pasa por la aparición de un calendario con la fotografía de Stalin en una película rusa de los años veinte. Ese objeto, que aparece como parte del decorado y no cumple ninguna función narrativa ni es señalado de un modo especial, supone, para el teórico, una vía de acceso al conocimiento histórico en cuanto que implica una serie de significados sobre la consolidación del régimen totalitario y el culto a la personalidad del autócrata soviético. Coincidimos en este planteamiento, pero nos sentimos más cómodos entendiendo la presencia del almanaque como una decisión motivada frente a una suerte de azar o convencionalismo que esboza el historiador francés. Volvamos a *Sólo el cielo lo sabe*.



FOTOGRAMA 2. Escena inicial de *Sólo el cielo lo sabe*, en la que una amiga va a visitar a Cary.

Al comienzo de la película, una amiga de la protagonista va a visitarla a casa (FOTOGRAMA 2). Conduce un coche azul brillante, color similar, casi idéntico, al del cielo. En una primera impresión, podríamos considerar este objeto como revelador de la historia en un sentido *objetivo*.



Son los años cincuenta, la industria del automóvil está en plena expansión gracias a la proliferación de los suburbios residenciales y la construcción de gigantescas autopistas a lo largo del país y ese vehículo lo refleja. Este razonamiento es aceptable. Ahora bien, ¿por qué ese modelo y ese color en concreto? Ese coche no es el que tenía una mujer norteamericana de clase media-alta en esa década, sino el que, para el público de esa película, *se suponía* que debía tener. Del mismo modo, que su color sea tan similar al del cielo encierra una serie de significados que, desde un primer momento, pueden asociarse al título de la cinta y que pasan por la identificación, para una gran parte de la sociedad norteamericana, del paraíso y la felicidad con el éxito material, con la acumulación de riqueza y su exhibición directa a través de los bienes, entre los que el coche juega un papel fundamental como representación de una determinada posición social. Ese cielo aspiracional está, en realidad, en la tierra. Sirk trabaja con símbolos prefabricados de la sociedad de consumo, con imágenes-cliché de revistas de sala de espera (Maqua, 1980). A través de esos detalles, las películas del genio alemán no ofrecen una realidad histórica casual y, por lo tanto, objetiva, sino un juego paródico basado en lo que la publicidad y una gran parte de la producción cinematográfica y la televisiva vendían, una historia mucho más realista, filtrada mediante códigos culturales y, sobre todo, subjetiva y motivada, no arbitraria.

En esta línea, preferimos no limitarnos a las tesis de Ferro y apreciar el valor, en las relaciones entre cine y sociedad, de las cualidades propiamente cinematográficas del cine.

No consideramos aquí el film desde un punto de vista semiológico. Tampoco se trata de hacer estética o historia del cine. El film se observa no como obra de arte sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico, no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite. (Ferro, 1995: 39)

El autor francés plantea una dicotomía entre sujeto y objeto, entre cine e historia y sociedad, que preferimos superar en estas líneas, pues no hacerlo contradiría nuestro propósito al desplazar la cuestión formal a mero accesorio cuando se trata de la propia materia de la que está constituida la película y donde, a través de los procesos significantes que hemos señalado más arriba, radica ese entramado simbólico, connotante, en el que se revela la historicidad de la imagen. «¿Cabe imaginarse una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? ¿Y *Ciudadano Kane* tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles?», defendía Alexandre Astruc, uno de los padres teóricos de la política de autores y de la *Nouvelle vague*, en las páginas de *L'Écran Français* (1989 [1948]: 224). Fondo y forma no pueden considerarse como dos entidades separadas y, de hecho, el propio Ferro las integra cuando habla de una



«ideología de la escritura» (1995: 142) a raíz del montaje de *El judío Süß* (Veit Harlan, 1940). Para el investigador, los fundidos encadenados mediante los que se asocia la presencia judía con la falsedad y el robo constituyen una traslación de la carga política del filme a la técnica. Precisamente, «los elementos que definen la esencia del ideario nazi» (143) están inscritos en el montaje, herramienta que confiere al cine una parte fundamental de su estética y su significación.

Ya el reconocimiento por parte de Ferro de una escritura cinematográfica revela un desbordamiento de sus postulados, pues el acto de escritura lleva ya aparejado lo estético y lo semiótico, adjetivos donde reside de verdad esa zona no visible de la realidad humana que toma forma en la pantalla. De hecho, el francés vuelve a incidir en ello cuando habla de películas «que, por un lado, demuestran un análisis social e histórico independiente de toda filiación y que, al mismo tiempo, utilizan medios propiamente cinematográficos para expresarlo» (195). Ferro toma como ejemplo de este tipo de obras, precisamente, las que integran la filmografía de Elia Kazan, de quien, «a través del suceso banal, ha sabido elaborar un análisis social de la época actual pero que refleja al mismo tiempo la herencia del pasado». Pese a lo propuesto por el historiador francés, es imposible desligar la carga crítica de las películas de Kazan, el vitriolo que derrama sobre la superficie de los pilares de la vida norteamericana para exhibir la debilidad de su estructura, de su magnífica puesta en escena⁸. Todo forma un mismo entramado que adquiere distintas formas —*Un tranvía llamado deseo* (1951), *La ley del silencio* (1954), *Un rostro en la multitud* (1957), *Esplendor en la hierba* (1961), *América, América* (1963), *El compromiso* (1969), *Los visitantes* (1972)...— para «redactar la contra-historia más sistemática de la sociedad norteamericana y sus mitos» (207). La consideración de cine como mero producto u objeto que propugna Ferro se contradice al señalar a este autor y a esos medios cinematográficos que pasan por la propia forma del filme, como señala Arnold Hauser.

En el contenido ideológico [en el arte], los motivos relativos a la concepción del mundo y a la actitud política están inseparablemente unidos con el resto de los componentes de la obra; la voluntad general caracterizada como ideología participa plenamente en la estructura estética y se disuelve por completo en la totalidad de la construcción artística. (Hauser, 1975: 158)

Por esta razón, si bien tomamos como punto de partida la idea de que el cine constituye un contraanálisis de la sociedad y una forma de arrojar luz sobre esas zonas no visibles, preferimos, en consonancia con nuestra voluntad integrador, seguir otro sendero y optar por una

⁸ Entre las películas de comienzos de los sesenta que barajé analizar, estaba *Esplendor en la hierba* (E. Kazan, 1961). Sin embargo, el hecho de que haya pasado a la historia de una forma más notoria que las otras dos, así como que su trama se desarrolle durante los años veinte y no en el presente, me inclinó a optar por la escogida finalmente.



aproximación que tenga en cuenta las posibilidades del medio, una postura interdisciplinar que pase por la observación de las maneras por las que el medio crea «unos dispositivos formales anclados en las preocupaciones estéticas y políticas del propio presente» (Quintana, 2000: 184). Encontramos en el teórico francés Jacques Rancière un exponente de la superación de la dicotomía de Ferro en virtud de una noción de la historia como relato en la que las formas acaban siendo un reflejo del pensamiento de la época y el lugar en las que aparecen y permiten avanzar hacia el estudio de lo visible.

Hay dos maneras clásicas de aunar cine e historia: haciendo de uno de los términos el objeto del otro. Tratamos así la historia como objeto del cine, considerado en su capacidad de rendir cuentas de los acontecimientos de un siglo, de un estilo, de una época, de una manera de vivir en ese momento. O lo tomamos a la inversa, el cine como objeto de la historia, aquella que estudia la llegada de un entretenimiento nuevo, las formas de su industria o aquellas de su devenir artístico y de los modos que lo caracterizan. Pienso que los problemas más interesantes surgen sólo de esa relación sujeto-objeto cuando intentamos entrar a la vez en los dos términos, ver cómo la noción de cine y de historia se interrelacionan y componen juntas una historia. Trataremos aquí de poner en pie una hipótesis: el cine tiene una relación intrínseca con una cierta idea de la historia y con la historicidad de las artes a las que está ligada. El tiempo del cine es el tiempo de una historia y de una historicidad determinadas. (Rancière, 1998: 45)

Las ideas de Rancière se ajustan a la motivación de este texto al aunar una pluralidad de perspectivas en la configuración histórica y social del cine. El pensador francés distingue, por un lado, una lógica estética que pasaría por el propio modo de filmar y de montar, por la articulación visual y sonora del conjunto de imágenes; por otro, una lógica representativa con sus codificaciones de sujetos y géneros, situaciones y personajes, sentimientos y expresiones y, entre medias, una serie de lógicas artísticas singulares de cada obra que implicarían la propia *ficcionalización* de lo visible, de la realidad sobre la que se sustenta la narración. Este proceso tiene lugar porque lo representativo y lo estético «no constituyen sólo categorías artísticas, sino que conectan un régimen de objetos y de procedimientos artísticos con las formas de articular el conocimiento del mundo sensible de una comunidad concreta» (1998: 59). Lo representativo remite a una distribución de los roles, las situaciones y los comportamientos sociales, mientras que lo estético se asocia a los modelos de percepción y transcripción de la realidad, es decir, a los estilos. La partida se jugaría, pues, a tres bandas, que implicarían las tres vías que queremos relacionar en este texto. Así, los procesos de significación (1) articulados en torno a esos modos de expresión (2) cobrarían todo su sentido al ser contemplados desde una perspectiva histórica y social (3).



2.3. El melodrama y lo melodramático

2.3.1. El concepto de género

Se hace necesario, antes de entrar en la cuestión melodramática, ofrecer unas pocas pinceladas sobre el propio concepto de *género* en cuanto forma de clasificación de la producción cinematográfica. La aparente facilidad de establecer una definición clara de este término se deshace al intentar trazar unas líneas internas que lo delimiten y sirvan para separar unos de otros. En primera instancia, el género va asociado a un *reconocimiento estructural* por parte del espectador que le permite establecer identidades basadas en la repetición (Marzal, 1996). Los géneros se erigen como un sistema de convenciones mediante las que categorizar distintas películas que, a partir de la presencia común de una serie de elementos argumentales, formales e iconográficos, encajan en uno u otro molde que el receptor tiene ya asumido. Se produce así una institucionalización en la que, en palabras del filósofo y lingüista búlgaro Tzevan Todorov, los géneros operan tanto como «horizontes de expectativa para los lectores, como modelos de escritura para los lectores» (1988: 38). Este planteamiento se enfrenta a una reflexión extensible al resto de modelos de selección relacionados con las disciplinas sociales: para descubrir el esquema de referencia (el género), debemos estudiar la historia; sin embargo, no podemos estudiar la historia sin tener en mente algún esquema de selección. El historiador norteamericano Edward Buscombe lleva esta paradoja a uno de los géneros más reconocibles, como es el de los filmes del Oeste: «Si queremos saber qué es un wéstern, debemos mirar cierta clase de films. Pero, ¿cómo sabemos qué films mirar, si no sabemos lo que es un wéstern?» (1970: 3).

Para el ya citado Gérard Genette, los géneros constituyen «categorías propiamente estéticas» que distingue de los modos, «dependientes de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal» (1988: 227-228). Las aportaciones fundamentales del teórico francés consisten en relativizar la problemática sobre los nombres empleados en la teoría de los géneros y, sobre todo, en negar la existencia de una instancia genérica última que pueda definirse con independencia de lo histórico (Marzal, 1996). Analizar la relación entre los géneros y los marcos históricos que permiten tanto su constitución como su recepción se antoja fundamental para poder comprenderlos no sólo como categorías estéticas, sino como «rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen», puesto que ésta «elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología» (Todorov, 1988: 38-39). La existencia o ausencia de ciertos géneros en una sociedad u otra nos permiten precisar el alcance de ese sustrato ideológico y nos remiten a los planteamientos de Rancière sobre la relación entre esas lógicas



estética y representativa con la realidad histórica en un entrelazamiento que da lugar a una historia común. En esta línea, el género puede entenderse también como «la manifestación de la conciencia colectiva de los grupos sociales, [...] la memoria de modelos culturales» (Marzal, 1996: 11).

Aunque se reduzcan los géneros a moldes conceptuales abiertos y expansivos, sus líneas de demarcación territorial se nos aparecen como difusas, escurridizas y no siempre prácticas: responden no sólo a razones que afectan a la construcción de los relatos, sino también al contexto histórico en el que nacen, a las fuentes culturales de los que brotan, a los criterios de producción que los promueven y favorecen, a las soluciones formales que los convierten en textos y a las circunstancias, cinematográficas y extracinematográficas, con que acuden a sus receptores. (Pérez Rubio, 2004: 31)

Ilustremos esta necesidad de contextualización con el género de terror —quizás, el que más se comprende en relación a la época y la sociedad en la que aparece— a través de dos obras de uno de los directores que más lo trabajaron en las primeras décadas del siglo XX: Tod Browning. Tanto *Drácula* (1931) como *La parada de los monstruos* (1932) se plantearon como películas de terror y, de hecho, así fueron vistas por la audiencia y la crítica de la época. La perspectiva del tiempo ha propiciado, sin embargo, un cambio de recepción que implica su categorización en géneros distintos a los originales. Así, la primera se percibe hoy, tanto en su composición visual como en sus interpretaciones, histriónica, desfasada e incluso ridícula, muy cercana a la comedia, mientras que, en la segunda —que de constituir un fracaso comercial y acabar con la carrera de Browning ha devenido en cinta de culto—, mucho más naturalista, los elementos que se suponían terroríficos se asocian ahora al drama. Esta transición, cuyas causas no vamos a detenernos a analizar al no ser el objeto de este texto, demuestra lo voluble que es la delimitación genérica y lo ligada que está al contexto en el que surge, así como a otros dos sistemas categoriales como son los del autor y el estilo.

Hemos señalado que el género se sustenta en la repetición, pero esa repetición no es exacta, sino que está sometida a impurezas, corrupciones, contaminaciones o incluso degeneraciones. Para el filósofo Jacques Derrida, esta degeneración supone lo que denomina «la ley de la ley del género» (1980) y que viene a resumirse en que el exceso de sus propios límites termina disolviendo su identidad genérica. Los planteamientos de Derrida, paralelos a la reformulación e hibridación de los géneros enmarcada en la fragmentación y puesta en cuestión general de los objetos culturales en la sociedad posmoderna —resulta imposible encuadrar una película como *Bailar en la oscuridad* (Lars von Trier, 2000) dentro de un género cerrado—, se ajustan bien a lo melodramático, que, «por un lado, reafirma mediante su renovada presencia su identidad, pero, al



mismo tiempo, su repetición siempre muestra elementos nuevos que exceden sus límites, lo que coincide, también, con su disolución» (Marzal, 1996: 11).

2.3.2. La complicación melodramática

Resulta sencillo reconocer un wéstern o una película de terror. Sin embargo, categorizar un filme como *melodrama* se antoja mucho más complicado, pues la savia melodramática se infiltra, en distinto grado, a través de la corteza de un sinfín de cintas tan dispares como *El viento* (Victor Sjöström, 1928), *El mundo sigue* (Fernando Fernán Gómez, 1963), *El viaje a la felicidad de mamá Küster* (Rainer Werner Fassbinder, 1975), *Happiness* (Todd Solondz, 1999), *Caminando* (Hirokazu Koreeda, 2008) y *Otra ronda* (Thomas Vinterberg, 2020), por citar sólo algunos ejemplos. Sería más pertinente, pues, hablar de lo melodramático que de melodrama, pues nos encontramos con un género tan permeable como denostado⁹, pese a situarse en el origen del lenguaje cinematográfico y estar ligado a la realidad social de una forma mucho más profunda que tantos otros que presumen de su acercamiento a lo tangible por mera elección argumental o estética. Este «género de géneros», «cuantitativamente inabarcable», es, sin duda, el que ostenta «el mayor corpus en toda la historia del cine», como indica Pablo Pérez Rubio (2004: 19 y 20) en su monografía sobre el cine melodramático, la más completa y documentada de las publicadas en castellano y que tomaremos, en este epígrafe, como guía principal con la que adentrarnos en una construcción con ecos de la tragedia griega y a la que nada de lo humano le es ajeno.

¿Cuál es el rasgo definitorio de lo melodramático? Coincidimos con el profesor Javier Hernández Ruiz en que la voluntad última de este género de géneros pasa por radiografiar la búsqueda de la felicidad del ser humano (en Pérez Rubio, 2004).

Su materia prima son los sentimientos, y en él aparecen desbordados [...] como la mayor fuente de placer y, a la vez, de dolor que atraviesa por la experiencia de vivir: el amor, en todas sus variantes, el sacrificio, la renuncia y, sobre todo, el deseo. El melodrama describe los avatares de sujetos descantados inscritos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura, porque confieren toda su capacidad semántica a la conversión en texto narrativo de esos sentimientos, y la hacen reposar en personajes dolientes, ensimismados, maltratados. Este género de géneros es la representación del sufrimiento. (Pérez Rubio, 2004: 19)

Sufrimiento que, en muchas ocasiones, pese a circunscribirse al ámbito privado en cuanto a su desarrollo argumental, extiende su catarsis al conjunto del tejido social. Hemos señalado más

⁹ En una de las críticas de la citada *Otra ronda*, puede leerse como algo negativo: «Lo que quería ser un demolidor manifiesto nihilista acaba en la indefinición de lo sentimental, en la complacencia de lo melodramático».



arriba que no se trata tanto de hablar de melodrama como de lo melodramático. Si bien existen una serie de películas que se catalogan como *melodramas* al uso —la mayor parte de ellas rodadas durante la primera mitad del siglo XX, cuando la división fílmica de la industria de Hollywood apenas admitía transgresiones—, lo más frecuente es encontrar ingredientes melodramáticos en obras de otros géneros, algunos en apariencia tan alejados como la comedia o el terror. Estos ingredientes constituyen una serie de estructuras de reconocimiento que Marzal clasifica en «iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales» (1996: 9-10). Pérez Rubio apunta que lo melodramático no viene determinado sólo por la presencia de esos elementos, sino que se erige «en un sistema narrativo y textual que pone en escena experiencias emocionales a las que intenta dotar de un determinado sentido; camino para la comprensión del mundo y de los conflictos humanos» (2004: 31). El drama individual se convierte así en colectivo al servir la anécdota para representar una realidad más profunda de la que, en apariencia, narra.

La dimensión simbólica de lo melodramático se revela en esa tupida red de significados intertextuales y connotantes.

Es notable la trascendencia de la metáfora, la metonimia, el símbolo, el indicio y la alegoría en la configuración del contexto ambiental del melodrama [...]. Es habitual que el medio en que se desenvuelven los héroes melodramáticos, muchas veces descrito en términos de oposición, determine su configuración psicológica y justifique sus comportamientos. [...] El melodrama es una forma de representación expresionista. Un género cuya capacidad expresiva reside, más que en la palabra, en la capacidad semántica y significativa de sus imágenes, de sus gestos, de sus estados emocionales. (Pérez Rubio, 2004: 99)

Lo melodramático va ligado a lo alegórico, a lo sugerido, a lo, aparentemente, no dicho; el sentido del discurso reposa en símbolos y metáforas. «Lo melodramático se juega en los márgenes de la narratividad, en un momento de verticalidad que atraviesa la horizontalidad del relato. De ahí el espesor del signo melodramático, de ahí su viscosidad» (Maqua, 1985: 61).

2.3.3. El melodrama en el origen del lenguaje cinematográfico

Hemos señalado más arriba que lo melodramático está en el origen del lenguaje cinematográfico. Esta relación pasa por un nombre fundamental en la historia del cine como es el del estadounidense David W. Griffith, quien, en la década de 1910, introduce en sus películas una serie de técnicas que configuran lo que Noël Burch denomina Modo de Representación Institucional (M.R.I.) y contrapone al primitivismo de las primeras experiencias cinematográficas



(Burch, 1987). El cine aprende a hablar con Griffith a través de melodramas influidos por la tradición realista y folletinesca. Dickens, cuya producción literaria está construida a partir de esquemas melodramáticos —reflejados ya en los propios títulos de muchas de sus novelas: *Casa desolada* (1853), *Tiempos difíciles* (1854), *Grandes esperanzas* (1861)...—, es el soporte que el realizador norteamericano encuentra para narrar sus historias de forma *transparente* y *verosímil*, rasgo definitorio del modelo clásico que se desarrollará durante la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos.

[Sobre Griffith] Aparentemente sus mejores ideas las ha obtenido de Dickens, quien siempre ha sido su autor favorito... Dickens inspiró una idea en Griffith y sus empleados [...] se sintieron horrorizados; pero, explica Griffith, «volví a casa, releí una de las novelas de Dickens, y volví el día siguiente para decirles que o utilizaban mi idea o me despedían». [...] Griffith, pues, encontró en Dickens la idea de la cual se colgó heroicamente. [...] La idea consiste simplemente en una *ruptura* en la narrativa, un desplazamiento de la historia de un grupo de personajes a otro. La gente que escribe el tipo de novelas largas y repletas de personajes al estilo de Dickens [...] encuentra conveniente este tipo de práctica. [...] Dickens podría haber encontrado la misma práctica no sólo en Dumas *père*, a quien la forma importaba verdaderamente poco, sino en grandes artistas como Tolstói, Turgueniev o Balzac (Walkley en Eisenstein, 1999: 190).

Todos estos narradores van ligados a la tradición folletinesca, género publicado por entregas en periódicos y revistas que nace en la Europa de Marx, cuando las diferencias de clase son más descaradas. El folletín no sólo no rehuye el conflicto social, sino que la coloca como tema central de la mayor parte de sus historias, en las que lo individual aparece tratado como una consecuencia lógica del orden —o desorden— social; «el primer universo [la burguesía] necesita del otro [la clase obrera] porque lo hace posible: es necesario que unos sufran para que otros disfruten» (Pérez Rubio, 2004: 61). Ahora bien, la solución que da el género a estas situaciones, sobre todo, en los autores más populares, no tanto en los consagrados, pasa por una fórmula de redención y resignación.

[El folletín] reduce al burgués a la categoría de rico y al trabajador a la categoría de pobre. De este modo, mitiga la virulencia de la oposición aunque conserva las características formales de sus abrumadoras diferencias. La oposición entre la miseria y la opulencia aparece descarnadamente, con brutalidad. El pobre viste harapos inconcebibles y el rico vestidos fastuosos. [...] Eso sí: el barrio obrero es reducido a los bajos fondos, el hampa y la depravación. De este modo hay mayor contraste y menor peligro. (Maqua, 1985: 57)

En este marco conceptual, los sentimientos actúan como elemento democratizador en cuanto nexos entre opresores y oprimidos, por utilizar la terminología marxista. Precisamente, esta



corriente condenará al melodrama folletinesco por considerarlo un género alienante¹⁰, entendiendo que «oculta [...] una doble falacia ideológica, por cuanto pretende esconder al espectador popular que esta supuesta democratización de los sentimientos apuntala, en realidad, el poder patriarcal y el orden social pequeño-burgués» (Pérez Rubio, 2004: 62). Es necesario tener esto en cuenta porque, en su salto de un lado a otro del Atlántico, la dicotomía rico-pobre se verá anulada para adaptarse al esquema social norteamericano, en el que una parte considerable de la clase trabajadora gozaba de unas condiciones de vida considerablemente superiores a las de sus homólogos europeos —germen de la futura clase media que se irá configurando durante las primeras décadas del siglo XX hasta cristalizar en los años cincuenta— y los movimientos revolucionarios tenían un menor arraigo. «No se trata ya del inmensamente rico y el desmesuradamente pobre, sino del infinitamente desgraciado y el enormemente feliz» (Maqua, 1985: 58). Esta perspectiva acrítica que se articula en el melodrama estadounidense respecto al sistema socioeconómico imperante se irá diluyendo conforme avancen los años, cambio que se aprecia de manera significativa en la producción posterior a la Segunda Guerra Mundial, con el progresivo tambaleo del Código Hays que imperaba desde 1934 y del que hablaremos más adelante.

2.3.4. De la tragedia a Balzac

El precedente más lejano de lo melodramático, sin embargo, no se encuentra en el folletín de la Europa industrial, sino en la tragedia griega, en la que la herida y el destino del héroe representaban el destino de la polis. El personaje melodramático, doliente, carga con ese error trágico que Aristóteles denominaba *hamartía* y que, con la adaptación de los esquemas socioculturales a la tradición judeocristiana, derivará en la idea de pecado y expiación. A lo largo de los siglos, el melodrama irá asociado a la tradición teatral. De hecho, el propio término surge en la Italia de finales del XVI como una combinación de drama y música para hacer más comprensibles los textos recitados al público en lo que constituye el antecedente más inmediato de la ópera. La configuración actual del término no llega hasta el XIX y es producto directo de la

¹⁰ No deja de resultar curioso que, pese a esta pobre consideración de lo melodramático por parte de la teoría marxista, algunas de las mejores obras del cine soviético estén cuajadas de elementos claramente melodramáticos insertos para buscar la complicidad del espectador al tiempo que suponen una toma de conciencia. Basta con ver casos como *El acorazado Potemkin* (Sergei M. Eisenstein, 1925), *La madre* (Vsevolod Pudovkin, 1926) y *La balada del soldado* (Grigori Chukhrai, 1959).



sociedad industrial, pudiendo entenderse como la adaptación de la tragedia al nuevo contexto social determinado por el florecimiento de la burguesía moderna.

Durante las tres primeras décadas del siglo, el melodrama, influenciado por la corriente romántica que hará que sus protagonistas evolucionen de representantes de la moralidad a héroes marginales —arquetipos encuadrados en estrategias narrativas sobrecargadas de acciones y conflictos sentimentales y salpicadas de situaciones-cliché: amores imposibles, aspiraciones de riqueza, sucesos morbosos...—, se representará sobre las tablas, pero la configuración de la novela realista hará que, hacia mitad de siglo, esos ingredientes salten a las páginas de autores tanto populares como cultos, sobre todo, mediante la aparición del folletín, como hemos visto antes. «Bajo la máscara del realismo, lo melodramático [...] continúa una carrera triunfal en la gran literatura, y se revela de manera incontestable como una de las formas de arte más aptas para describir la sociedad burguesa del siglo XIX» (Bourget, 1985: 10).

Cojamos como ejemplo la obra de uno de los popes de la corriente realista: Honoré de Balzac. El autor galo trazó una de las mejores panorámicas de la sociedad de su tiempo en *La comedia humana*, esa monumental colección de novelas y cuentos por los que discurren cientos de personajes que se cruzan y separan para dar forma a la sociedad francesa de las primeras décadas del siglo XIX. Las historias protagonizadas por estas gentes son, en esencia, relatos melodramáticos. El caso de *Eugenia Grandet* (1833), la primera integrante de la serie *Escenas de la vida en provincias* y una de las obras más populares del escritor, da buena cuenta de ello. Así comienza uno de los capítulos de la novela: «A sus treinta años, Eugenia ignoraba aún todas las felicidades de la vida» (1984 [1833]: 221). ¿Qué es esto, sino un melodrama? La historia de Eugenia, hija de un rico y avaro tonelero que quiere casarla contra su voluntad para incrementar la fortuna de la familia, contiene una crítica —aunque, paradójicamente, su autor fuese conservador en cuanto a sus tendencias políticas y mirase con desprecio las nuevas ideologías que iban germinando al calor de la sociedad industrial— hacia la mentalidad y la moral burguesas que iban tomando forma en la Francia decimonónica. Esquemas melodramáticos se repetirán en las obras de Flaubert, Zola, Dostoievski, Tolstoi, Clarín y Dickens, por citar sólo a algunos de los más señeros, así como en tantos otros autores menores que llenarán las páginas de los periódicos con historias truculentas de sentimientos y pasiones desbordados. La realidad social y lo melodramático trazan, de esta forma, un sendero común.



2.3.5. Rasgos definitorios del melodrama cinematográfico

La voluntad alegórica de lo melodramático se construye mediante el empleo de símbolos, personajes y acciones, espacios, cualidades narrativas y música al servicio de experiencias emocionales mediante las que intentar entender el mundo. El aparato melodramático se fundamenta en la necesidad «de superar la superficie visible del texto, de explorar bajo la apariencia de lo real; porque lo real melodramático es siempre un espacio físico de potentes resonancias, pero también la máscara que encubre la pasión escondida, la moral oculta, el dolor soterrado» (Pérez Rubio, 2004: 104). Este espacio simbólico cobra forma en pantalla a través de las estructuras de reconocimiento mencionadas más arriba y que pasan, en primer lugar, por la introducción de una serie de elementos icónicos cuya repetición constante los carga de significados asumidos de forma mayoritaria. Panofsky señala como uno de los iconos más frecuentes en los primeros melodramas cinematográficos el mantel de cuadros, que representa «un medio pobre pero honesto» (2000 [1947]: 170). La ventana, marco inmóvil que permite la visión de un mundo en transformación y como síntoma de una ausencia en doble dicotomía interior-exterior y presente-pasado, constituye otro motivo icónico repetido en la articulación melodramática. El cine es un arte de masas, de ahí que gran parte de los símbolos presentes en las películas, sobre todo en las norteamericanas, adquieran parte de su sentido —sin que éste esté reñido con las connotaciones operadas en el seno del propio discurso fílmico, que pueden subvertir su significado original de modo irónico— en relación a la sociedad de consumo en un tiempo determinado, realidad que se aprecia de forma muy clara en la obra de Sirk, en la que un árbol de navidad equivale a la felicidad hogareña (*Sólo el cielo lo sabe*), el jazz estridente y el alcohol a la vida disoluta (*Escrito sobre el viento*), un vestido manchado de barro la sangre negra que circula bajo una piel pálida (*Imitación a la vida*)...

Hemos señalado que lo melodramático se empeña en radiografiar la búsqueda de la felicidad del ser humano, por lo que la configuración de sus personajes y acciones actúan como soportes de esa dialéctica.

De acuerdo con su construcción alegórica de la realidad, los personajes que habitan en el melodrama suelen erigirse en signos psíquicos que encarnan valores simbólicos. [...] Estos conceptos sustantivos suelen ir, además, acompañados de adjetivos que, lejos de singularizarlos, refuerzan su condición alegórica. (Pérez Rubio, 2004: 106)

Los personajes melodramáticos arrastran una herida, una falla inicial —física, sexual, psicológica, mixta...— cuyo origen suele remontarse a antes del relato, pero que adquiere dimensión melodramática en el momento en el que se socializa. La relación entre individuo y



sociedad es otra seña de identidad en esta clase de textos, cuyos protagonistas sienten la presencia continua del dolor físico y emocional, la imposibilidad de satisfacer los deseos y dar soltura a sus pasiones más ocultas, las penurias que reporta la inútil búsqueda de la felicidad... El lenguaje gestual de los personajes, en consonancia al carácter simbólico del género, adquiere también una importancia manifiesta, pues no sólo exterioriza las emociones, sino también el drama interior que aflora a la superficie del texto y se refugia en sus márgenes.

[...] Los movimientos y gestos de los actores melodramáticos presentan de esa forma una dimensión metafórica, un sentido desplazado, que dotan de poderoso significado connotativo (difícil de codificar, por tanto) a unos ojos humedecidos por las lágrimas, a una cabeza recogida sobre los hombros [...] El melodrama es el sistema de códigos fílmicos en el que los silencios adquieren un mayor protagonismo, dejando huecos y vacíos de hondo calado que pretenden transmitir, simplemente, aquello que se manifiesta como indecible. Y quizá por ello, también, muchos personajes sean capaces de dialogar, sin palabras, por medio de la mirada. (Pérez Rubio, 2004: 255)

El ambiente opresivo en el que se mueven esos personajes es otra constante y se materializa en los propios espacios, que, o cobran una dimensión alegórica sobre los estados de ánimo de los personajes, o sugieren información sobre su naturaleza, o presagian o anudan los conflictos centrales. Su capacidad semántica desborda su labor contextual y hace que devengan símbolos microcósmicos de las relaciones sociales basadas en el poder, el dominio y el ejercicio de la represión. La interacción entre personajes y ambientes, la distancia y el modo de plasmarla en la imagen, resulta decisiva desde el punto de vista de la representación a través de juegos con los movimientos de la cámara, la profundidad de campo, las composiciones alusivas a los estados de ánimo... (2004). Tanta importancia cobra lo que ve, como lo que no se ve, tanto por dejarlo fuera del encuadre como por excluirlo del tiempo interno del relato, lo que en muchas ocasiones propicia que su conocimiento tenga lugar por parte de las huellas que ese suceso ha dejado en los personajes que componen la historia. En la dimensión espacial, resulta vital también el empleo de la luz y el color por su valor connotativo.

Si lo melodramático explota al máximo el carácter polisémico y connotativo de la imagen cinematográfica, a la que carga de una enorme densidad significativa, en el plano argumental y narrativo suele tender a lo clásico, con un desarrollo por lo general lineal en el que la dimensión temporal adquiere una importancia manifiesta. El profesor José Enrique Monterde señala, en esta línea, que «los tres factores esenciales del ámbito melodramático [son] transgresión-escándalo-expiación» y concluye que «la transgresión se socializa al ser pública» (1989: 23-24). Esta sencillez esquemática no debe confundirse con simpleza estructural, pues lo melodramático



tiende a estructuras complejas y densas en las que son frecuentes las elipsis, los movimientos retrospectivos, los planteamientos *in media res*, los desenlaces dilatados, los recorridos circulares, los esquemas de repetición... (2004).

La magnitud nostálgica del melodrama viene dada por una reiteración, en sus imágenes, de ámbitos espaciales que estuvieron habitados por cierta sensación de plenitud afectiva y que ahora son vistos, tras el paso implacable del tiempo, bajo una nueva, desoladora luz. (Company Ramón en Ponce, 1987: 20)

La música constituye la última de las estructuras de reconocimiento señaladas por Marzal y es, quizás, la más reconocible como elemento melodramático, pues su uso suele asociarse al sentimental excesivo del que se acusa al género. La música también dice, subraya, expresa, significa. «Ese genuino discurso paralelo que es la música ayuda a fijar y delimitar el punto de vista con el que debemos identificarnos» (Ponce, 1987: 9). A partir de los años cincuenta, se popularizará el uso de la música de los títulos de crédito como síntesis del sentido global del filme, muchas veces a través de una canción que se convierte en el tema principal del mismo (Pérez Rubio, 2004).

La capacidad emocional de la banda sonora se pone en marcha de manera especial en los momentos climáticos y anticlimáticos, así como en los aludidos leitmotiv de reminiscencias wagnerianas, con compases que definen a los personajes y se asocian semánticamente a ellos, y con aspectos melódicos que anuncian los conflictos melodramáticos a modo de sembrado. (Pérez Rubio, 2004: 261)

2.3.6. El melodrama y lo melodramático en el cine norteamericano

Hasta la llegada del sonoro a finales de los años veinte, el melodrama será el único género perfectamente nítido con subgéneros que van desde el drama histórico hasta el cine negro gracias a que la materia melodramática aparece como un «horizonte de expectativas —fuente de estabilidad y equilibrio— que el público conoce bien. [...] Una materia maleable (estallada en significaciones) que proveerá de coherencia, de hebras sólidas a la construcción del relato fílmico» (Marzal, 1996: 16). Estos melodramas, como ya hemos señalado, anulan la dialéctica rico-pobre y la reemplazan por una doble división entre campo y ciudad —a veces sí equivalentes a riqueza y pobreza, respectivamente— y entre el Bien y el Mal como términos absolutos.

La resignación —propia indudablemente de la moral cristiana— con que los héroes aceptan su sufrimiento revela de manera paralela la sumisión a las reglas del orden burgués, apuntalado por el criterio determinista que rige sus destinos: no es posible escapar del origen, y la rebelión



frente al sistema no parece poco probable, a pesar de que muchos relatos pongan en evidencia las fisuras de las democracias capitalistas y de una de sus instituciones troncales, la familia. Pero la compensación, generalmente, no adoptará la forma de la justicia social, sino del capricho azaroso o la voluntad divina. (Pérez Rubio, 2004: 62)

Lo melodramático se extiende a lo largo del periodo clásico de Hollywood adoptando distintas formas que pasan del folletín inspirado en Griffith de los años veinte al (mal) llamado melodrama romántico de los treinta, encarnado en figuras como Frank Borzage y John M. Stahl, para luego pasar al *women's film* —centradas en personajes femeninos que van desde la representación maternal y paciente hasta la locura— en la década de los cuarenta y derivar en los melodramas familiares de los cincuenta, a los que se refiere nuestro texto. Este subgénero, que se extiende hasta los primeros sesenta —cuando proliferarán una multiplicidad de enfoques y orientaciones favorecida por la llegada a Estados Unidos de la onda expansiva de las nuevas olas europeas—, se suele analizar como el testimonio de la transformación que tiene lugar en Estados Unidos durante el mandato del republicano Eisenhower. La familia, construcción en apariencia impoluta sobre la que se sustentaba la sociedad norteamericana, se encontraba al borde de una profunda mutación propiciada, en gran parte, por la progresiva incorporación de las mujeres de distinta condición socioeconómica, raza y cultura al mercado laboral. Los melodramas familiares se entienden, pues, como consecuencia de este proceso en cuanto a género «que ponía de manifiesto las contradicciones del sistema, por lo que respecta a algunas de las instituciones que lo cimientan y en cuanto modo de representación capaz de trasladar los conflictos sociales al terreno de lo individual» (Pérez Rubio, 2004: 163). Este género suele partir «del supuesto de que la estabilidad en el seno de la institución familiar [...] se halla sustentada por cimientos muy débiles y utópicos; de ahí que puedan entenderse como una ilustración de las principales contradicciones del universo burgués» (2004: 157).

El esquema de estas películas se adapta sin problemas al planteado por Monterde. El orden capitalista y burgués de, por norma general, una comunidad pequeña que se erige en microcosmos social dominado por una moral oculta se ve quebrado cuando uno de los personajes introduce un elemento de distorsión que puede encuadrarse en el concepto de *tabú*, tal y como lo formula Georges Bataille, cuya relación con lo irracional y sentimental entronca a la perfección con la sustancia melodramática:

Si algún sentimiento violento negativo no hubiese hecho a la violencia horrible, para uso de todos, la razón sola no hubiese podido definir con bastante autoridad los límites del deslizamiento. [...] Tal es la naturaleza del *tabú*, que hace posible un mundo de la calma y de la



razón, pero es él mismo, en su principio, un temblor que no se impone a la inteligencia, sino a la sensibilidad, como lo hace la misma violencia. (Bataille, 2003: 91)

El melodrama familiar constituye, a partir de estos mimbres, «el corpus fílmico más preocupado por erigirse en torno a construcciones psicológico-simbólicas cuyo núcleo central es la familia entendida como un centro social en quiebra» (Pérez Rubio, 2004: 163). El potencial metafórico del género, sus valores indiciales y connotantes, se ponen al servicio de historias articuladas en torno a un modelo familiar en un tiempo de profunda transformación en el que los roles de género —el hombre, ostentador del poder económico y sexual en lo público, produce; la mujer, relegada a una pasividad silenciada y negativa y recluida al ámbito familiar, preserva— también experimentan un profundo cambio que desembocará en una inversión de papeles que, tras el periodo de transformación de los sesenta, cuando la onda expansiva de las nuevas olas europeas arribe en las costas norteamericanas, se percibe con toda claridad ya en la década de los setenta —desde *Interiores* (Woody Allen, 1978) hasta *Kramer contra Kramer* (Robert Benton, 1979)—. Como coda a este epígrafe, realizaremos un pequeño apunte sobre el devenir del melodrama familiar en la televisión, donde el modelo clásico encuentra acomodo en los seriales centrados en torno al dinero y al sexo como *Dallas* (1978), *Dinastía* (1981) y *Falcon Crest* (1981), traslación a la pequeña pantalla de las líneas ideológicas del *reaganismo* en la que se subvierte la cualidad doliente del héroe para fijar la mirada en el villano, que ejerce el poder con ambición y sin escrúpulos en una nueva demostración de la capacidad del género para reflejar, a través de estructuras concretas, una realidad social mucho más grande (Pérez Rubio, 2004). Sólo un dato para concluir: Jane Wyman, la entrañable Helen Philips de *Obsesión* (1954) y la cándida Cary Grant de *Sólo el cielo lo sabe* (1955), será la implacable matriarca Angela Channing de *Falcon Crest*.



2.4. La evolución del *sueño americano*: de la afluencia al desconcierto¹¹

2.4.1. La génesis del *sueño americano*

El 3 de julio de 1950, la revista *Time* dedicó su portada a un promotor inmobiliario bajo el lema *En venta: una nueva forma de vida*. La publicación reseñaba el papel del empresario William Levitt como artífice del modelo urbano que, en pocos años, se extendería por la geografía norteamericana hasta transformarse en el icono de la clase media del país: el suburbio residencial. Estos espacios homogéneos, que simbolizaban la (aparente) democratización del acceso a la vivienda, al pequeño electrodoméstico y al automóvil, se convirtieron en la representación material del denominado *sueño americano*, un concepto, que, pese a evocar ideas de mejora y libertad que ya estaban presentes en las motivaciones de los primeros colonos que llegaron a las costas de Massachusetts, no surgió como tal hasta los años de la Depresión de la mano del historiador James Truslow Adams. Al repasar el devenir de Estados Unidos para su ensayo *The Epic of America*, Adams llegó a la conclusión de que el elemento «típicamente americano», el hilo conductor que daba sentido a la historia del país, era la posibilidad de crecimiento que ofrecía a sus ciudadanos en el marco de una tradición liberal, de fe en el progreso y basada en el individualismo.

[...] Ese sueño americano de una vida mejor, más rica y más feliz para todos nuestros ciudadanos de cualquier rango [...] es la mayor contribución que hemos hecho hasta ahora al pensamiento y al bienestar del mundo. Ese sueño o esperanza ha estado presente desde el principio. Desde que nos convertimos en una nación independiente, cada generación ha visto un levantamiento de los estadounidenses de a pie para salvar ese sueño de las fuerzas que parecían abrumarlo y disiparlo. Posiblemente la mayor de estas luchas se encuentra ante nosotros en este momento, no una lucha de revolucionarios contra el orden establecido, sino del hombre común para mantener los derechos a «la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad» que se nos concedieron en el pasado en una visión y en un pergamino. (Truslow Adams, 1931: VIII)

La principal aportación del historiador —que criticó la aplicación de medidas keynesianas por parte de Roosevelt y asoció directamente la idea de *sueño americano* a la de libre mercado conforme avanzaba la década— fue dar nombre, en medio de la mayor crisis que el país había experimentado hasta la fecha, a esa tradición construida a partir de la idealización de un pasado no demasiado lejano que veía en América una *tierra de las oportunidades*. El *sueño americano*, la posibilidad de ser feliz, pasaba, de forma irrenunciable, por la libertad, pero, también, por la

¹¹ No pretendemos, en este apartado, llevar a cabo un repaso exhaustivo del contexto histórico en un sentido clásico, con cifras y fechas concretas, leyes y una marcada presencia de las decisiones políticas, sino trazar una panorámica enfocada sobre todo a la evolución de la sociedad norteamericana y su modo de vida, base sobre la que se sustentan los filmes que hemos escogido.



riqueza y el bienestar material, aspiraciones que terminaron imponiéndose en la definición. Ya a comienzos de los años veinte, cuando la fiebre del consumo comenzaba a extenderse por el país, el futuro presidente Herbert Hoover, en su ensayo *American Individualism*, propugnaba que el fin último de cualquier individuo era lograr la riqueza, meta que, de ser alcanzada, constituía la constatación de su superioridad frente a los demás (De la Guardia Herrero, 2019). Antes de ser bautizada por Adams, esa búsqueda de la plenitud vital mediante el consumo se convirtió en uno de los rasgos identificativos de los *felices años veinte*, aunque el sueño, todavía, estaba lejos de materializarse para el conjunto de los estadounidenses. Dos tercios de las familias del país vivían con menos de 2.000 dólares año, cifra considerada necesaria para cubrir las necesidades básicas, mientras una minoría de empresarios y artistas de la costa este llevaban un tren de vida marcado por la ostentación y el lujo¹². Este desequilibrio se trasladó pronto al mercado, donde las incipientes posibilidades de crédito provocaron un endeudamiento masivo entre las clases no acomodadas. A finales de la década, cuatro de cada cinco automóviles y tres de cada cuatro radios se compraban a plazos con dinero prestado. «El acceso a la riqueza en forma de consumo, posible o no, era entonces casi una obligación. Era la muestra de haber alcanzado uno de los matices del sueño americano» (De la Guardia Herrero, 2019: 30).

El desplome de la Bolsa en octubre de 1929 convirtió ese sueño en pesadilla para la mayor parte de la población del país. La dureza de la crisis y la consiguiente agitación social no fueron propicios para la consecución del sueño americano, como tampoco lo fue la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial tras el ataque japonés a Pearl Harbor. Acabado el conflicto y con unos ciudadanos deseosos de iniciar una nueva etapa alentada por la prosperidad económica que dejase atrás las carestías sufridas durante tanto tiempo, Estados Unidos estaba listo para materializar ese sueño que, en teoría, debía conducirlo al éxito y la felicidad.

2.4.2. Un sueño de clases medias blancas: la sociedad opulenta

[...] Los Estados Unidos se convirtieron, durante los años 1950, en una sociedad de afluencia. Más que en ninguna otra época y en mayor número, los americanos tuvieron acceso a bienes que estaban más allá de las necesidades elementales de la vida. La mayoría de las familias disponían de televisión y de automóvil, al tiempo que, protegidas con pensiones de retiro, podían comprar ropas y joyas y programar sus vacaciones y tiempo de ocio. Las rentas habían ascendido considerablemente y, con ello, el poder adquisitivo del americano medio que, entre

¹² Novelas como *Babbitt* (Sinclair Lewis, 1922), *El gran Gatsby* (Francis Scott Fitzgerald, 1925), *Una tragedia americana* (Theodore Dreiser, 1925) y *Manhattan Transfer* (John Dos Passos), entre otras, ilustran bien la sociedad norteamericana de esos años.



1945 y 1960, se elevó al 22%. Entre esas mismas fechas el producto interior bruto del país creció más de un 250% pasando de \$200.000 millones a más de \$500.000 millones. Hacia mediados de los años 1960, los EE.UU., con aproximadamente un 5% de la población mundial, producían y consumían más de una tercera parte de los bienes y servicios de todo el mundo, pese a que la quinta parte de las familias de la nación se viesan afectadas aún por el fantasma de la pobreza. (Hernández Alonso, 2002: 391)

El germen de la prototípica clase media norteamericana se encuentra en los últimos años de la guerra y en la inmediata posguerra, cuando el todavía presidente Franklin D. Roosevelt, para facilitar la integración de los combatientes que volvían del frente e impulsar la economía, aprobó un paquete legislativo mediante el que se facilitaban las ayudas para acceder a la educación superior de los veteranos, la compra de viviendas y la puesta en marcha de pequeños negocios, así como un año de pensión como periodo transitorio. Estas políticas heredadas del *New Deal*, al calor del desarrollo industrial y tecnológico fruto de la guerra, propiciaron un cambio inmenso en la representación del *sueño americano*, cada vez más vinculado al acceso a la propiedad de viviendas unifamiliares, coches y grandes autovías y al pequeño consumo. «Nunca [el sueño] se había transformado tanto y nunca había tenido tanto éxito entre propios y extraños» (De la Guardia Herrero, 2019: 138).

La demanda de casas impulsó técnicas de producción en serie que ya se habían utilizado en otras industrias, sobre todo, relacionadas con la automoción. El primer suburbio de Levitt, denominado Levittown y ubicado en Long Island, abrió sus puertas en 1951. Para finales de la década, se habían construido más de once millones de viviendas de este tipo a lo largo de la geografía norteamericana. Los modelos se inspiraban en la arquitectura de Cape Cod, con espacio suficiente y bien diseñado, jardín, garaje —no en la primera promoción, pero sí en las siguientes— y electrodomésticos de última generación ya incorporados, todo ello a un precio asequible —8.000 dólares las de la primera promoción, equivalentes a unos 65.000 dólares actuales— que, sumados a las ayudas y préstamos para la compra, impulsaron su proliferación hasta el punto de que, a comienzos de los sesenta, un tercio de la población norteamericana vivía en una de estas urbanizaciones, porcentaje que, veinte años más tarde, alcanzaba ya el 40% (De la Guardia Herrero, 2019). Las ordenanzas que regían estos barrios no sólo controlaban los horarios de fiestas, las prohibiciones de tender la ropa en el exterior y el tamaño, color y forma de viviendas y jardines, sino que también buscaban la mayor homogeneización posible entre sus habitantes. Tal y como especificaban los contratos de compra, sólo los americanos blancos podían adquirir un hogar en los suburbios residenciales, que quedaban así libres de minorías,



cuya presencia en esas casas, denominadas de forma sarcástica como *little boxes*¹³, se limitaba al servicio doméstico, sobre todo, en el caso de la población negra. Las familias que vivían en ellas tenían también un perfil similar: eran parejas jóvenes, blancas, con estudios superiores —sobre todo, los hombres— y entre dos y tres hijos, cuya vida social se encuadraba, sobre todo, en organizaciones juveniles, culturales y deportivas y en torno a las distintas iglesias que aglutinaban a nueve de cada diez estadounidenses. El índice de natalidad en estos suburbios se disparó hasta cotas sorprendentes: en la década de 1950, un 83% de todo el crecimiento demográfico tuvo lugar allí (Jones, McCarthy y Murphy, 2011). El *baby boom* de los cincuenta fue el más alto registrado en la historia del país. Entre 1950 y 1960, la población de Estados Unidos se incrementó un 18,5% para llegar a los casi 180 millones de habitantes, de los que alrededor de sesenta vivían en un suburbio residencial (Hernández Alonso, 2002).

Alejadas de los centros urbanos, estas urbanizaciones, pese a contar con los servicios básicos, estaban pensadas para el uso del automóvil, que se erigió en el otro gran símbolo de estatus de la sociedad norteamericana de mediados de siglo. Los Chrysler, Dodge, Lincoln y Cadillac se multiplicaron con nuevos y atrevidos diseños en un sinfín de colores brillantes que llenaban los gigantescos aparcamientos de los nuevos centros comerciales (*malls*) ubicados junto a las nuevas carreteras que conectaban todos los rincones del país. El impulso del gobierno federal fue decisivo en esta empresa: el sistema de autopistas nacional, establecido en 1956, confiaba a Washington el pago del 90% del total de costes de construcción de casi 70.000 kilómetros de autopistas interestatales, por las que también proliferaban cadenas de moteles, cómodos y baratos, así como establecimientos de comida rápida como McDonalds, que, a partir de 1953, se expandió por toda la geografía norteamericana a través de un sistema de franquicias que, poco después, replicaron Kentucky Fried Chicken y Burger King, entre otros. A comienzos de la década siguiente, estas industrias, representantes del flamante sueño americano, habían conseguido ventas por valor de 76 millones de dólares (Hernández Alonso, 2002). Las familias blancas, prósperas y felices podían desplazarse por un país en el que todo parecía posible —un buen símbolo de la década es que Disneyland abrió sus puertas en 1955— no sólo a bordo de sus

¹³ La cantautora Malvina Reynolds compuso, en 1962, una canción satírica sobre las clases medias norteamericanas a la que llamó, precisamente, *Little Boxes*. Popularizada por el también cantautor y activista Pete Seeger, uno de los padres de la música folk estadounidense, fue adaptada por el chileno Víctor Jara, en 1971, con el título *Las casitas del barrio alto*, de donde se extrae una de las citas con las que hemos comenzado este ensayo.



automóviles, sino, también, de las autocaravanas, que reproducían en miniatura todas las comodidades de los suburbios¹⁴.

La masificación y la producción en serie se extendió a un sinnúmero de productos adquiridos mediante las nuevas facilidades de pago —sobre todo, las tarjetas de crédito, con American Express y Diner's Club como pioneras— y popularizados gracias a la televisión, que constituyó un medio formidable para avanzar en la homogeneización de la sociedad. En 1950, cuatro millones de hogares disponían de una; diez años después, su número había crecido a casi cincuenta millones. Seriales, anuncios y películas potenciaban el sueño americano de acceso a la propiedad, al confort, a la vivienda unifamiliar, a los electrodomésticos y al pequeño consumo. Series populares como *Papá lo sabe todo* (Ed James, 1954-1960) y *El show de Donna Reed* (William S. Roberts, 1958-1966) resumían bien los valores de la vida ideal en las afueras, como también lo hacían los wésterns para adultos, cuyo arquetipo fue *Bonanza*, (David Dortot, 1959-1973) que recreaban la conquista del Oeste para representar «un mundo en construcción sustentado en la libertad, el individualismo y la competitividad, valores que en esa nueva forma política y económica del *American Dream* debían seguir estando presentes» (De la Guardia Herrero, 2019: 143). Los roles de hombres y mujeres aparecían también claramente definidos y diferenciados en estas manifestaciones culturales. La publicidad televisiva también se consolidó, en esta década, como la forma de vender no sólo productos y servicios, sino, también, representantes políticos, convertidos en un objeto de consumo más. Fue el republicano Dwight Eisenhower, héroe de guerra con una imagen tranquila que transmitía seguridad y un programa electoral moderado que aceptaba muchas de las políticas keynesianas introducidas por Roosevelt y prometía la salida de la guerra de Corea, el pionero en la utilización de anuncios cortos en el medio televisivo durante las elecciones presidenciales de 1952. Rodeado de eficaces publicistas como Enter Rosser Reeves —que inspiró el personaje de Don Draper en la serie de televisión *Mad Men*—, Eisenhower destinó entre uno y dos millones de dólares (entre nueve y dieciocho millones actuales) a su campaña televisiva, que inauguró con fuerza una nueva forma de hacer política que se extiende hasta hoy (De la Guardia Herrero, 2019).

¹⁴ Estos vehículos, que, durante los cincuenta y los sesenta, inundaron las carreteras estadounidenses, suponen una de las mejores metáforas sobre el devenir del sueño americano. Con la llegada de la crisis de los setenta, su uso se transformó y se convirtieron en casas baratas estables para aquellos que no podían, ni entonces ni ahora, afrontar el gasto de una vivienda mejor. «Estas antiguas *mobile homes* están ahora aparcadas y conforman barrios suburbiales de las ciudades americanas simbolizando [...] el fracaso y la exclusión generada por el *American Dream* de los cincuenta y sesenta» (De la Guardia Herrero, 2019: 145).



Ya en el cargo, Eisenhower, que volvió a ganar en las elecciones de 1956, impulsó la materialización del sueño americano mediante lo que se denominó *modern republicanism*, y que, en la práctica, consistía en la aceptación básica de las medidas socioeconómicas del New Deal —incremento del número de destinatarios de las coberturas por desempleo, subida el salario mínimo hasta un dólar a la hora y extensión los programas de la Seguridad Social a las fuerzas armadas y a otras clases de obreros, entre otras— compaginadas con la reducción del gasto público y el recorte de la actividad del gobierno federal, una intención que se quedó en papel mojado, pues la carrera armamentística frente a la Unión Soviética propició que, a finales de la década, el peso de Washington fuese muy similar al que había cuando el presidente llegó a la Casa Blanca. Para combatir en el extranjero la influencia soviética, cuyo modo de vida era antagónico al norteamericano, Eisenhower optó por afinar la labor propagandística de Estados Unidos —durante los años de la presidencia de Harry S. Truman, la psicosis anticomunista y el mensaje combativo y polémico había llegado a un paroxismo cuyo mayor exponente fue la caza de brujas del senador McCarthy—, convirtiendo el sueño americano en un arma más en el contexto de la Guerra Fría.

El nuevo sistema [de propaganda] recomendaba una mayor centralización de la organización propagandística estadounidense y un cambio radical de la imagen proyectada por Estados Unidos. Consideraba que era mejor una imagen más tenue, más positiva y que, sin olvidar la alta cultura, hiciera hincapié en la forma de vida del ciudadano medio estadounidense, en su confort, en la falibilidad de vida, en su individualismo, en la libertad y en el pequeño consumo. [...] El *American Way* era para el presidente uno de los puntos fuertes que ofrecía Estados Unidos al mundo. La retórica de la libertad y de la igualdad mantenían. Pero la consecución de la felicidad, tan presente en el imaginario estadounidense desde la época fundacional, se unía estrechamente la posibilidad de disfrutar de los puntales que sustentaban el nuevo sueño americano. (De la Guardia Herrero, 2019: 155-156)

Los medios de comunicación y la publicidad jugaron también un papel fundamental en esta expansión de los ideales americanos por el mundo, sobre todo, la revista *Selecciones del Reader's Digest*, fundada en 1922 y que, para 1962, gracias a la ayuda de la CIA, se publicaba ya en trece idiomas y tenía veintitrés millones de suscriptores¹⁵. Las series de televisión citadas más arriba y una parte considerable de la producción cinematográfica —entre ella, por su aparente *inocencia* y el público al que iba dirigida, destacan los filmes de la compañía Disney—, así como la proliferación de becas para estudiar en Estados Unidos, la apertura de embajadas culturales y el impulso de la publicación extramuros de la literatura norteamericana, cuya calidad era

¹⁵ Las fechas de apertura de las diferentes ediciones y en las diferentes lenguas permiten trazar sin error un mapa de los intereses políticos y estratégicos de Estados Unidos en las diferentes regiones o países (De la Guardia Herrero, 2019).



considerada, de forma general, como inferior a la europea, también eran armas que ayudaban a difundir el sistema de vida americano frente al modelo soviético. A este *poder blando* se le sumó uno *duro* ligado a la teoría del efecto dominó, formulada por primera vez por el presidente en 1954 —ya con Nikita Krushev— y que podía resumirse en que, si un país de un área geográfica concreta caía bajo el poder comunista, sus vecinos, empujados por su fuerza como fichas de una fila de dominó, sucumbirían ordenadamente tras él, por lo que Estados Unidos debía asumir la iniciativa y recurrir, cada vez que la situación lo requiriera, a la *represalia masiva* (De la Guardia Herrero, 2019). Esta visión, heredera de la doctrina Truman, propició la intervención *discreta* del país en naciones extranjeras para derribar o encumbrar regímenes en todas las partes del planeta —el recuerdo reciente de la guerra de Corea, con un de alrededor de 15.000 millones de dólares, 54.000 muertos y más de 100.000 heridos, frenó operaciones de mayor envergadura—. Por su importancia en los acontecimientos de la siguiente década, citaremos aquí sólo los caso de Cuba, donde el gobierno afín del coronel Fulgencio Batista fue derrocado a finales de la década por la revolución castrista, y el de Indochina, donde se evitó una intervención directa tras el fracaso de Francia para optar por una serie de pactos militares y apoyo económico a Vietnam del Sur que, progresivamente, iría incrementándose hasta derivar en una guerra que supuso un punto de inflexión para la potencia norteamericana.

La década de los cincuenta estuvo marcada, desde el punto de vista general, por los síntomas de afluencia y de relativa paz [...]. Los historiadores utilizan con frecuencia los términos de opulenta y homogeneizada al referirse a esta etapa [...]. En realidad, son adjetivos que hacen referencia exacta a un pueblo caracterizado por la autocomplacencia, la quietud, la falta de riesgo y aventura, amoldado a consumir su vida en grandes organizaciones e informes enclaves suburbanos, no obstante las sensibles desigualdades puestas de relieve, sobre todo, en los sectores más pobres de la población y en las minorías étnicas. (Hernández Alonso, 2002: 390)

Bajo el brillo de las carrocerías y los vestidos con vuelo, los problemas endémicos de la nación continuaban estando presentes. La automoción creó problemas de desempleo en determinadas regiones y los desplazamientos a los suburbios vaciaron y privaron de servicios públicos a las grandes ciudades y cinturones industriales, que se convirtieron en guetos para la población más vulnerable, sobre todo, la inmigrante y la afroamericana. Las escenas de violencia en las calles de estas urbes, donde, entre los más jóvenes, comenzarían a popularizarse drogas como la heroína, constituirían la otra cara de un éxito económico que, en la práctica, no había resuelto los problemas de fondo y desigualdad que presentaba la sociedad estadounidense. Un sentimiento de alienación se extendía entre numerosos individuos de un país que asociaba la felicidad al consumo, una tierra que, como definía el economista John Kenneth Galbraith era una



mezcla autocomplaciente de opulencia privada y escualidez pública (Hernández Alonso, 2002). Si bien la rebelión generalizada contra esta forma de vida y sus consecuencias no llegó hasta la siguiente década —la juventud mantenía una generalizada postura, por lo general, acrítica ante los problemas de su tiempo—, aparecieron ya autores y pensadores que la criticaban, como los integrantes de la generación *beat*, cuyo máximo exponente, Jack Kerouac, anticipa en su novela *En el camino* (1957) la contracultura de los sesenta y la búsqueda de una identidad personal en un mundo homogeneizado, como ya lo había hecho J. D. Salinger en *El guardián entre el centeno* (1951). Son ejemplos de una contestación no comprometida frente a los movimientos por los derechos civiles de los afroamericanos, que constituyen la manifestación más clara de oposición al sistema durante la la década de los cincuenta.

Ya en 1944, en plena guerra, el futuro premio Nobel de Economía Gunnar Myrdal publicó *El dilema americano: el problema negro y la democracia moderna*, en el que analizaba el racismo existente en el país y los riesgos que entrañaba para el futuro. Buena muestra de ello es que la esperanza de vida de los blancos, en la década de 1950, se situaba en 70 años, mientras que la de los negros se reducía hasta los 64 (Hernández Alonso, 2002). No es que la población afroamericana sufriese nuevas formas de discriminación o violencia, pero su tolerancia a las mismas, sobre todo debido a la emigración masiva desde el sur a las ciudades del norte y las costas del país, había disminuido de forma considerable. Los soldados negros que habían muerto en Europa y Asia por la igualdad y la libertad lo hacían segregados, una situación que se volvía insostenible por momentos, como bien demuestran los disturbios de Harlem y Detroit de 1943, con elevadas pérdidas materiales y humanas. Los avances en este campo fueron lentos pero constantes. En 1947, la principal liga de béisbol introduce a a su primer jugador negro, Jackie Robinson, quien, al fichar por los Brooklyn Dodgers, abrió la primera brecha en el discriminatorio mundo del deporte y la cultura popular (Jenkins, 2012). Un año más tarde, Truman publicó una orden que acababa con la discriminación racial en las Fuerzas Armadas. Eran pequeños movimientos que presagiaban el movimiento por los derechos civiles que eclosionaría al final de la siguiente década.

La desaparición de la segregación vino de la mano del Tribunal Supremo, que, con nuevos miembros, revocó gran parte de la legislación que oficializaba la separación entre negros y blancos a partir de denuncias individuales. Las leyes Jim Crow, vigentes en la mayoría de los estados sureños, aparecían como anacrónicas para muchos estadounidenses. Era el signo de los nuevos tiempos. El caso *Shelley contra Kramer* de 1948 falló contra la discriminación en materia



de vivienda, pero no sería hasta 1954 cuando la segregación oficial se viese tocada por el Alto Tribunal en el fallo del caso *Brown contra el Consejo de Educación de Topeka*, que declaró inconstitucional la separación entre negros y blancos en las escuelas públicas del país. La decisión causó estupor entre los segregacionistas más acérrimos, que se movilizaron para impedir que fuese efectiva. De hecho, en los tres años posteriores a la sentencia, casi ninguno de los estados sureños tenía escuelas integradas salvo en alguno de sus principales núcleos urbanos (Hernández Alonso, 2002).

De forma paralela a los avances judiciales, la lucha por los derechos civiles encontró en la propia población afroamericana su principal impulsora, sobre todo, en los estados sureños y muy vinculado, en este momento, a las distintas iglesias evangélicas que aglutinaban al grueso de los ciudadanos de color. El 1 de diciembre de 1955, Rosa Parks, una mujer negra de mediana edad, fue detenida en Montgomery (Alabama) al negarse a ceder su asiento en el autobús a una persona blanca. Si bien es cierto que no fue el primer acto de esta naturaleza que se produjo — también en 1955 y en Montgomery, la joven Claudette Colvin había sido arrestada por la misma causa y, once años antes, Irene Morgan había sufrido una situación similar en Virginia—, también lo es que al impacto mediático que alcanzó fue determinante en el avance del movimiento por los derechos civiles. Las protestas se incrementaron y la población negra respondió a la discriminación con un boicot a la empresa de autobuses municipales que, al cabo de un año, acabó con su política de segregación tras ser declarada inconstitucional por el Tribunal Supremo. Las protestas de Montgomery dieron a conocer a un joven pastor baptista de Atlanta y que, ya en los sesenta, se convertiría en la voz oficial por los derechos de los afroamericanos en Estados Unidos: Martin Luther King. Además, en 1957, el Congreso aprobó la primera Ley de Derechos Civiles desde 1875 que, aun limitada, anticipó la histórica legislación de 1964 que declaraba ilegal —en teoría— la segregación y la discriminación por razones de raza.

2.4.3. El sueño se resquebraja: el fracaso de la Nueva Frontera y la Gran Sociedad

La década de 1960 cambió el rumbo de la sociedad americana. Una nación que, en los años precedentes, había experimentado una extraordinaria expansión económica y había afrontado con resolución los problemas internacionales se vio inmersa en el desorden y la violencia, provocados tanto por agentes del interior como del exterior. El optimismo y confianza del pueblo de comienzos de los 1960 fueron reemplazados por la frustración y debilidad de finales de esa década. En un periodo de diez años había estallado la rebelión negra, sustituyendo la



ética de la no violencia y el concepto de integración paulatina por el compromiso radical en la defensa de los derechos civiles de los negros, el presidente Kennedy había sido asesinado, los EE. UU. se habían implicado en la absurda y traumática guerra de Vietnam, los jóvenes se habían rebelado contra los valores y actitudes tradicionales norteamericanos y la nación, en general, incapaz de construir la Gran Sociedad, se sentía abatida por el pesimismo ante los graves problemas domésticos y la amenaza del comunismo internacional. (Hernández Alonso, 2002: 395)

A finales de la década de los cincuenta, la (aparentemente) imparable expansión económica de Estados Unidos comenzaba a frenarse. La tasa de inflación se disparó entre 1957 y 1959, originando recesiones y aumentos del desempleo. De forma paralela, la tensión con la Unión Soviética había escalado de forma vertiginosa debido a la caída de un avión espía norteamericano en territorio soviético y al éxito de la revolución cubana, que colocaba a un aliado soviético a escasos 400 kilómetros de las costas de Miami¹⁶. Eran signos de un cambio de tendencia que se haría más acusado según avanzasen los años y se desmoronase esa concepción de la sociedad construida en la década anterior. El matrimonio Kennedy, que ocupó el Despacho Oval entre 1960 y 1963, simbolizaba a la perfección el final abrupto del sueño americano que experimentó Estados Unidos durante los sesenta.

La publicidad televisiva que Eisenhower había utilizado en sus campañas electorales fue replicada y amplificada por el joven candidato de ascendencia irlandesa. Para 1960, año de las elecciones, casi nueve de cada diez hogares contaban con una televisión en la que no paraban de emitir anuncios en los que el matrimonio Kennedy aparecía como la plasmación del éxito y los valores del *American Way of Life*. Eran guapos, jóvenes, urbanos, dinámicos, cultos, tranquilos y seguros de sí mismos. Su triunfo en la contienda electoral frente a un Nixon que apareció como desfasado en el primer debate retransmitido en directo entre candidatos incrementó su popularidad —y, en consecuencia, la del país— hasta cotas nunca vistas, tanto dentro como fuera de las fronteras norteamericanas: «Eran imitados por las clases medias de todo el planeta y simbolizaban como nadie el Sueño Americano de opulencia, modernidad, eficacia y hasta de *nueva elegancia* de los años sesenta» (De la Guardia Herrero, 2019: 177). Además, en línea con la cultura de la domesticidad imperante en los Estados Unidos de los cincuenta, la pareja tenía los roles de género bien diferenciados. La reforma que la primera dama llevó a cabo en la Casa Blanca, asemejándola a cualquier hogar adinerado e incluyendo los valores de confort y placidez

¹⁶ En octubre de 1962, tuvo lugar la denominada *crisis de los misiles de Cuba*, consistente en la progresiva escalada de tensión entre Estados Unidos y la URSS a raíz de la colocación de una serie de misiles nucleares en la isla caribeña que podían alcanzar el territorio norteamericano. Las dos semanas que duró el conflicto constituyen el periodo en el que más cerca se estuvo de una guerra nuclear que hubiese significado la práctica destrucción del planeta.



de todas las casas de los suburbios residenciales, encarnaba a la perfección ese espíritu de felicidad asociada al consumo que la expresión ideada por Adams implicaba.

La política interior de Kennedy, a la que bautizó como Nueva Frontera en un homenaje al espíritu de la conquista del oeste, intentó hacer partícipes del *sueño* a los que habían sido excluidos durante la década anterior. La lucha contra la pobreza estructural motivó la aprobación de medidas de apoyo dirigidas, sobre todo, a la reconversión industrial de las zonas en crisis por la bajada en la demanda de carbón, en especial tras la publicación del ensayo de Michael Harrington *La otra América*, que mostró a la sociedad norteamericana un rostro que se había mantenido oculto durante demasiados años. Pese a lo ambicioso de las propuestas del presidente, la oposición de un Congreso dominado por los republicanos y los demócratas sureños, mucho más conservadores que su homólogo de Massachussets, impidió llevar a cabo muchas de las medidas progresistas de su programa, como aquellas destinadas a ampliar la cobertura médica a las capas más desfavorecidas de la sociedad (De la Guardia Herrero, 2019). Las esperanzas en el sueño americano representadas en Kennedy se truncaron el 22 de noviembre de 1963, cuando fue asesinado a tiros en Dallas durante un paseo en automóvil con su esposa. El magnicidio, que sacudió a todo el país como sólo lo había hecho cien años el de Lincoln y propició una investigación sobre su autoría sobre la que todavía pesan demasiadas incógnitas, simbolizó el final de esa etapa de prosperidad y estabilidad e inauguró unos años en los que el asesinato de líderes políticos y sociales se convirtió en algo demasiado habitual en la *tierra de las oportunidades*.

El vicepresidente de Kennedy, Lyndon B. Johnson, se convirtió en el nuevo líder de la superpotencia con un mensaje de continuidad en las políticas de su predecesor. La Nueva Frontera se convirtió en la Gran Sociedad, término que englobaba una serie de medidas que pretendían avanzar en la inclusión de esa parte de la población que había sido sistemáticamente marginada de la prosperidad previa y dotar de valores solidarios a los ciudadanos de Estados Unidos. Entre 1964 y 1970, los gastos federales en educación, salud y bienestar social aumentaron considerablemente en detrimento a los destinados a defensa, objetivo principal de la década anterior, con la mirada puesta, sobre todo, en los pobres, los ancianos y los negros.

La Gran Sociedad había continuado, pese a las críticas de los últimos años, la política del *New Deal* en un afán por desterrar la injusticia y la desigualdad en un mundo dominado por la técnica y sumamente competitivo. Pero la prosperidad no logró colmar las expectativas de muchos americanos. La vida de muchas familias del campo y la ciudad, abierta, en teoría, al sueño y al éxito, se enfrentó a los temores del desempleo y la violencia. Apareció, así, la frustración, especialmente entre negros y jóvenes, desencantados con el mundo que los rodeaba.



[...] La relativa estabilidad de la década de los años cincuenta, orgullosa de las oportunidades económicas y culturales que América ofrecía a sus ciudadanos tras la amarga experiencia de la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, se descompuso rápidamente en la de 1960, torturada por la desilusión y la violencia. Demostraciones, marchas, *sit-ins*, revueltas, guerra, violencia racial, frustración y toda clase de males configuraron el panorama de la sociedad americana, reflejando el descontento hacia el sistema y valores, asumidos y celebrados en épocas anteriores. Símbolos emblemáticos de la problemática ambiental fueron los asesinatos del presidente Kennedy, de su hermano Robert, de Martin Luther King y de Malcolm X, representantes todos ellos de los ideales —contrapuestos a veces— del pueblo americano. (Hernández Alonso, 2002: 405-408 y 409)

Mujeres, afroamericanos y jóvenes fueron los principales opositores al sistema imperante, con el telón de fondo de la Guerra de Vietnam. Comencemos por las primeras. En el interior de los suburbios residenciales que habían proliferado a lo largo y ancho de Estados Unidos, el magma del descontento que latía bajo la superficie comenzaba a brotar. Fue precisamente una de las integrantes de ese mundo la que dio forma por escrito a la insatisfacción que se extendía entre las mujeres de clase media que, siguiendo los dictados de la cultura norteamericana, se habían casado jóvenes, tenido hijos y convertido en amas de casa, muchas de ellas después de haber trabajado durante la Segunda Guerra Mundial. En su demoledor ensayo *La mística de la feminidad* (1963), que se convirtió en un éxito con más de un millón de ejemplares vendidos durante ese año, Betty Friedan denunciaba la sensación de angustia y trampa que imperaba entre las vecinas de los hogares ideados por Levitt.

El malestar ha permanecido enterrado, acallado, en las mentes de las mujeres estadounidenses, durante muchos años. Era una inquietud extraña, una sensación de insatisfacción, un anhelo que las mujeres padecían mediado el siglo XX en Estados Unidos. Cada mujer de los barrios residenciales luchaba contra él a solas. Cuando hacía las camas, la compra, ajustaba las fundas de los muebles, comía sándwiches de crema de cacahuete con sus hijos, los conducía a sus grupos de exploradores y exploradoras y se acostaba junto a su marido por las noches, le daba miedo hacer, incluso hacerse a sí misma, la pregunta nunca pronunciada: «¿Es esto todo?» (Friedan, 2003 [1963]: 51)

La alienación producida por una cotidianidad asfixiante en la que cumplir con los dictados sociales no equivalía a lograr la felicidad había sumido a miles de mujeres en depresiones y adicciones. Tras abandonar sus carreras o trabajos para casarse y tener hijos con poco más de veinte años, al llegar a los cuarenta, sus labores de madre y, a veces, de esposa, habían concluido. En la década de 1950, uno de cada cuatro matrimonios acababa en divorcio. La publicación del libro de Friedan fue la llama que prendió la mecha de los movimientos que conformarían la segunda ola del feminismo, cuyo impacto se extendería hasta finales de los setenta y se dividiría, *grosso modo*, en dos grandes corrientes. Por un lado, la de los grupos interesados en lograr los mismos derechos para las mujeres que para los grupos dominantes, de los que la National



Organization for Women (NOW), ideado por Friedan y otras diecinueve mujeres en 1966, fue el más poderoso. Lo integraban, sobre todo, mujeres de clase media de mediana edad, muchas de ellas profesionales o universitarias, que utilizaban las luchas tradicionales para ejercer presión y lograr cambios. La otra, mucho más radical y centrada en la *liberación de la mujer*, estaba conformada por integrantes más jóvenes y diversas tanto social como étnicamente, vinculadas a otros movimientos que iban desde el antimilitarismo hasta la lucha negra y la homosexual, y pretendían no sólo cambios en el ámbito público, sino atravesar y transformar también el doméstico y el privado. De entre sus acciones en la década de los sesenta, destaca, por su trascendencia en la opinión pública estadounidense, la protesta *¡No más Miss América!*, que tuvo lugar durante la celebración del certamen en Atlantic City durante el mes de septiembre de 1968, cuando alrededor de 400 mujeres se manifestaron contra el ideal de belleza y feminidad impuesto por el concurso (De la Guardia Herrero, 2019).

La lucha por los derechos de la población negra fue otro de los puntales de la protesta de los sesenta. En una primera etapa influenciada por los principios de la no violencia propugnados por Henry David Thoreau, las marchas, sentadas, ocupaciones de los espacios segregados y encadenamientos fueron una constante, sobre todo, en los estados sureños, donde la desigualdad y la violencia hacia los afroamericanos era más lacerante. Conforme las protestas se multiplicaban, lo hacían también los ataques contra sus integrantes, tanto por parte de civiles, muchos de ellos miembros o simpatizantes del Ku Klux Klan, como de la policía, en muchos casos defensora también de las leyes Jim Crow, lo que obligó, en más de un caso, a desplegar tropas federales para proteger a los manifestantes. La presencia de la televisión en estas marchas, registrando la fuerte represión por parte de las autoridades sureñas hacia hombres y mujeres de todas las edades, desde niños hasta ancianos, logró que la opinión pública se escandalizase ante la exhibición de que, en el país que presumía de ser líder del *mundo libre*, se encarcelaba a un negro por pasear por un barrio blanco. Fue Martin Luther King quien impulsó estas marchas, entre las que destacan las de 1963 en Birmingham y, sobre todo, en Washington, donde más de 250.000 manifestantes escucharon su *I have a dream*, que ha pasado a la historia como uno de los mejores discursos de Estados Unidos y resultó decisivo en la aprobación de la Ley de los Derechos Civiles de 1964, ya durante la Administración Johnson, en la que no sólo se prohibía la segregación en los espacios públicos, sino que también se incluía la prohibición de discriminar por razones de raza, religión, origen y género (Hernández Alonso, 2002).



El foco de las protestas afroamericanas ascendió desde el sur agrario hasta el norte industrializado de la mano de voces más radicales que aunaron las reivindicaciones raciales con las de clase —la tasa de desempleo de los jóvenes negros duplicaba a la de los blancos y cerca de la mitad de los niños vivían en una situación de pobreza, muchos de ellos en guetos urbanos dominados por la delincuencia y la drogadicción— en un momento en el que el maoísmo se veía con admiración desde Occidente. Los jóvenes negros, organizados desde comienzos de la década, fueron los principales impulsores de esta corriente más combativa y violenta, que, bajo el lema de *Poder negro*, se materializó en organizaciones como las Panteras Negras, que propugnaban, frente a la no violencia y la inclusión de King, una visión excluyente al considerar que la convivencia con los blancos era imposible y que debían utilizarse todas las acciones necesarias para lograr la emancipación de la comunidad afroamericana, línea compartida también por Malcolm X, que se convirtió en el gran portavoz del separatismo negro hasta su asesinato en 1965 por parte de antiguos seguidores. La integración se convirtió en odio y separación. Los disturbios raciales, de una violencia generalizada y caracterizada por los saqueos y la destrucción de distintas propiedades, estallaron a lo largo de la década en distintos puntos de Estados Unidos, con especial violencia en el barrio de Watts, en Los Ángeles, durante agosto de 1965, con un saldo de 34 muertos y más de 4.000 detenidos, y en Detroit, en julio de 1967, con 43 muertos y unos 7.000 arrestados. La violencia generalizada estalló en todo el país en abril de 1968 tras el asesinato de King por parte de un supremacista blanco en los mayores disturbios que ha vivido el país —en más de cien ciudades, con especial incidencia en Chicago y Washington D.C.— hasta la ola de protestas por la muerte de George Floyd en 2020. Las imágenes de violencia retransmitidas por la televisión aterrorizaron a las clases medias blancas. Buena muestra de ello es que, en 1966, un 85% de la población blanca consideraba que los afroamericanos estaban yendo demasiado lejos en sus objetivos y en su forma de lucha (De la Guardia Herrero, 2019).

Pero no sólo la juventud negra se mostraba combativa. También los jóvenes blancos, adormilados durante la década anterior, despertaron al percibir «la enorme contradicción entre los ideales aprendidos en el hogar y la escuela y la brutal realidad del racismo, la pobreza y la guerra» (Hernández Alonso, 2002: 409). La protesta entre este segmento de la población surgió desde unas universidades que vieron crecer el número de alumnos de los 3,8 millones en los años cincuenta a los 8,5 millones en los sesenta y tuvieron, como principal detonante, la Guerra de Vietnam. El apoyo de Eisenhower a la antigua colonia francesa fue incrementándose de forma progresiva para contener la expansión del Viet Cong, la guerrilla comunista impulsada por



Vietnam del Norte y la Unión Soviética. La llegada de Kennedy, con su voluntad de retirar las tropas para finales de 1965, supuso un paréntesis en la presencia estadounidense en la península del sudeste asiático. Sin embargo, su sucesor tomó un rumbo distinto y, en 1964, amparándose en un supuesto ataque norvietnamita que, años más tarde, se demostró orquestado por los propios servicios secretos estadounidenses para justificar sus acciones, el Congreso aprobó una intervención directa en Indochina.

La guerra había comenzado oficialmente y su escalada fue vertiginosa. Los 23.000 soldados presentes en 1964 llegaron al medio millón en 1968, con más de 20.000 muertos ese mismo año que se elevaron hasta cerca de 60.000 y 300.000 heridos, muchos de ellos mutilados, al finalizar el conflicto ya en los setenta. Los aviones norteamericanos arrojaron sobre Vietnam más de tres millones de toneladas de explosivos arrasando gran parte del país. Las durísimas condiciones de combate, con un calor y una humedad sofocantes a los que se sumaba la presencia de insectos y animales salvajes, la falta de conocimiento del terreno, la bisonería de muchos de los soldados y la capacidad de resistencia la guerrilla liderada por Ho Chi Minh minaron la moral no sólo de los combatientes, sino, también, de la opinión pública norteamericana, que veía cómo sus jóvenes morían al otro lado del mundo en un conflicto que no reportaba ningún beneficio al país. La presencia de fotografías y cámaras de televisión en el frente dando testimonio de las atrocidades contra la población civil que cometían muchos de los soldados estadounidenses, como la matanza de Mỹ Lai¹⁷, perpetrada en marzo de 1968 y revelada a la opinión pública en noviembre de 1969, hundieron, todavía más el apoyo a la intervención norteamericana en el sudeste asiático, multiplicándose las movilizaciones contra la guerra a lo largo y ancho de Estados Unidos, con una nutrida representación de distintos estratos sociales.

Una parte considerable de la juventud veía en Vietnam un símbolo del rechazo que sentían ante los valores dominantes de la sociedad americana, caracterizados, sobre todo, por la búsqueda de la felicidad a través del consumo y el conformismo de las clases medias. El movimiento contestatario se bifurcó en dos grandes corrientes: la Nueva Izquierda, surgida en las universidades al calor de mayo del 68 y de marcada influencia maoísta, partidaria de acciones y protestas que incluían ocupaciones, sentadas y acciones violentas para avanzar hacia lo que consideraban una democracia más participativa, y el movimiento hippie, heredero de la generación *beat* y que propugnaba valores pacifistas, comunitarios y de conexión con la

¹⁷ En Mỹ Lai, las tropas norteamericanas, bajo las órdenes del segundo teniente William Laws Calley, asesinaron a medio millar de civiles vietnamitas —incluidos ancianos y niños— en un episodio que también incluyó la violación de las mujeres y niñas y la posterior destrucción de la aldea.



naturaleza. En ambas corrientes, que conforman lo que se ha venido denominando contracultura (*Movement* o *Contraculture*), la revolución sexual —con la utilización masiva de métodos anticonceptivos, la práctica de relaciones prematrimoniales y el cambio de actitud hacia la sexualidad y la pornografía— y el consumo de drogas, sobre todo las derivadas del cannabis y las sintéticas, de las que el LSD será la más popular, fueron una constante. The Beatles, The Rolling Stones, The Doors, Jefferson Airplane, Joan Báez, Bob Dylan, Janis Joplin y Jimmy Hendrix, entre otros, pusieron la banda sonora a unos años descritos por Norman Mailer (*Los ejércitos de la noche*, 1968), Truman Capote (*A sangre fría*, 1966), Tom Wolfe (*Ponche de ácido lisérgico*, 1968) y Ken Kesey (*Alguien voló sobre el nido del cuco*, 1962), entre otros. El festival de Woodstock en agosto de 1969 —dos meses después de los disturbios de Stonewall, punto de partida del activismo LGTB— se convirtió en el símbolo de una década de efervescencia cultural pocas veces igualada en la sociedad norteamericana, que, en los próximos años, buscaría, en un neoconservadurismo nostálgico encarnado en las figuras de Nixon y Reagan, apoyados por una gran parte de las clases medias blancas —la denominada *mayoría silenciosa*— el regreso al sueño americano de estabilidad y homogeneidad perdidas de la era Eisenhower ante los incesantes cambios que se sucedían entre el Atlántico y el Pacífico.

El *Movement* desapareció como la flor de heno, arrastrando los sueños de miles de americanos de aquella década. A decir verdad, no pudo demoler la estabilidad de la sociedad dominante ni logró penetrar en los guetos y barrios de las grandes ciudades, que no captaron el mensaje de liberación. Esto no quiere decir que la rebelión juvenil no contribuyera a una reconsideración de los valores del pueblo americano. Pero al final de la guerra de Indochina, el aumento del desempleo y el descenso en el extraordinario crecimiento de la población de entre 14 y 24 años cortaron bruscamente una etapa, corta y nostálgica, de la vida del pueblo americano. (Hernández Alonso, 2002: 411)



2.5. Hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico

2.5.1. Nuevos hábitos, nuevas pantallas, nuevos (y viejos) estudios

A comienzos de los cincuenta, la industria cinematográfica norteamericana tenía razones más que fundadas para preocuparse. El público, que le había sido fiel incluso durante los duros años de la Depresión¹⁸, se alejaba cada vez más. En 1947, en plena euforia de posguerra, se vendieron 4.680 millones de entradas. En 1956, pese al espectacular crecimiento demográfico, el total se redujo a 2.470 millones. Para 1971, el divorcio era ya una realidad: la audiencia había bajado hasta los 820 millones (Gubern, 2014). Pese a que los ingresos en taquilla cayeron menos de lo previsto debido al aumento constante del precio de las entradas, la crisis que atravesaba la producción norteamericana era una realidad cuyas raíces hay que buscarlas en la transformación social de la incipiente y populosa clase media del país.

Los antiguos aficionados al cine se habían mudado a los suburbios residenciales, lejos de unas salas ubicadas en ciudades que, día tras día, se iban vaciando. Las barbacoas caseras y las ligas infantiles sustituyeron a las butacas como forma de *esparcimiento* para esas jóvenes familias, tendencia incrementada por una deficiente red de transporte público que, salvo en muy contadas excepciones, no facilitaba viajar al centro urbano (Costa, Heredero, Gomery, Gubern, Paranaguá y Torreiro, 1996). La industria intentó adaptar sus salas al automóvil mediante la instalación, a lo largo y ancho del país, de los denominados *drive-in*, cines al aire libre en los que los clientes podían disfrutar de las películas desde sus coches. Pese a que estas infraestructuras ya existían en la década de los treinta, su presencia se multiplicó al mismo ritmo que lo hacían carreteras y barrios residenciales: de 100 en 1947 a 4.700 en 1960 (Gubern, 2014). La construcción de centros comerciales también propició que gran parte de las salas se trasladasen a esos nuevos recintos que, para los años setenta, ya acumulaban el grueso de la exhibición. En las urbes, miles de cines cerraron sus puertas; los pocos que sobrevivieron lo hicieron, en general, al margen de la industria, en las ciudades más pobladas y cosmopolitas —sobre todo, las costeras— y mediante la inclusión, en su cartelera, de películas extranjeras enfocadas a un público minoritario, más intelectual y alternativo. De la misma forma, la edad media de los espectadores se redujo de forma considerable: tres de cada cuatro tenían menos de 30 años (Comas, 2009). El cine aglutinaba a un público adolescente y joven que se mantenía fiel pese a la subida del precio

¹⁸ El cine fue uno de los pocos sectores que no sólo no redujo sus beneficios, sino que los incrementó ante la necesidad de evasión de una sociedad que veía en las salas la forma de escapar a la realidad gris que los rodeaba, algo a lo que contribuyó también la introducción del sonido en las películas que tuvo lugar por las mismas fechas.



de las entradas, en parte por las posibilidades de la sala —o el automóvil, en los cines al aire libre— como espacio de intimidad alejado de las miradas paternas. El gigantesco volumen de jóvenes fruto del *baby boom* de la posguerra fue la tabla a la que se agarraron los estudios, sobre todo, a partir de mediados de los cincuenta, cuando su influencia comenzó a notarse en las temáticas de los filmes y la forma en la que eran tratadas, como veremos más adelante.

El principal problema de los cines, era, sin embargo, un medio parecido que, desde finales de los cuarenta, se había ido colando en cada vez más hogares: la televisión. Hemos mencionado más arriba la rápida popularización de este aparato que, para una gran mayoría de estadounidenses, sustituía a las salas como principal entretenimiento audiovisual. La pequeña pantalla se convirtió en el enemigo número uno de un Hollywood, que, en un primer momento, intentó sin éxito hacerse con su control y gestión. Tras constatar lo fallido de su apuesta debido al freno gubernamental por razones monopolísticas y al fracaso de sus experimentos de emisión de televisión en directo en salas, los estudios orientaron su estrategia hacia dos frentes: suministrar material a las distintas cadenas y ofrecer un producto diferente en salas que justificase el pago de la entrada. La primera opción resultó ser rentable. Ya fuese a través de la venta o el alquiler de sus gigantescas filmotecas —a comienzos de los sesenta, las emisiones que más espectadores juntaban frente al televisor eran los pases de películas, muchas de ellas estrenadas pocos años antes— o mediante la producción directa de series y películas destinadas a televisión —Columbia fue una de las pioneras con su filial Screen Gems, que produjo la serie *Papá lo sabe todo*, citada más arriba, y, años más tarde, el primer telefilme que se convirtió en un éxito instantáneo, *La canción de Brian* (Buzz Kulik, 1971), que, con apenas medio millón de dólares de presupuesto y una cosecha posterior de cinco premios Emmy, demostró la rentabilidad de esta fórmula—, la política de Hollywood, que desbancó a Nueva York como principal centro de producción televisivo a finales de los cincuenta, reportó liquidez a unos estudios ávidos de fondos para poder llevar a cabo grandes producciones que devolviesen a millones de personas a unas salas que nunca habían estado tan bien equipadas (Costa et al., 1996).

Si la televisión era pequeña, cuadrada y en blanco y negro —los modelos en color no comenzaron a venderse hasta mediados de los cincuenta y a precios prohibitivos (el equivalente a casi 10.000 dólares actuales)—, el cine tenía que ser grande, panorámico y todo a color. Las compañías jugaron la carta de la tecnología y apostaron por distintos sistemas que potenciaran la espectacularidad. El Cinerama, presentado al público en 1952, fue uno de los primeros, pero su elevado coste, derivado de la necesidad de incorporar y sincronizar tres proyectores distintos



sobre una enorme y especialmente diseñada pantalla curva, hizo que decayese frente a alternativas que ofrecían resultados similares con una inversión muy inferior, como el CinemaScope, introducido en 1953 para la película *La túnica sagrada* (Henry Koster) y basado en la colocación en la cámara y en el proyector de lentes anamórficas que ampliaba el tamaño de una imagen normal. El CinemaScope no requería más operadores y la adaptación en las salas costaba menos de 20.000 dólares, de ahí que, a finales de 1953, todos los grandes estudios, excepto Paramount, que había desarrollado un proceso propio (Vistavision) cuya principal virtud era la nitidez —conseguida desplazando la película de forma horizontal en vez de vertical—, se habían incorporado al negocio de CinemaScope. Un año después, casi la mitad de las salas de Estados Unidos —unas 11.000— disponían de este sistema (Coma, 1993). Pese a lo (relativamente) baratas que salían las lentes de CinemaScope, este tipo de grabación entrañaba una serie de dificultades técnicas que complicaban los rodajes, como el mayor refuerzo de la iluminación, la fácil pérdida del enfoque y la distorsión de la imagen en los extremos. La popularización, sobre todo a partir de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), del sistema de lentes y accesorios anamórficos desarrollados por la empresa Panavision, más baratos y fáciles de usar, supuso el paulatino abandono de CinemaScope para imágenes de pantalla ancha. Hacia finales de 1960, Panavision se convirtió en el patrón para cámaras y lentes a la hora de rodar la mayoría de las películas de Hollywood (Costa et al. 1996).

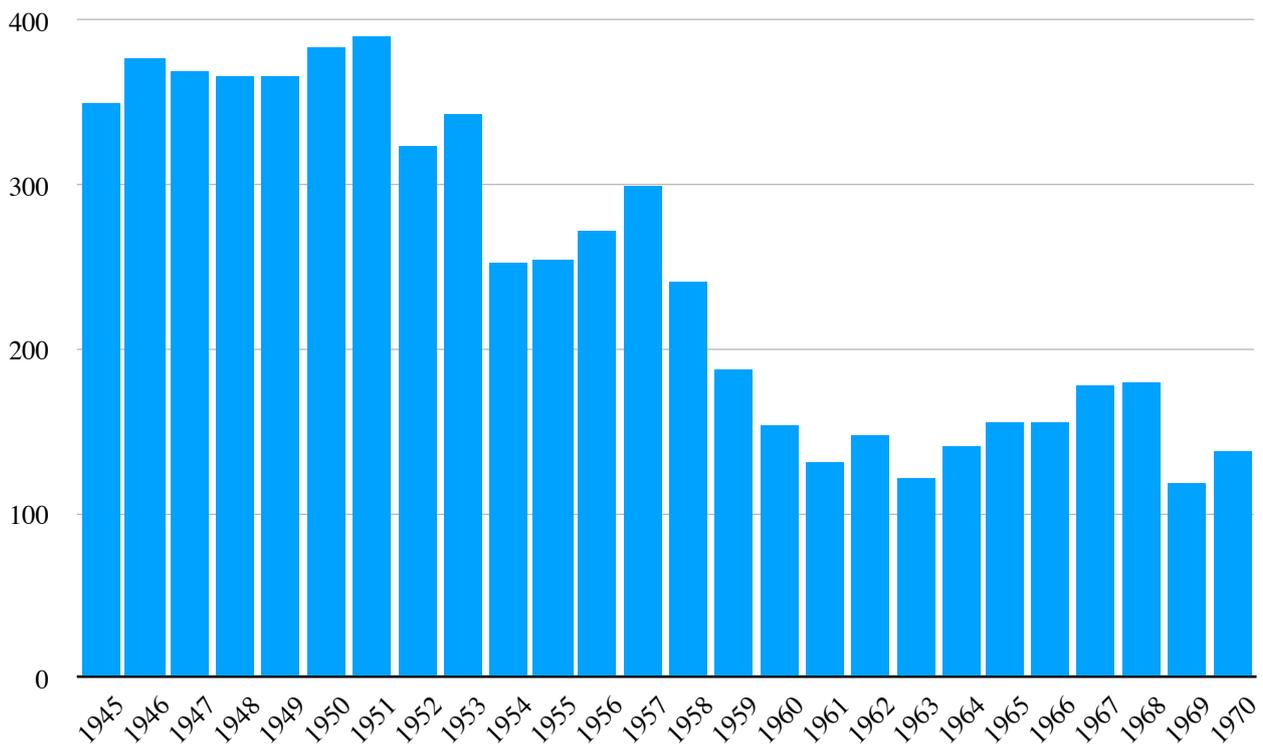
El color fue el otro caballo de batalla de la industria en aras de lograr un resultado más llamativo, sobre todo tras la introducción, en 1950, del sistema Eastmancolor, desarrollado por Kodak y que, al contar con un único negativo frente a los tres de Technicolor, que monopolizaba el cromatismo fílmico desde la década de los treinta, resultaba mucho más fácil y barato de manejar¹⁹. A mediados de los cincuenta, el grueso de la producción hollywoodiense tiraba de película de Kodak, aunque el resultado final difería en función de los distintos procedimientos utilizados por cada estudio para tratar el negativo —Warnercolor, Metrocolor, Columbiacolor...—. La hegemonía de Panavision y Eastmancolor ya era una realidad a finales de los sesenta, cuando el resto de fórmulas prácticamente habían desaparecido o se empleaban de forma muy residual²⁰.

¹⁹ Es preciso señalar aquí que la calidad de imagen original de Eastmancolor era considerablemente inferior a la de Technicolor, mucho más brillante, saturada y con capacidad para aguantar mejor el paso del tiempo. La popularización que experimentó a raíz de su bajo coste hizo que la tecnología mejorase con el paso de los años hasta alcanzar niveles que incluso superaban a la de su predecesora.

²⁰ Los sistemas panorámicos alternativos se despidieron al final de la década con la cinta *2001: Una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968), rodada con ópticas de Panavision y película de 70mm y estrenada en Cinerama.



GRÁFICO 1. Evolución de la producción cinematográfica norteamericana entre 1950 y 1970



Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de Tavernier y Coursodon (2010 [1991])

La innovación tecnológica repercutió en las arcas de los estudios, que vieron cómo, en su intento por diferenciarse de la televisión, los costes por película se disparaban, algo que se agravó a partir de 1955, cuando la implantación de la semana laboral de cinco días incrementó los costes de producción un 20% (Gubern, 2010 [1969]). La desmesurada producción que había caracterizado a la cinematografía estadounidense durante las décadas de los treinta y los cuarenta se redujo hasta una media de poco más de un centenar de filmes por año en los sesenta, como podemos apreciar en el GRÁFICO 1. A esta disminución drástica contribuyó también la reformulación de la industria fruto de la denominada decisión Paramount, emitida por el Tribunal Supremo en 1948 y que, en virtud de las leyes antimonopolio, obligaba a los grandes estudios a abandonar el negocio de la exhibición, lo que implicaba deshacerse de sus cadenas de cine. Una tras otra, las compañías de Hollywood fueron desprendiéndose de sus salas en un proceso que duró hasta marzo de 1959, cuando la Metro-Goldwyn-Mayer, que había peleado con uñas y dientes contra la resolución, capituló y separó sus divisiones.

Frente a las *majors*, empeñadas en el colosalismo como forma de supervivencia, surgieron nuevos productores independientes y ligados a la televisión que, incapaces de competir en el terreno de la espectacularidad, buscaron atraer al público con temas polémicos y personajes alejados del estereotipo hollywoodiense. Las figuras de Stanley Kramer y Sam Spiegel fueron



fundamentales en esta tendencia y de ellos hablaremos en el siguiente epígrafe. La diversificación del negocio que tuvo lugar en el terreno de la producción no abrió el mercado, sin embargo, a los exhibidores independientes, más allá de los propietarios de las pequeñas salas urbanas de arte y ensayo especializadas en filmes foráneos. Al mantener la distribución, los grandes estudios seguían controlando con mano de hierro el mercado y, pese a las turbulencias económicas, la falta de público y la competencia de la televisión, con la excepción de RKO, desaparecida por la errática gestión de su propietario, el excéntrico millonario Howard Hughes, el resto continuaron su andadura, aunque con importantes cambios en sus direcciones fruto de su inclusión en grandes conglomerados empresariales²¹.

En 1966, Paramount fue absorbida por Gulf+Western, un gigantesco *holding* de sociedades mineras, financieras y cadenas de supermercados. Un año después, Transamerica Corporation, integrado por compañías aseguradoras y servicios financieros, adquiría United Artists y, en 1968, Warner pasaba a manos de la canadiense Seven Arts para, apenas unos meses más tarde, pasar a formar parte del grupo Kinney National Services, un conglomerado de servicios que iban desde el alquiler de automóviles hasta las pompas fúnebres. Era el fin de una era que también se tradujo en la forma de trabajar de los estudios, que, de ser negocios, en cierto sentido, *familiares*, con una nómina de guionistas, realizadores, actores y técnicos al servicio de géneros bien divididos, pasaron a diversificar sus productos y subcontratar el trabajo a productores independientes y externos, cuya continuidad en el negocio dependía de la rentabilidad que obtuviesen sus filmes en taquilla, lo que repercutió en una reivindicación del trabajo individual frente al del estudio, con especial relevancia en el caso de los directores y en consonancia a la política de autores procedente de Europa. Sobre este proceso reflexionaba Martin Scorsese, cuya carrera comenzó en esos años:

En los viejos tiempos, hacías tres películas al año y si dos fracasaban y una era un éxito, todo era perfecto. Michael Curtiz [director de *Casablanca* (1942)] tenía contrato con la Warner Brothers —y nunca hizo una película con otro estudio— y tenía asegurado el trabajo, pasase lo que pasase. (Scorsese en Comas, 2009: 20)

Los despidos se sucedieron y la figura del representante creció con fuerza hasta constituirse como una pieza clave en las relaciones entre los profesionales, que devinieron una suerte de autónomos, y los estudios, cuyos ingresos, en muchos casos, procedían de negocios extracinematográficos, como fue el caso de Disney, la única gran compañía que se introdujo en el

²¹ Las ocho *majors* del periodo clásico fueron Columbia, 20th Century Fox, Warner Bros, Paramount, Universal, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists y RKO.



mercado después de la Segunda Guerra Mundial. Este estudio ya existía desde los años veinte como negocio marginal especializado en cine de animación, pero la llegada de la televisión y el abandono de la proyección de cortos en las salas le obligaron a introducirse en nuevas aventuras empresariales. En 1953, Disney formó su propia distribuidora, Buena Vista, y, para llenarla, comenzó a encargarse y estrenar películas con y sin animación centradas, sobre todo, en aventuras para un público familiar cuyo mejor exponente fue *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), que se convirtió en el mayor éxito hasta la fecha del estudio —durante su primer año en taquilla, recaudó más de treinta millones de dólares con un presupuesto que rondaba los cinco y se llevó cinco premios Óscar de trece nominaciones— y se convirtió en uno de los clásicos del cine infantil. Los estrenos regulares de películas clásicas de dibujos fueron otra de las patas de una estrategia, que se orientó, sobre todo, hacia los parques de atracciones y la producción televisiva, de donde salía el grueso de sus beneficios. La industria del cine había cambiado y las *majors*, pese a mantener, aparentemente, la misma fachada, habían transformado por completo sus estructuras.

Las marcas históricas permanecieron en los créditos de sus producciones, como siempre. Pero su control ya no estaba en manos de productores de experiencia, que habían vivido el cine toda su vida, sino de ejecutivos —financieros, economistas, abogados, etcétera— capacitados para leer un balance, pero sin ninguna experiencia en el negocio del espectáculo. (Guarner, 1993: 80)

2.5.2. Caligrafía manierista

Cansados de las encorsetadas fórmulas marcadas por la presión industrial, al calor de las nuevas tecnologías de grabación y proyección y apoyados en ejemplos atípicos procedentes de cinematografías dispares, una nómina de realizadores de Hollywood con Alfred Hitchcock al frente iniciaron una profunda transformación del lenguaje cinematográfico, que abandonó la supuesta transparencia que lo caracterizaba —entendida como la disolución del autor en su propia obra, la eliminación de sus huellas— para adentrarse en una nueva etapa en la que la figura del director se hacía presente a través de las imágenes.

Dos películas son fundamentales para entender el proceso de sofisticación estructural y estética del cine norteamericano de los cincuenta y sesenta: *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) y *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950). Estas obras, caracterizadas por sendas rupturas de la



narración lineal y cronológica y en las que el concepto de puesta en escena²² adquiriría un sentido pleno, influyeron en la producción posterior, que recogió el uso narrativo de la profundidad de campo y de los movimientos de cámara y encuadres más marcados, así como la descomposición y reordenación de unas historias que pronto se beneficiaron de los nuevos formatos panorámicos y del uso del color, empleado no sólo como reclamo publicitario, sino como medio de expresión y paleta emocional por numerosos directores, de los que el maestro del suspense fue uno de los pioneros. Los filmes de Hitchcock, sustentados en las estructuras y convenciones del cine clásico, se separan de él al cuestionar, a cada momento, su supuesta transparencia y jugar con el deseo del espectador, inflamado, pero no satisfecho. Estamos en los orígenes del cine manierista, término que describe el arte surgido entre el Renacimiento y el Barroco, caracterizado por un distanciamiento de los patrones clásicos de belleza y tendente a la complicación formal y conceptual, la irrealidad y la abstracción en pos de una individualidad, por lo general, intelectualizada, ante un mundo cambiante (Hauser, 1988 [1951]).

El cine manierista, cuya edad dorada comprende las décadas de los cincuenta y los sesenta, no supone una ruptura frente al anterior, sino, más bien, una diseminación de sus procedimientos de escritura, que se distancian más o menos sutilmente (González Requena, 2006). Así, la disposición argumental del relato, su estructura *funcional*, según la definición de Barthes, se ve debilitada en beneficio de un virtuosismo cada vez más alejado de las historias que se ponen en escena. El manierista es un cine descriptivo y, al contrario de lo que ocurre en el clásico, ventana abierta a un mundo dispuesto a la fascinación en el que toda la infraestructura se pone al servicio del relato —la enunciación se dirige a la comprensión del espectador, a colmar ese deseo—, la representación somete a la narración. Los movimientos de la cámara conforman la mejor muestra de esta evolución. El cine manierista otorga autonomía a la cámara, que se desatiende de la narración y esboza movimientos alejados de los personajes, se distancia en momentos decisivos o interpone elementos visuales que empañaban su mirada y enturbiaban su visibilidad, definiendo sus aristas a través de su interacción con el entorno, una libertad de la que carece el lenguaje clásico, que sitúa a la cámara en una posición tercera, sin apenas moverse —fruto también de las limitaciones tecnológicas—, apartada, pero dentro del espacio de los personajes —es decir, del universo narrativo— y sólo coincidente con sus miradas en escasas ocasiones.

²² Esta cualidad que se había perdido en parte durante la transición del periodo silente al sonoro, con el consiguiente retroceso en la configuración visual de los planos fruto de la mayor complejidad para acompañar el registro de la imagen con el del sonido.



[...] El cine manierista hollywoodiano [...] se encuentra ya mucho más cerca del cine europeo de lo que se ha percibido habitualmente. Pues como en éste —y, muy especialmente, en sus manifestaciones más próximas a la vanguardia—, la conciencia del film como representación, la voluntad de mostrar y desvelar sus artificios constituye uno de sus rasgos más característicos. Con una sola, pero crucial, diferencia: mientras que en el cine europeo esa conciencia crítica hacia la representación como ilusión se manifiesta directamente asociada a la renuncia a la forma relato en beneficio de estructuras narrativas más lábiles e indeterminadas, con la consiguiente desaparición tendencial de todo mecanismo de suspense, en el cine manierista hollywoodiano, por el contrario, la forma relato mantendrá su presencia estructuradora —aunque, ya lo hemos anotado, progresivamente ambigua, larvadamente ahuecada por lo que se refiere al eje de la donación— e incluso acentuará sus mecanismos de suspense: será la época de un virtuosismo narrativo abierto a los más inesperados juegos malabares en los que el trayecto del personaje se convertirá en la exploración de un laberinto de espejos que solo devolverá, finalmente, el vacío de su identidad. (González Requena, 2006: 569)

Al lenguaje manierista le seguirá una transformación tildada, de forma habitual, como posclásica. No entraremos aquí a definirla con detalle por ubicarse el grueso de su producción en los años posteriores a los que estudiamos en este texto, pero sí señalaremos, como rasgo fundamental, desde nuestra perspectiva, la liberación de todos los corsés formales y narrativos de la producción cinematográfica fruto de la influencia de las nuevas olas y del replanteamiento general del sentido de las artes y de la cultura en la sociedad posmoderna, sobre todo, a partir de Mayo del 68. Si el manierismo suponía un desplazamiento frente al modelo clásico, el posclasicismo, cuyo precedente lo podemos encontrar en *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960), puede entenderse, directamente, como ruptura. Apunta con acierto Requena esa aproximación entre el manierismo norteamericano y el cine europeo de las nuevas olas en cuanto a su voluntad de evidenciar la propia representación, de introducir elementos que muestren la intención detrás de las imágenes. Sin embargo, la forma de hacerlo es distinta en unos y otros: más agresiva y experimental en el caso del Viejo Mundo, más conservadora y progresiva en el Nuevo. Y es que la influencia estética de las nuevas olas en la producción hollywoodiense no se manifestará con plenitud hasta la década de los setenta —durante los años anteriores, desde mediados de los cincuenta, el cine independiente norteamericano, con epicentro en Nueva York, sí que se había acercado a las nuevas formas surgidas en el continente en obras como *On the Bowery* (Lionel Rogosin, 1956), *Sombras* (John Cassavetes²³, 1960) y *The Cool World* (Shirley Clarke, 1963), pero la industria mayoritaria le daba la espalda—, cuando la llegada de directores formados en escuelas de cine que habían visto las obras de los autores europeos —Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian de Palma...— conjuguen las posibilidades que estos habían

²³ Por reconocimiento, el máximo representante de la escuela neoyorquina y uno de los pioneros del cine independiente norteamericano.



abierto —desde el uso de la cámara al hombro hasta el rodaje en exteriores urbanos o nuevas formas de montaje— con la tradición narrativa norteamericana.

2.5.3. El ocaso del sistema genérico

Como ya hemos explicado más arriba, el periodo que media entre 1950 y 1970 se caracterizó por la desaparición del sistema genérico como división estanca de una producción fílmica que optó por la contaminación, el entrecruzamiento y la hibridación para superar las limitaciones (auto)impuestas antes de la guerra.

En los años 50 los géneros se hacen autoconscientes y, por ello, en no pocas ocasiones pierden su inocencia y tratan de desembarazarse de sus convenciones que se perciben como más arcaicas o inadecuadas, a la vez que en algunos casos asoma una voluntad de autorreflexividad. [...] En estos años empieza a hablarse de un «realismo crítico» en la producción de Hollywood y, pese a los rigores del maccarthysmo, se observa una subversión de ciertas tradiciones ideológicas conservadoras [...]. (Costa et al., 1996: 70)

Este sendero comienza a trazarse ya desde principios de la década y puede apreciarse en el género norteamericano por excelencia: el wéstern. Las películas del Oeste, representación clásica de los ideales de Estados Unidos —el triunfo del individuo frente a un entorno hostil y despiadado— en un tiempo en el que el modo de vida de la nación se promocionaba como nunca, gozaron de una salud excelente durante la era Einsenhower gracias, también, a los avances técnicos y las nuevas pantallas panorámicas, que se amoldaban a la perfección a las tomas paisajísticas características del género. La inflexión ideológica y la impureza genérica que acusó una importante porción del mismo es ya palpable en *Sólo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), producida por el citado Stanley Kramer, que rompió todas las reglas del wéstern para construir un relato simbólico de la complacencia norteamericana frente a la caza de brujas —su guionista fue uno de los represaliados por el senador McCarthy— en la que el héroe, por primera vez en la historia de esta tipología de filmes, pedía ayuda a la comunidad a la que servía, retratada no como un orgulloso pueblo de colonos, sino como una población egoísta y cobarde que sacrificaba al hombre que la había protegido para garantizar su supervivencia. Éxito de público y crítica —se llevó cuatro estatuillas, incluida la de mejor actor para Gary Cooper, de siete nominaciones—, levantó ampollas entre los defensores más acérrimos del wéstern clásico, imperante en la mayor parte de la producción. Además de la obra de Zinnemann, *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1953), *Gigante* (George Stevens, 1956), *Hud* (Martin Ritt, 1962) y *Forajidos salvajes* (Monte Hellman, 1965) constituyen buenos ejemplos de los desvíos genéricos y estilísticos que tomaron las películas del Oeste en los cincuenta y sesenta.



Su instrumentalización para reflexionar sobre el presente o para reinventar o reinterpretar el pasado se hizo más acusada conforme pasaban los años entre el segmento de más calidad de un corpus dominado por subproductos —sobre todo, los *spaguetti western* rodados en Italia y España— que proliferaban en la pequeña pantalla y en determinados circuitos rurales. Su éxito cualitativo y cuantitativo anunció su decadencia, proceso en el que influyó también el cambio de gusto del público joven de los sesenta, «poco propicio a la contemplación nostálgica del pasado rural o la cultura silvestre de los pioneros» (Costa et al., 1996: 80). A lo largo de la década, conforme los disturbios y las protestas se intensificaban en Norteamérica, la representación de la violencia, el pesimismo y la degradación moral se extendieron por todos los géneros. En el wéstern, esta tendencia se evidenció crudamente en la película *Grupo salvaje* (1969), dirigida por Sam Peckinpah, un cineasta que «vivió y murió luchando contra el sistema de Hollywood» y «supo expresar con inigualada claridad las contradicciones del país a través de una exploración desencantada de la mitología del género» (Guarner, 1993: 71). La similitud entre algunos de los acontecimientos del filme y la matanza de Mÿ Lai, desvelada por la prensa poco después de su estreno, sirvió de revulsivo para el género e inauguró una nueva tendencia de wésterns metafóricos y revisionistas ya en la década de los setenta cuyo verdadero tema era la guerra de Vietnam (1993).

Junto al wéstern, el melodrama, sobre todo en su vertiente familiar, fue el género más extendido en la producción norteamericana de los cincuenta gracias a la introducción de lo melodramático en obras, en apariencia, muy alejadas de él —algunas de las citadas en el párrafo anterior se articulan mediante esquemas melodramáticos—. Como ya hemos dedicado todo un punto de este capítulo a esta cuestión, no nos detendremos aquí más que para referirnos a una de sus variantes que gozó de gran popularidad durante los cincuenta: los dramas sureños, adaptaciones de las obras del dramaturgo Tennessee Williams. El cóctel de sentimientos, obsesiones y parafilias sexuales ambientadas en el sur de Estados Unidos y representadas sobre las tablas de Broadway nutrió a numerosas películas pensadas también para su exhibición en los festivales internacionales copados por filmes europeos y asiáticos que, año tras año, cobraban mayor importancia (Gubern, 2010 [1969]). *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951), *La gata sobre el tejado de zinc* (Richard Brooks, 1958) y *De repente, el último verano* (Joseph L. Mankiewicz, 1959) fueron sólo algunas de las obras adaptadas a la gran pantalla. Esta tendencia también se extendió a otros narradores consagrados como John Steinbeck (*Al este del Edén*, Elia Kazan, 1955), William Faulkner (*El largo y cálido verano*, Martin Ritt, 1958) y Sinclair Lewis (*El fuego y la palabra*, Richard Brooks, 1960).



La comedia experimentó una evolución en la que su coqueteo con otros géneros fue haciéndose más acusado según pasaban los años. Durante los cincuenta, convivieron dos corrientes que habían existido ya en las décadas anteriores: una más tradicional, más *blanca*, que proseguía la tradición reconfortante de Capra, de la que *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953) constituye un buen ejemplo, y otra heredera de Lubitsch, mucho más corrosiva y que encontró en el austriaco Billy Wilder su mejor exponente. El estreno de *El apartamento* (1960), supuso la consolidación definitiva de la mezcla de comedia y drama de su autor, que arremetió sin piedad contra la hipocresía de la cultura norteamericana en una historia que navegaba con una maestría insospechada entre la sonrisa y el llanto. La condición sexual del americano medio, sus frustraciones y contradicciones maritales, fueron un tema constante desde mediados de los cincuenta e irrumpieron con fuerza al final de la década de la mano de la pareja formada por Rock Hudson y Doris Day, quienes en *Confidencias a medianoche* (Michael Gordon, 1959), inauguraron un ciclo de filmes herederos del *screwball* de los años treinta en los que «la sexualidad era profusamente verbalizada, pero raramente ejercida» (Costa et al. 1996: 85). El auge de este tipo de comedias tuvo lugar durante la primera mitad de los sesenta para, después, decaer ante el ya evidente despertar sexual que tenía lugar en un país en el que muchos de sus ciudadanos contemplaban con socarronería la eterna virginidad de Doris Day. De la comedia sesentera, destaca el nombre de Jerry Lewis, cuyo humor pasaba por la demolición sistemática —en sentido literal— de la sociedad de consumo en una actualización del *slapstick* bajo nuevas formas de violencia y, ya a finales de la década, emergió una figura fundamental del cine contemporáneo, Woody Allen, que, en 1969, estrenó su primera película, *Toma el dinero y corre*, cinta que evidenciaba una nueva forma de entender la risa.

La grandes producciones de Hollywood para atraer al cine se ubicaron, por lo general, en dos cajones: las reconstrucciones históricas y bíblicas y los musicales. No es casual que el Scope naciera con una película de temática religiosa (*La túnica sagrada*). La espectacularidad de los decorados a todo color de un extremo a otro de la pantalla propició que los platós se llenaran de extras disfrazados de griegos, romanos y egipcios. El gigantismo hollywoodiense se extendió durante la década de los cincuenta y la primera mitad de los sesenta y vivió su momento de mayor gloria con la adaptación de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), cuya película impresionada, según la publicidad de la Metro, daría la vuelta al mundo sesenta veces (Gubern, 2010 [1969]). El incremento de los costes de producción terminaría por hacer inviable el género, como demostró la experiencia de *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), una epopeya de más de cuatro horas cuyo presupuesto se disparó hasta los treinta millones de dólares —cerca de 270



millones actuales— para estrellarse en taquilla y llevar casi a la quiebra a 20th Century Fox. Algo parecido pasó con el musical. Los cincuenta supusieron la época dorada para un género que, sobre todo, aprovechó el color para dotar de vida a unas coreografías, cada vez, más elaboradas y complejas. El culmen del género tuvo lugar a comienzos de la década con *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), que se convirtió en el arquetipo de combinación de filmes y música. La edad dorada del musical se extendió hasta los sesenta, con el estreno de *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), broche de un tipo de filmes cuya rentabilidad era, cada vez, más complicada de conseguir. Salvo éxitos puntuales como *Sonrisas y lágrimas* (Robert Wise, 1965), el musical no resucitaría hasta la década de los setenta de la mano de Bob Fosse, que lo reformuló y actualizó mediante su cruce con otros géneros.

Frente a la megalomanía de las *majors*, surgió un cine vinculado a la televisión, una especie de tardorrealismo norteamericano austero desde el punto de vista formal y protagonizado por personajes muy alejados del prototipo hollywoodiense. Dos obras constituyen el paradigma del cine televisivo. *Marty* (Delbert Mann, 1955), un filme de bajo presupuesto que narraba la historia de amor entre un carnicero y una profesora, se convirtió en el primer filme en conseguir tanto la Palma de Oro como el Óscar a la mejor película²⁴, mientras que *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957), confirmó la ósmosis profesional y estética entre ambos medios (Costas et al., 1996). Heredero de la combinación entre la tradición televisiva y el cine negro, en los sesenta surgió un nuevo subgénero representante de la creciente tensión política y social que se iba acumulando en el país en el marco de la Guerra Fría: el *thriller* político de conspiración, que se convertiría en uno de los más recurrentes de la producción norteamericana a partir del estreno de *El mensajero del miedo* (John Frankenheimer, 1962), filme al que seguirían *Siete días de mayo* (1964) y *Plan siniestro* (1966), del mismo director. Como ya había ocurrido en las décadas de los treinta y cuarenta, el *film noir*, el mundo del hampa, la corrupción y los bajos fondos se convirtieron en «espejo del malestar larvado de una sociedad castigada por la neurosis y la obsesión del éxito» (Guarner, 1993: 63).

El último género que señalaremos aquí y que, en rigor, se configura mediante la hibridación de muchos otros es el de las películas que abordaban el *problema generacional*, es decir, la rebeldía adolescente. Fue *¡Salvaje!*, dirigida por el húngaro-americano Laslo Benedek y estrenada en 1954, la primera de un ciclo que gozó de una popularidad que se ha extendido hasta nuestros días. Esta cinta, protagonizada por un bisoño Marlon Brando de patillas largas, gorra de

²⁴ Sólo *Parásitos* (Bong Joon-ho, 2019) ha igualado esa marca.



visera, gafas negras, cazadora de cuero, vaqueros azules y botas —estética que se popularizó hasta el punto de convertirse en el atuendo por excelencia de los cincuenta (baste con ver *Grease* [Randal Kleiser, 1978])—, muestra cómo una banda de jóvenes aterroriza a una pacífica población, «expresando con su vandalismo su desprecio hacia los usos y convenciones sociales de un mundo que rechazan» (Costa et al., 1996: 102). La vulnerabilidad emocional que se esconde tras una fachada en apariencia inmutable será una constante en los protagonistas de este tipo de filmes, de entre los que destaca, sobre todo, *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), que lanzó al estrellato a un James Deen que moriría antes de cumplir los veinticinco convertido en el ídolo de una generación. Menos romántica, *Semilla de maldad*, dirigida por Richard Brooks ese mismo año, tuvo una polémica presentación en el Festival de Venecia, al protestar la embajadora norteamericana en Italia por la presencia de un filme que rompía las convenciones en la representación de la juventud del país, lo que evidenciaba las fisuras del sueño americano que intentaba venderse extramuros. Este tipo de filmes se sucedieron a lo largo de los años, haciéndose, cada vez, más explícitos al calor de la nueva permisividad en la exhibición de una juventud que, día tras día, se distanciaba más de los valores clásicos norteamericanos. No es casual que la década de los sesenta se cierre con la película *Easy Rider. Buscando mi destino* (Dennis Hooper, 1969), una *road movie* de bajo presupuesto (375.000 dólares) cuyo director había aparecido en *Rebelde sin causa* y que, por primera vez en la gran pantalla, mostraba las grandes líneas de la contracultura de finales de los sesenta, como las drogas, la música pop, el movimiento hippy y el pacifismo. Su triunfo en taquilla, con una recaudación de más de 50 millones de dólares, «significó la presentación en sociedad [...] de la América de la constatación» (Guarner, 1993: 78) y no se explica sin la progresiva descomposición del régimen censor que había imperado desde los años treinta.

2.5.4. Hollywood se hace mayor: la desaparición del Código Hays

La evolución que experimentó la producción cinematográfica hollywoodiense entre 1950 y 1970 no se explica sin la progresiva desaparición de la censura impulsada desde los propios estudios que había imperado desde los años treinta. Es preciso destacar que esa evolución no respondió a un afán liberalizador o progresista, sino a una motivación mucho más prosaica como era la supervivencia económica. La necesidad de atraer a un público cada vez más joven y ávido de nuevos temas y tratamientos más explícitos fue el motor de un cambio que llegó tarde al compararlo con los que tuvieron lugar en el resto de democracias occidentales. No sería hasta 1968 cuando Estados Unidos sustituyese el código por una clasificación por edades, decisión



tomada a remolque de los deseos de una sociedad que cuestionaba los dictados de la moral tradicional —sobre todo, en lo referente al sexo, principal caballo de batalla de las reivindicaciones contra la censura— y buscaba una mayor explicitud en la gran pantalla.

Pongámonos en antecedentes. Pese a nacer en 1930, no fue hasta 1934 cuando el Código Hays entró en vigor de la mano de los cinco grandes titanes de Hollywood: Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Fox, Warner Bros y RKO, así como tres compañías menores pero con peso en la producción: Universal, Columbia y United Artists, que terminarían constituyendo las ocho grandes *majors*. A través de este sistema, las compañías pretendían establecer un patrón de lo que se consideraba moral y digno de aparecer en las pantallas para no soliviantar a los grupos de presión puritanos²⁵ y, de esta forma, plantear en el imaginario colectivo una imagen arquetípica y positiva de Estados Unidos que tuviese la carga crítica justa para que el espectador pensase que la película mostraba con fidelidad la imagen del país.

El rigor puritano de Hays, apodado «el zar del cine», no alcanza tan sólo a la moral sexual, sino a la social, la política y hasta la racial, como el precepto de su Código que prohíbe mostrar relaciones amorosas entre blancos y negros [...]. Su objetivo final es que las películas americanas presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante, en donde la lacra y el error son sólo pasajeros y accidentales. Una sociedad que insufla a los americanos el orgullo de ser tales y a los extranjeros la envidia y la admiración de su modélico *way of life* y de la calidad de los productos que utilizan. (Gubern, 2010 [1969]: 236-237)

Aplicado con rigor durante las décadas de los treinta y los cuarenta, su vigencia comenzó a decaer a mediados de los cincuenta. A la ya citada causa de la búsqueda de público se sumó el impulso del Tribunal Supremo, que, en mayo de 1952, hizo público su fallo sobre el proceso *Burstyn vs. Wilson*, referido a uno de los capítulos de la película *El amor* (Roberto Rossellini, 1948), cuya exhibición había sido denegada por las autoridades neoyorquinas bajo el cargo de blasfemia. Los mismos jueces que declararían ilegal la segregación fallaron a favor de la cinta y sentaron la base constitucional para considerar a las películas como un medio importante para la comunicación de ideas, lo que les otorgaba el mismo estatus de las revistas, periódicos y otros medios e expresión protegidos por la Primera Enmienda. A lo largo de los cincuenta, el Supremo resolvió otros seis pleitos sobre la censura y, con cada fallo dictado, se redujeron aún más las

²⁵ No hay que olvidar que Hays fue uno de los artífices en 1920 de la victoria del candidato republicano Warren G. Harding, quien, con un programa de *retorno a la normalidad* tras la Primera Guerra Mundial, impulsó los valores blancos, anglosajones y protestantes (WASP, por sus iniciales en inglés) para establecer un modelo de país más imaginario que real y marcado por una ilusión de tranquilidad social y homogeneidad étnica más propia del clima previo a la Guerra de Secesión que a una época marcada por la inmigración masiva, la explosión urbana y la conflictividad laboral (Jenkins, 2012).



competencias de los censores (Costas et al., 1996). Las críticas procedentes de los grupos conservadores y *guardianes* de la moral se trasladó entonces a la pequeña pantalla, sustituto del cine como medio de entretenimiento familiar y a la que empezaron a tildar como fuente de los males que asediaban a la cultura popular. Directores y exhibidores, amparados por una legislación que soplaba a su favor, se aprovecharon de la coyuntura. Los estudios ya no podían obligar a estos últimos a proyectar sólo las películas que siguiesen las férreas directrices de los años treinta, así que United Artistst, con una dirección renovada, decidió echar un pulso a la Motion Picture Association (MPAA) y estrenó, sin su sello, dos películas de Otto Preminger, *La luna es azul* (1953) y *El hombre del brazo de oro* (1955). La primera mencionaba la virginidad y la segunda exhibía la toxicomanía, uno de los tabúes prohibidos de forma expresa en el código, aunque, al final, el protagonista (Frank Sinatra) consiguiese redimirse gracias al amor.

La respuesta de la MPAA fue una revisión menor del régimen censor que modificaba pequeños apartados, sobre todo, los referidos a la cuestión racial ante el avance del movimiento por los derechos civiles. En las cuestiones relacionadas con el sexo, se mantenía igual o incluso incrementaba sus prohibiciones. Una buena muestra de la mojigatería y el ansia de erotismo en la sociedad norteamericana de mediados de los cincuenta fue la promoción de la película *Un verano con Mónica* (Ingmar Bergman, 1953), estrenada en Estados Unidos en 1956 como una película erótica —baste el título que se le dio para confirmarlo: *Monica, the Story of a Bad Girl*— por las breves escenas de desnudo de su protagonista, a la que se vendió como una especie de *femme fatale*. Frente a la persecución del desnudo femenino, la exhibición del cuerpo masculino —de cintura para arriba—, por lo general, en melodramas orientados a las mujeres de clase media, fue más tolerada al considerar los censores que su público potencial no percibiría —o apreciaría— el erotismo de las imágenes, una buena muestra de la diferenciación de los roles de género propia de la era Eisenhower. Rock Hudson, William Holden, Paul Newman y Troy Donahue fueron sólo algunos de los que exhibieron sus —por lo general, bronceados— torsos en pantallas panorámicas.

Ya en la década de los sesenta, la descomposición del régimen censor se aceleró. Sidney Lumet vulneró en *El prestamista* (1964) una de las normas sacrosantas del código al mostrar a una mujer de raza negra que exponía sus pechos ante la cámara. La MPAA se negó a conceder a la película el sello de aprobación —que no era obligatorio, pero sí recomendable para distribuirla en los estados más conservadores— si mantenía esa escena. Tras una ardua batalla legal, el Tribunal de Apelaciones emitió un veredicto histórico: el desnudo estaba justificado, por lo que



no existía motivo para suprimirlo (Guarner, 1993). El golpe para el sistema censor fue definitivo en un momento en el que la juventud bullía en deseos de cambio.

A esa juventud, que ha accedido a la adolescencia bajo la provocación de Vietnam y que ha perdido su virginidad moral con la yerba, con los poemas de Ginsberg y con los textos de Marcuse, no puede seguirse ofreciendo los cantos apologéticos del *American Dream* que implantó en el cine americano papá Capra. Esta mutación moral se observa, en líneas generales, en los nuevos directores de Hollywood. (Gubern, 2010 [1969]: 388)

La MPAA intentó salvar el código reformándolo en 1966, pero la batalla estaba ya perdida y los temas que antes sólo debían sugerirse se exhibían sin pudor. El joven Mike Nichols, llegado desde las tablas de Broadway, desafió todas las recomendaciones del texto en sus dos primeras películas, dos obras maestras tituladas *¿Quién teme a Virginia Wolf?* (1966) y *El graduado* (1967), donde la alienación, el sexo, el adulterio y el alcoholismo emergían en unos diálogos tan brillantes como feroces. La homosexualidad, tradicionalmente camuflada —véase *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948), *De repente, el último verano* (Joseph L. Mankiewicz, 1959) y *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1961), entre otras—, fue abordada de forma directa por John Huston en la más que notable *Reflejos en un ojo dorado* (1967) y por John Schlesinger en la sobresaliente y mucho más cruda *Cowboy de medianoche* (1969). En *100 rifles* (Tom Gries, 1969), un hombre negro y una mujer blanca mantenían, por primera vez en la historia del cine norteamericano, relaciones sexuales, mientras que en *John y Mary* (Peter Yates, 1969), Dustin Hoffman y Mia Farrow comenzaban una relación sólo después de haber pasado la noche juntos. Mención aparte merece la obra de Paul Morrissey y Andy Warhol, quienes, en su película *Flesh* (1968), a la que siguieron *Trash* (1970) y *Heat* (1972), abrieron nuevas fronteras en la representación del sexo en la pantalla con un universo integrado por drogadictos, chaperos, travestis y prostitutas entre los que emergía un jovencísimo Joe Dallesandro, cuyo físico, expuesto integralmente desde todos los ángulos posibles, redefinió la sexualidad masculina en la pantalla, aunque fuese fuera del circuito industrial.

El anacronismo que suponía el código condujo, sólo dos años después de su última y más importante revisión, a su desmantelamiento definitivo y sustitución por el nuevo sistema de clasificación por edades, homologable al del resto de democracias occidentales. La autocensura se había acabado, lo que repercutió, de forma inmediata, en el contenido de las películas norteamericanas, particularmente en lo referido a la sexualidad, el lenguaje y la violencia. «El cine americano se encontró de la noche a la mañana con que había llegado a la edad adulta» (Guarner, 1993: 52).



CAPÍTULO 3. Estudio analítico

3.1. Siempre hay un mañana (Douglas Sirk, 1956)

3.1.1. Contextualización

Varias veces a lo largo de estas páginas hemos mencionado el nombre de Douglas Sirk (1897-1987) y consideramos necesario, en este punto, ofrecer unas muy breves pinceladas sobre su trayectoria que sirvan para entender mejor tanto su figura como su obra. Tras un comienzo en los teatros de su Alemania natal, donde montó obras de autores tan dispares como Shakespeare, Schiller, Calderón o Brecht con distintos estilos alejados del naturalismo y el expresionismo dominantes en la escena germana de esos años, dio sus primeros pasos en el cine de la mano de la productora UFA, con quien rodó, en 1935, su ópera prima, *No empieces nada en abril*, a la que, un año después, siguió su primer éxito comercial, *La novena sinfonía* (1936), considerado, también, el primer melodrama *sirkiano*. En 1937, con la excusa de buscar exteriores para sus siguientes filmes, Sirk abandonó Alemania y recorrió Italia, Francia y Holanda hasta acabar en Estados Unidos con un contrato de un año ofertado por la Warner. La relación entre la productora y el realizador, sin embargo, no cuajó, y no fue hasta 1943 cuando estrenó su primera película norteamericana, *Hitler's Madman*, drama sobre la opresión nazi al pueblo checo. Durante la década de los cuarenta, llevó a cabo una serie de largometrajes sin el respaldo de ninguna de las grandes productoras estadounidenses. Tras retornar a Alemania en 1949 y constatar que todavía quedaba mucho tiempo para que la industria cinematográfica del país pudiera reconstruirse, el realizador volvió a Estados Unidos y, ya familiarizado con su modelo de producción y con nómina a cargo de Universal, dirigió una serie de filmes que pasaron sin pena ni gloria pero que le garantizaron una feliz supervivencia dentro de Hollywood, así como la constitución de un equipo técnico y artístico que mantuvo a lo largo de los años y cuyo trabajo fue fundamental en la consolidación de su particular estilo²⁶.

No fue hasta 1953 cuando Sirk alcanzó el podio de las carteleras norteamericanas con *Obsesión*, protagonizada por Jane Wyman y Rock Hudson, el primero de sus grandes melodramas estadounidenses, cumbre de su filmografía y, en muchos casos, adaptaciones de las cintas homónimas dirigidas por John M. Stahl en la década de los treinta. A la citada *Obsesión*, le

²⁶ El camarógrafo Russell Metty, responsable del célebre plano secuencia inicial de *Sed de mal* (Orson Welles, 1958), estuvo a cargo de la fotografía. Joseph Gershwenson y, más tarde, Frank Skinner, fueron los responsables de las bandas sonoras. Ross Hunter se ocupó de la producción, Alexander Golitzen, de la dirección de arte y, Russell A. Gausman, de los decorados (Halliday, 1971).



siguieron *Sólo el cielo lo sabe* (1955), *Siempre hay un mañana* (1956), *Escrito sobre el viento* (1956), *Interludio de amor* (1956), *Ángeles sin brillo* (1957), *Tiempo de amar, tiempo de morir* (1957) e *Imitación a la vida* (1959). Infravalorado por la crítica del momento, Sirk, tras el éxito abrumador de *Imitación a la vida*, decidió, contra todo pronóstico, retornar a Europa y no volvió a ponerse detrás de las cámaras salvo para realizar pequeñas piezas experimentales. Comenzó a ser valorado durante la década de los sesenta por jóvenes críticos europeos, que empezaron a interesarse por sus melodramas de la década anterior. Sin embargo, fueron Jean-Luc Godard y el periódico *Combat*, fundado por Albert Camus, los primeros que, de verdad, pusieron en relevancia la obra del director alemán, aunque no fue hasta 1967 cuando *Cahiers du Cinéma* publicó un monográfico sobre su figura firmado por Jean Louis Comolli, texto al que siguieron una serie de entrevistas y artículos en otros medios que consolidaron a Sirk como una figura fundamental en la cinematografía norteamericana (Maqua, 1980).

Siempre hay un mañana ocupa, en muchos de los estudios y recopilaciones sobre la filmografía *sirkiana*, una posición más bien discreta. A esta consideración contribuye tanto su producción, modesta y en blanco y negro, como su ubicación cronológica. Rodada de forma apresurada entre febrero y marzo de 1955 y estrenada en febrero del año siguiente, apenas un mes después que lo hiciese *Sólo el cielo lo sabe*, para la que Universal destinó mucho más presupuesto y que terminó convirtiéndose en uno de los grandes éxitos de 1956, *Siempre hay un mañana* quedó relegada a un segundo plano, una mera adaptación de la cinta homónima dirigida por Edward Sloman en 1934. El propio Sirk, durante sus conversaciones con el periodista Jon Halliday en 1970, reconocía que no estaba conforme con el resultado final de la película.

[Acerca de *Siempre hay un mañana*] No la recuerdo, pero no tengo una impresión totalmente desfavorable de ella. MacMurray era un actor muy bueno, y resultaba ambiguo aquí: era un hombre de éxito, pero un fracaso en su propio hogar. [...] Creo que resulté víctima de una idea pendiente de *Su gran deseo*, que trataba de continuar, pero que no salió. MacMurray y Stanwyck eran excelentes. Pero creo que había probablemente un fallo en la elección de la otra mujer y en el guion. (Sirk en Halliday, 1971: 102-103)

Sin embargo, esta percepción, fruto del recuerdo, se modificaría tras revisar la película, como evidencia la entrevista que, en 1982, concedió al realizador español Antonio Drove con motivo de un ciclo dedicado a sus melodramas en Televisión Española y donde la colocaría entre sus mejores películas, un puesto que merece por derecho propio.

Siempre hay un mañana es una película pesimista, muy pesimista. Creo que es la más pesimista de mis películas incluyendo las alemanas, porque trata del vano intento de la humanidad por encontrarse a sí misma, de encontrar eso que llamamos felicidad. Empujando los días, esperando que la felicidad llegue, diciéndose a sí misma: «Siempre hay un mañana, siempre hay un mañana, la felicidad llegará». Fingiendo ser feliz, cuando en realidad se es infeliz. [...] Esto



es un credo americano, así que no sólo es una película pesimista, sino una película irónica sobre la vida americana y las virtudes americanas. [...] *Siempre hay un mañana* es sólo una película «pequeña», una película barata, no fue una película cara, siendo en blanco y negro, con pocos actores, con pocos decorados y pocos exteriores; es, en cierto sentido, una película muy sencilla, pero sin embargo, cuando la vi después de años sin verla, me pareció impresionante, debo admitirlo. Y no soy el tipo de hombre que se recrea con las cosas que ha hecho. Soy muy crítico con mis propias películas. (Sirk en Drove, 2019: 236-238)

3.1.2. Análisis

Siempre hay un mañana es un melodrama arquetípico. Acumula todas las características prototípicas del género en una historia clásica que Sirk, a través de una puesta en escena manierista, transforma en una crítica demoledora de la autocomplacencia norteamericana en la era Eisenhower, un feroz alegato contra el sueño americano protagonizado por una familia burguesa que se erige en representación de una sociedad hipócrita, infantil y cobarde, empeñada en no mirar más allá de sí misma e inmersa en una inútil y desesperada búsqueda de una felicidad que sólo se simula, pero nunca se alcanza. Es precisamente la infelicidad, o más bien, el fracaso al que conduce la obligación y el convencimiento constantes de ser feliz, de que, cuando llegue un nuevo día, sin hacer ningún esfuerzo, las cosas mejorarán, el tema sobre el que pivota la cinta, articulada mediante un argumento convencional: Clifford Groves (Fred MacMurray) es un exitoso fabricante de juguetes que, un día, al reencontrarse con su antigua amiga Norma Vail (Barbara Stanwyck), empieza a replantearse su vida al tiempo que sus hijos sospechan que, entre ellos, puede haber algo más que una amistad.

La estructura narrativa de la historia es sencilla, con tres actos bien diferenciados coincidentes con la presentación del protagonista y su familia (introducción), el desarrollo de la relación con su antigua amiga ante las, cada vez, mayores suspicacias de sus hijos (nudo) y la finalización de su ni siquiera iniciado idilio tras la salida del elemento desestabilizador (Norma) y la restitución del orden familiar (desenlace), que imprime un cierto carácter circular. El contrapunto a este conservadurismo narrativo radica en una puesta en escena en la que la cámara adquiere una autonomía plena respecto al devenir de los personajes, los espera y los abandona, recorre las estancias en las que se deambulan y se ubica a una distancia considerable y desde unos ángulos artificiosos para interponer entre el espectador y ellos objetos que definen su psicología y el ambiente en el que se mueven.

El estilo de la película viene determinado por un casi constante movimiento de la cámara que, aprovechando la capacidad semántica de la profundidad de campo, atraviesa estanterías,

escaleras y muebles para encuadrar a los protagonistas en planos opresivos y cercados, cuya visión siempre se topa con obstáculos. No es casual que, dentro del hogar familiar, los personajes —sobre todo, el de Cliff— aparezcan detrás de líneas —ventanas, soportes de pasamanos, velas...— que devienen barrotes a ojos del espectador. La asfixiante cotidianidad de su mundo se inscribe en esos encuadres en blanco y negro que cubren de sombras los rostros y aprovechan el recurso del claroscuro para definir los constantes momentos de duda de los personajes, el alambre sobre el que intentan sostener sus existencias. La cámara escribe, engarzando los planos mediante un montaje más semántico que narrativo, en el que no se busca tanto la continuidad funcional como el refuerzo de los valores indiciales —baste con ver el punto de partida de muchos de los planos, alejados de los personajes para establecer una relación de significados con las imágenes que van antes y después— una película de una amargura e ironía desmesuradas que ya se evidencian desde el propio título: no hay ningún mañana posible para esa familia y, por extensión, para esa sociedad conformista y alienada. La felicidad y la esperanza depositadas en un nuevo amanecer se desvanecen ante la perpetua repetición del mismo ritual, día tras día, en el que la posibilidad de escapatoria se convierte en una quimera.

Elementos melodramáticos en relación con los valores del sueño americano

Iconografía



FOTOGRAMAS 3 Y 4. Presencia de la fotografía familiar en dos planos de *Siempre hay un mañana*.



Siempre hay un mañana ataca el sueño americano a través de uno de sus pilares fundamentales, la familia, cuya representación como institución subyugante se fundamenta en lo visual con un motivo que se repite al comienzo y al final de la película: la fotografía de estudio de la madre con sus hijos, cuyas connotaciones definen el estatismo y la falta de profundidad en las relaciones entre los individuos retratados (FOTOGRAFÍAS 3 Y 4). La fotografía revela el prototipo de familia estadounidense de clase media acomodada de los cincuenta. Todos son blancos, atractivos, de rasgos anglosajones y germánicos, presumiblemente protestantes (WASP). Sin embargo, hay algo que falla en esa composición, una perfección excesiva, una frialdad que contrasta con la calidez que se supone asociada a un retrato de esas características. Una familia publicitaria, superficial, de actores que posan. Sirk plasma mediante este recurso la asunción del modelo de familia vendido por la publicidad y la cultura hegemónicas y lo dota de dos significados opuestos en función del personaje que sostenga o contemple la imagen. Así, para Norma, en su condición de mujer ya mayor —para los estándares de la época— y volcada en el mundo empresarial, ese retrato, en el que el padre está ausente —símbolo de su nulo papel en el universo doméstico, en el que su presencia es ignorada de forma sistemática—, representa su deseo frustrado de formar una familia con la única persona por la que ha sentido verdadero amor y, en consecuencia, es contemplado con envidia, como una aspiración, objetivo típico en esos años en los que el papel femenino debía reducirse al hogar. No es casual que la imagen ocupe la parte izquierda del plano, con la consiguiente connotación de posibilidad ya pasada, anclada a un tiempo pretérito. De distinta forma lo aprecia Cliff. La fotografía se ubica aquí en el lugar derecho, muro frente a sus aspiraciones futuras, rémora para su deseo. Cliff, personaje masculino inmerso en ese ambiente, pero excluido de sus avatares, levantará el periódico para librarse de tan opresiva imagen, pero no se atreverá a colocarla boca abajo. Su pertenencia a ese mundo y su cobardía para dar el paso necesario y salir del entramado social en el que se ha visto inmerso quedan así confirmadas.

Junto a ese retrato familiar, los juguetes constituyen el otro gran motivo iconográfico de la película, símbolo, al mismo tiempo, del éxito profesional y del fracaso personal de Cliff, de su incapacidad para ser feliz. La presencia de juguetes es constante a lo largo de la cinta, pero estos sólo se exhiben, nunca se utilizan. Las connotaciones habituales del juguete —diversión, infancia, alegría...— son eliminadas. La fábrica de Cliff, representación de sus triunfos laborales y económicos, lugar en el que, de verdad, tiene un papel relevante, donde la gente que lo rodea le hace caso, parece un museo: cada pieza, producida en serie, masificada, está en el lugar que le corresponde, parada, quieta, cogiendo polvo. Cliff, en el fondo, es un niño ya crecido que intenta

agarrarse a un pasado que ya sólo permanece como recuerdo, tan estático como la fotografía de la casa. Pertenece a un mundo de plástico, como nos recuerda Sirk a través de unos encuadres en los que, en primer plano, aparecen juguetes y, sólo detrás, se mueven los personajes, convertidos en un objeto más de esa sociedad autocomplaciente (FOTOGRAMAS 5, 6 Y 7).

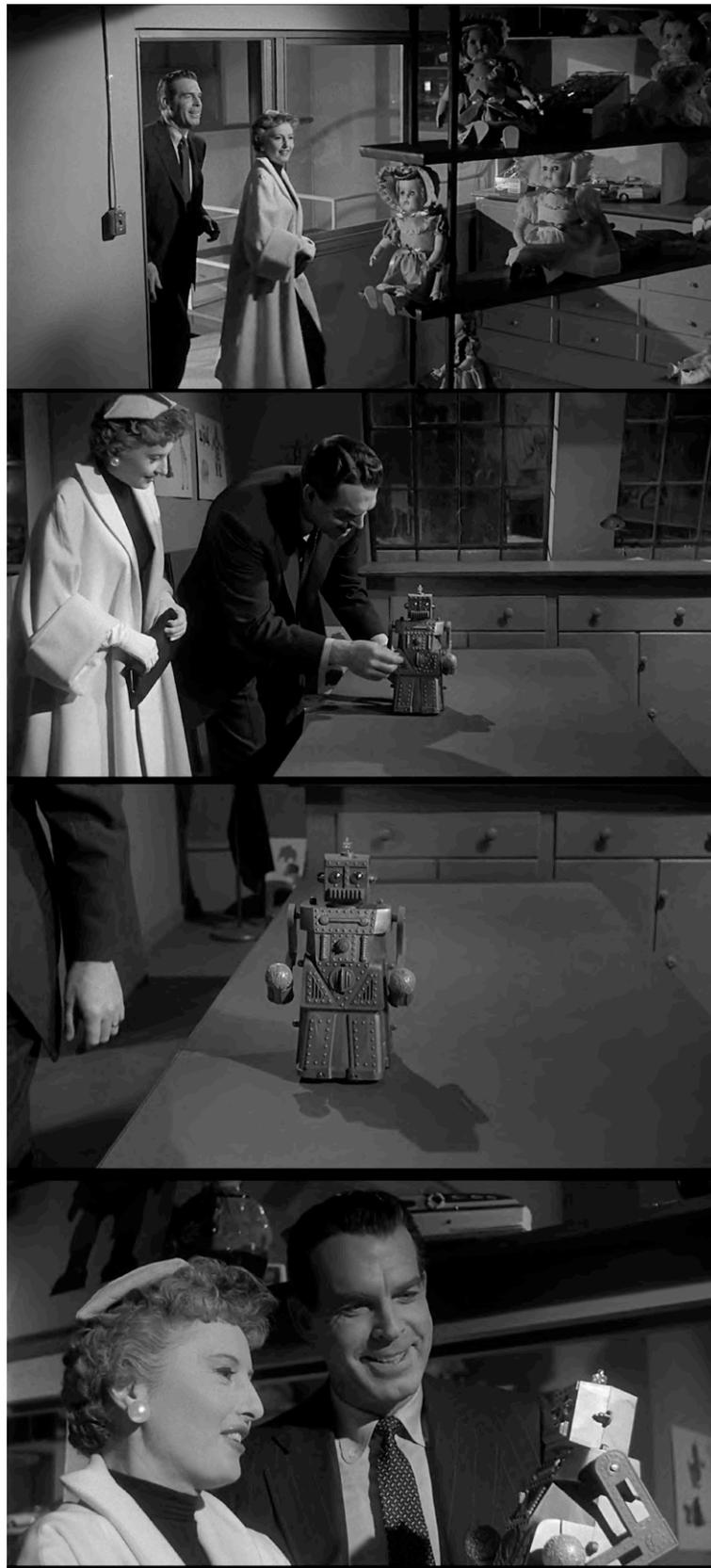


FOTOGRAMAS 5, 6 Y 7. Juguetes de la fábrica de Cliff en primer plano frente a los personajes del fondo.



Prestemos atención a los únicos dos juguetes que se ponen en marcha en la película. El primero, fundamental en la articulación simbólica del personaje de Cliff, es el robot que pretende vender en unos grandes almacenes: *Rex, the Walkie-Talkie Robot*. Un hombre mecánico que sólo se mueve y habla cuando le dan cuerda para repetir, con una voz metálica e impersonal, siempre lo mismo: «Soy Rex, el robot, el hombre mecánico. Dame cuerda e iré donde quieras». Una representación en miniatura del protagonista, convertido en una de sus propias creaciones, un ser destinado al éxito comercial —«¡Todos los niños se volverán locos con él!», exclamará Norma al contemplarlo— cuya voluntad está, por completo, anulada; un títere sin la menor autonomía. El estilo *sirkiano* se manifiesta a la perfección en el modo de rodar ese juguete en tres momentos decisivos: la visita inicial de Norma a la fábrica, en la que se revela el pasado común de los protagonistas, la conversación final que provoca la ruptura del posible idilio y la presencia de Cliff, ya solo tras la marcha de Norma, apoyado en la ventana. En la primera, la cámara realiza un pequeño plano secuencia que comienza con un trávelin corto —con la estantería interponiéndose entre el objetivo y los actores— y con un suave descenso desde la puerta de la sala hasta la mesa donde Cliff, tras coger el robot de una balda, lo coloca y da cuerda. En ese momento, sin ningún corte, la imagen se acerca al muñeco, desentendiéndose de los personajes humanos, y filma su paso marcial para luego, una vez que Norma lo ha cogido, encuadrar a los dos adultos y al juguete en una clara parodia de estampa familiar, similar a dos padres contemplando los primeros pasos de su hijo (FOTOGRAMAS 8, 9, 10 Y 11). No podemos desligar el movimiento constante de la cámara en esta escena, desde esa primera imagen que coloca a Cliff y Norma en un mundo de juguetes hasta el primer plano del robot, de la inercia en la que se ven arrastrados en sus respectivas vidas, tan parecidas al deambular del hombre mecánico. No hay cortes ni cambios de plano, no hay posibilidad de escape o de cambio. El deseo de Norma, mantenido desde hace años, y el de Cliff, que aflorará conforme pase más tiempo con ella, se expresa ya aquí subvertido a través de ese robot, metáfora de la imposibilidad de su unión.

Más reveladores son las siguientes apariciones del robot, que tienen lugar justo antes y después de la conversación final entre Cliff y Norma. En la que la precede, la cámara realiza un movimiento similar al del comienzo de la escena correspondiente a los fotogramas de la página anterior, pero finaliza con un primer plano del robot, estático, colocado de tal manera que el punto de fuga lo ligue a Cliff, lo que anticipa el resultado de la conversación (FOTOGRAMA 12). El hombre mecánico, la ausencia de verdadera voluntad, se terminará imponiendo. Tras correr bajo la lluvia y regresar a la sala, el robot, filmado desde un ángulo muy parecido y con el



FOTOGRAMAS 8, 9, 10 Y 11. Presencia del robot de juguete en la primera visita de Norma a la fábrica.

mismo movimiento precedente que en la escena anterior —aunque con una mayor profundidad de campo—, aparecerá una última vez, pero, ahora, puesto en marcha accidentalmente por Cliff y encaminándose, inexorable, hacia el borde de la mesa, hacia su previsible caída, hacia su destrucción²⁷, símbolo del futuro que le espera a Cliff: la infelicidad constante fruto de la alienación producida por un sueño americano que, en teoría, había conquistado (FOTOGRAMA 13).



FOTOGRAMAS 12 y 13. Primeros planos del robot con los protagonistas detrás.

Aunque con una presencia más discreta, el tren, único juguete junto al robot que se pone en marcha, tiene también un claro componente simbólico. Las connotaciones de libertad y escapada asociadas a ese medio de transporte se invierten al tratarse de una mera imitación, de una réplica a escala que calca todos los detalles —desde las luces del interior de los vagones hasta el humo que sale de la locomotora— pero que no lleva a ningún sitio, se limita a dar vueltas una y otra vez por los mismos raíles, que se erigen en metáfora de la monotonía que asedia al protagonista,

²⁷ En sus conversaciones con Drove, Sirk confiesa que el final original de la película era la imagen del robot cayendo de la mesa y estrellándose contra el suelo, pero la negativa rotunda del estudio a incluirlo por considerarlo demasiado trágico obligó a eliminar esa parte y a añadir una escena final distinta.

el medio asfixiante y repetitivo en el que se mueve día tras día. No hay un mañana posible porque no hay ningún destino hacia al que llegar. Dos planos muestran este juguete: uno general, en el que Cliff y Norma, rodeados de otros muñecos, lo contemplan entusiasmados (FOTOGRAMA 14), y otro de detalle en el que la cámara sigue el movimiento de los vagones (FOTOGRAMA 15). Su configuración y concatenación no es casual. El primero muestra a los protagonistas como dos elementos más de ese decorado. La diferencia de escala entre ellos y el tren evidencia de forma gráfica que éste no es más que una miniatura, un objeto decorativo, una mera ilusión. En el siguiente, se aprecian todos los detalles, la exactitud de la réplica y hasta de los revisores, convertidos en figuras de plástico, saliendo al ruido de la locomotora. La artificialidad de esa sociedad queda expuesta de ese modo: un mundo falso cuyos integrantes intentan percibir como real, pero que, al observarlo con detalle, se revela como plastificado, masificado, producido en serie.



FOTOGRAMAS 14 Y 15. Plano general y detalle del tren de juguete en la fábrica de Cliff.

De forma más discreta, pero con interés en la representación icónica de la relación entre Cliff y su mujer, aparece la cama del matrimonio, compuesta por dos colchones distintos, cada uno

con su propia ropa, símbolo de la distancia que media en la intimidad de esos dos sujetos, cercanos físicamente, pero lejanos en cuanto a su compenetración emocional, en su estado en el mundo, separados en compartimentos estancos (FOTOGRAMA 16).



FOTOGRAMA 16. Cama de Cliff y Marion, compuesta por dos colchones distintos.

Estructura interna: melodramática y narrativa

Siempre hay un mañana se articula en torno a una estructura melodramática muy definida que discurre paralela a la propia estructura narrativa de la película, cuyo marco temporal apenas alcanza una semana. La transgresión, equivalente al primer acto, tiene lugar con la aparición de Norma. El escándalo, es decir, la socialización de dicha transgresión, se efectúa con el descubrimiento por parte de Vinnie de la posible relación entre su padre y ella y coincide con el segundo acto, es decir, con el nudo de la trama, mientras que la expiación encaja con el desenlace, la marcha de Norma tras poner las cartas sobre la mesa, y la restitución del orden familiar. Podemos apreciar un cierto carácter circular en este soporte, pues, al final, la unidad familiar y el protagonista se mantienen, por fuera, tal y como empezaron, aunque toda esperanza ha quedado destruida para Cliff.

Espacios

En *Siempre hay un mañana*, pueden distinguirse dos espacios claramente diferenciados. Por un lado, los interiores, dominados por el hogar de la familia Groves y el taller de Cliff, ubicados, en la ficción, en Pasadena, y, por otro, los exteriores o, más bien, el exterior, localizado en el hotel de Palm Valley en el que el protagonista y Norma coinciden un fin de semana y donde su hijo, al verlos en una actitud de complicidad, comienza a sospechar que mantienen una relación



amorosa. Muchos obstáculos, como ya hemos descrito más arriba, se interponen entre la cámara y los personajes en los primeros; sólo algo de vegetación o más personas en actitud distendida — símbolos de libertad— en el segundo (FOTOGRAMA 17). El terreno familiar y laboral, presuntamente idílico, queda representado, así, como una suerte de cárcel, un ambiente opresivo y asfixiante, mientras que lo público se convierte en un oasis de libertad, aunque sometido a la amenaza de una cierta vigilancia doméstica. Dicotomía interior-exterior cuyo significado queda reforzado por el tiempo de cada lugar. Pasadena, asociada a un clima benigno, cálido y soleado, aparece descrita como una ciudad lluviosa, gris y triste. Esta subversión de las connotaciones del lugar es una muestra más de la ironía presente en la película, toda vez que ésta comienza con un letrero que reza «Érase una vez, en la soleada California...» (FOTOGRAMA 18), al que sigue el plano de una calle lluviosa por la que circulan peatones con paraguas. California constituía —y constituye todavía— una de las representaciones prototípicas del sueño americano²⁸. Sin embargo, en esa tierra de oportunidades, en la que se supone que es fácil triunfar y ser feliz, llueve. Y, si el sitio en el que, en teoría, siempre brilla el sol, está cubierto de nubes, es que algo falla. Sirk utiliza este sencillo recurso para expresar la disfunción entre expectativas y realidad, para marcar su crítica hacia los valores norteamericanos imperantes desde el comienzo de la película.



FOTOGRAMAS 17 Y 18. Ejemplo de plano exterior y letrero con el comienza la película.

²⁸ El estado, que ya había recibido grandes flujos migratorios durante las primeras décadas del siglo XX, fue el que más creció tras la guerra, auspiciado, en gran medida, por el desarrollo de la industria tecnológica que tuvo lugar durante el conflicto y que, después, se mantuvo y ramificó en otros muchos ámbitos cuya necesidad de mano de obra no paró de atraer a millones de personas (Hernández Alonso, 2002).



El tiempo de la última escena y que se aprecia en el plano en el que Cliff contempla cómo se aleja el avión de Norma resulta determinante en su significación. La lluvia ha cesado —la intrusa ha salido de escena—, pero no es un cielo brillante y soleado lo que sigue, sino un manto de nubes que condenan al protagonista a la infelicidad perpetua. No hay sol, no hay mañana posible. La normalidad sólo revela alienación.

Personajes y acciones

Son pocos los personajes que integran esta película: los miembros de la familia Groves (Cliff, su mujer Marion y sus hijos Vinnie, Ellen y Frankie) y Norma Vail, que representan distintas percepciones del sueño americano. Así, tanto Cliff como Norma, aun infelices, son triunfadores en el ámbito profesional, pero con un matiz fundamental en las connotaciones de ese éxito. Para Cliff, en su condición de hombre, significa el cumplimiento de su obligación según los dictados de la sociedad norteamericana de los cincuenta, pero, para Norma, como mujer, implica una intromisión en un terreno vedado, aunque ésta se minimice al tratarse de la industria de la moda, asociada más al terreno femenino que al masculino. Marion y sus hijos, por el contrario, están conformes con su condición de *buenos americanos*, cumplen los dictados de la sociedad en la que se mueven y adquieren un papel moralista, impidiendo cualquier transgresión en ese modo de vida. Detengámonos en cada uno de ellos.

La elección de Fred MacMurray para el papel de Clifford Groves dota al personaje de un físico poderoso. Alto y atractivo, el actor, que contaba con 47 años durante el rodaje de la película, encajaba en los estándares de padre de familia perfecto, de representante de la integridad americana, aura a la que también contribuía su conocimiento entre el gran público gracias a una trayectoria marcada, sobre todo, por la película *Perdición* (Billy Wilder, 1944), cuya redención final le confería una dignidad que podía interpretarse como el modelo a seguir para el ciudadano medio en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Esta consideración social contribuye a su configuración como arquetipo de triunfador de la sociedad Eisenhower y, en consecuencia, al refuerzo del carácter alegórico de la cinta. Ya hemos dejado claros más arriba los rasgos fundamentales de la personalidad de Cliff. El terreno en el que mejor se mueve es su empresa, levantada a partir de su propio esfuerzo y originalidad frente a la competencia —signo definitorio del individualismo estadounidense—, donde se convierte en una figura central y respetada. Suyo es el ámbito público, pero su reinado termina cuando atraviesa las puertas de su hogar, lugar en el que su presencia es casi decorativa, reducida al suministro monetario y las conversaciones triviales, preso enclaustrado en esos encuadres marcados por líneas verticales



que se anteponen entre la cámara y él. Intenta escapar de la rutina, pero se da de bruces contra el muro que suponen su mujer y sus hijos, cuyas preocupaciones empiezan y acaban con ellos mismos, y es incapaz de rebelarse contra esa situación. Cliff se niega a ver la realidad, como evidencia su desconocimiento de las causas de la marcha de Norma veinte años atrás, que el espectador conoce desde su primera aparición en pantalla. Su constante ceguera le hace avanzar mecanizado, como ese robot que ha construido y del que se siente tan orgulloso. De hecho, durante una discusión con su mujer a raíz del comportamiento de sus hijos mayores durante la cena a la que ha invitado a Norma, él mismo reconocerá su parecido. La progresiva frustración ante el comportamiento de su esposa, esquiva en todo lo relacionado con él, lo llevará a declarar su amor a Norma e incluso a besarla, pero, cuando ella, tras recibir la visita de Vinnie y Ellen, le explique su negativa a iniciar una relación ante las consecuencias que tendría, él no será capaz de enfrentarse a ello.



FOTOGRAMAS 19 Y 20. Ejemplos de claroscuro y plano entre *barrotes* de Cliff.

Además de los planos que recuerdan a un encierro y los claroscuros que hemos señalado más arriba (FOTOGRAMAS 19 Y 20) y que se marcan de manera destacada en las conversaciones que mantiene con sus hijos y su mujer, Sirk compone visualmente a Cliff negando su punto de vista en el conjunto de la película. Sólo en la escena final, cuando, desde la ventana, contemple el

avión en el que se marcha la mujer de su vida, la cámara adoptará la posición de sus ojos, de los que se ha desprendido, definitivamente, la venda y, a la vez, se ha desvanecido toda esperanza, toda posibilidad de felicidad. Será justo después cuando, inexpresivo, conducido dócilmente por Marion —su condición de robot, de hombre mecánico, ya se ha consumado por completo—, le diga a su mujer: «me conoces mejor que yo» (FOTOGRAMAS 21, 22 Y 23). La rendición se ha efectuado y la alienación es plena. Su identificación con los valores del sueño americano es perfecta, pero eso lo ha conducido a una perpetua infelicidad que se camuflará de lo contrario, a un sordo malestar que, día tras días, lo carcomerá por dentro y que se expresa en la imagen a través de las sombras que todavía cubren —y cubrirán— su rostro.



FOTOGRAMAS 21, 22 y 23. Adecuación de la cámara al punto de vista de Cliff y consumación de su derrota.



Tanto la trayectoria biográfica y cinematográfica como el físico de Barbara Stanwyck cargan también de connotaciones su papel como Norma Vail. La actriz, procedente de una familia obrera, huérfana de madre y abandonada por su padre, muy alejada de los cánones de belleza imperantes en las décadas centrales del siglo XX, se introdujo en el mundo del cine tras desempeñar distintos empleos como telefonista y corista. Ese carácter de *mujer hecha a sí misma* la acompañó a lo largo de numerosos filmes, sobre todo, a partir del éxito de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), que supuso su consagración como actriz y su primera nominación al Óscar. Con *Perdición*, en la que compartía escena junto al propio MacMurray, alcanzó la cumbre de su carrera en cuanto a reconocimiento y se convirtió, para el gran público, en el arquetipo cinematográfico por excelencia de *mujer fatal*. Su aparición en *Siempre hay un mañana* plantea, así, un juego de significados, pues la tradicional caída en la desgracia en la que suelen desembocar los personajes masculinos debido a su atracción hacia ese tipo de mujeres se invierte en la cinta de Sirk. Cliff terminará siendo desgraciado, precisamente, por no escapar junto a Norma. Se produce así una subversión de los valores tradicionales camuflada bajo una resolución convencional del conflicto argumental.

Norma constituye el personaje melodramático por excelencia. Arrastra una herida emocional desde hace años: su amor por Cliff, que provocó su marcha a Nueva York, donde se convirtió, a partir de su propio trabajo, en una diseñadora de éxito. Esta apropiación de los valores masculinos en una sociedad con los roles claramente diferenciados supone el motivo de su desgracias. Sabemos que se casó, pero terminó divorciándose. «Nos casamos para huir de la soledad», responderá con franqueza a Cliff cuando éste le pregunte sobre su matrimonio. Norma ha cumplido un sueño americano que, como mujer, no le corresponde, y, por eso, sufre. El castigo a la transgresión social se paga con el sufrimiento. Norma está condenada a la infelicidad porque, pese a intentar disimular y creer que el tren es de verdad, sabe que es de plástico; ve la realidad más allá del brillo del *american way of life* y habla con voz propia. Baste un ejemplo para señalarlo: cuando Marion se prueba un vestido y lo rechaza por no adecuarse al código de vestimenta propio de sus años, Norma reconocerá que ella, con una edad muy similar, se lo pone. Cuando, al final, desmonte las ilusiones infantiles de Cliff al exponerle todo lo que ocurriría si diese el paso de iniciar una relación con ella, no hará otra cosa que ser realista, es decir, dejar a un lado el sueño, despertarse. Su valentía y su sacrificio se contraponen a la cobardía del protagonista masculino, algo que se evidencia a través de la composición visual que Sirk le otorga desde el primer momento en el que aparece en escena, la llegada al hogar de los Groves.



FOTOGRAMAS 24 Y 25. Claroscuros que ilustran la identidad de Norma en su primera aparición en el filme.

Una sombra cubre parcialmente el rostro de Norma la primera vez que aparece en pantalla , en la puerta de la casa de Cliff (FOTOGRAMA 24), representación de la dicotomía éxito-fracaso en el ámbito laboral (público, reservado al hombre) y familiar (privado, asociado a la mujer). Según entre en la casa, la sombra se irá haciendo más acusada hasta cubrirle la cara por completo, convirtiéndola en una silueta que confirma a Norma como una intrusa en ese universo, un elemento que no encaja (FOTOGRAMA 25). Su condición de elemento desestabilizador queda así confirmada, pero más interesante resulta la manera de Sirk de plasmar la oposición entre la percepción de la realidad de Norma y la de Cliff, que se evidencia en los momentos en los que su conversación toca, de alguna manera, la relación entre ambos, como aquél en el que Cliff le pregunta por qué se marchó hace veinte años. La cámara compone un plano en el que están los dos colocados de tal manera que el espectador entienda el sufrimiento de Norma, su amor por Cliff, al contemplar su rostro, que mira al frente, mientras él, colocado a su lado, sin verle la cara, es incapaz de entender la realidad que lo rodea (FOTOGRAMA 26).



FOTOGRAMA 26. Cliff le pregunta a Norma por qué se marchó hace veinte años.

Marion, la mujer de Cliff, interpretada por Joan Bennett, representa la oposición femenina a Norma. Encaja a la perfección en el ideal de mujer norteamericana de clase media alta de los cincuenta. Está casada, tiene una familia compuesta por tres hijos y su vida se limita al entorno doméstico, donde parece ser feliz. «Su vida es emocionante, tiene mucho éxito», comentará Cliff en relación a Norma. «Eso es más valioso para un hombre que para una mujer», responderá Marion, para luego añadir que «le falta lo que toda mujer quiere» y mostrarse orgullosa de su casa y sus hijos. Además de verbalizarlo, Sirk expresa su conformismo mediante un recurso tan sencillo como efectivo: iluminarle el rostro por completo al tiempo que ensombrece el de su marido durante las conversaciones que mantienen, así como dividir el plano en dos mitades *separadas* que delimiten el espacio de cada personaje (FOTOGRAMA 27).



FOTOGRAMA 27. Marion iluminada mientras Cliff permanece ensombrecido.



Marion ha cumplido el sueño americano reservado para ella, pero la forma de expresar la felicidad a la que, en teoría, la ha conducido, resulta extraña, incluso siniestra. En todo momento, se mantiene impassible, fría. Cuando Cliff le afea que su vida en común carece de cualquier diversión, que la rutina los invade y sus hijos centran toda su cotidianidad, ella, sin perder en ningún momento la compostura y, con un tono de voz monocorde, le replica que no sabe de qué esta hablando, para, justo después, repasar la lista de tareas que tiene que llevar a cabo al día siguiente. La interpretación de Bennett, por completo hierática, resulta discordante en el conjunto de la cinta, sobre todo, al compararla con las de MacMurray y Stanwyck, mucho más convencionales y expresivas, y dota a su personaje de una significación especial. Marion cumple con los valores americanos, está conforme con su modo de vida y es, por lo que dice, feliz, pero parece incapaz de expresar cualquier emoción, es una autómatas, una mujer mecánica, la versión femenina del robot fabricado por su marido. Resulta aquí pertinente trazar un paralelismo entre el comportamiento de Marion y el de los habitantes de esa ciudad, también californiana, en la que se desarrolla *La invasión de los ladrones de cuerpos*, película estrenada, curiosamente, el mismo año que *Siempre hay un mañana*. En la cinta de Don Siegel, unos extraterrestres invadían una idílica población norteamericana y sustituían a sus habitantes por copias exactas en apariencia y recuerdos, pero incapaces de sentir. Toda individualidad queda diluida en una masa homogénea, que camina igual, mira igual y habla igual en una clara representación cinematográfica de la paranoia anticomunista de mediados de los cincuenta. No deja de resultar llamativo que Marion, ejemplo perfecto de la consecución femenina del sueño americano, se comporte, en la película de Sirk, de la misma forma que lo hacen los vecinos *soviéticos* de Siegel (FOTOGRAMAS 28 Y 29). La alienación de ambos es plena.



FOTOGRAMA 28. Marion, inexpresiva (y con el rostro perfectamente iluminado).



FOTOGRAMA 29. Dana Wynter y Kevin McCarthy, fingiendo ser extraterrestres en un plano recortado de *La invasión de los ladrones de cuerpos*.

Los hijos de Marion y Cliff pueden analizarse en conjunto como las representación perfecta de las nuevas generaciones estadounidenses, cada uno en su rol de perpetuación de los valores norteamericanos y representados con una inusual dureza para la época. Vinnie (William Reynolds), el mayor, es el que descubre a su padre junto a Norma en el hotel y quien se lo recrimina. Su actitud moralista, garante de los valores de la familia y el orden, queda representada por los numerosos planos medios que Sirk utiliza para marcar su perfil y su corte de pelo, de claras reminiscencias castrenses (FOTOGRAMA 30). Su papel de guardián de los valores americanos —en clara relación con el papel del hijo de Jane Wyman en *Sólo el cielo lo sabe*, interpretado por el mismo actor— queda confirmado en el momento en el que, desde el jardín, contempla a su padre, enclaustrado entre los cuarterones de la ventana, salir para encontrarse con Norma (FOTOGRAMA 31). Vinnie es el carcelero; su padre, el preso. Los valores se imponen y sus valedores, criados en la abundancia de la era Eisenhower y conformes con sus postulados, corrigen cualquier mínima desviación.



FOTOGRAMA 30. Plano típico de Vinnie en el que se evidencia su fisonomía castrense.



FOTOGRAMA 31. Cliff, al fondo, observado por Vinnie a través de la ventana.

La prole femenina de Cliff y Marion está compuesta por Ellen y Frankie, cuyos roles, aun secundarios, son determinantes en la crítica al sueño americano que traza Sirk en esta película. Ellen (Gigi Perreau) representa la asunción sin ambages del modelo de adolescente vendido por la cultura norteamericana de mediados de siglo, que Sirk representa con planos hablando por teléfono tumbada en el suelo y con las piernas levantadas, característicos de los filmes destinados a adolescentes de ese periodo. Su deseo de convertirse en actriz desemboca en una reacción exagerada e histriónica ante las situaciones que se le plantean y que, buscando dotar de seriedad y dramatismo a sus palabras, sólo consigue imprimirlas de un patetismo y una falsedad que Sirk extiende al conjunto de la adolescencia estadounidense. «Gloria, cariño, la cuestión es: ¿una mujer como yo querría a un jugador de baloncesto?», sostiene seria al teléfono durante una conversación con una amiga en la última secuencia de la película. La contradicción entre sus palabras, propias de una mujer de más edad, y su vestimenta, infantil y carente de cualquier erotismo, revela la superficialidad de su vida. Que, sin una mínima reflexión, acompañe a su hermano en sus sospechas y vaya a hablar con Norma a su hotel, sólo revela una perpetuación pueril de los roles de género de la que se libra la hija pequeña, Frankie (Judy Nugent), que encarna la individualidad y el deseo de triunfo a cualquier precio de la sociedad norteamericana. «¡No, no soy débil, no puedo permitírmelo!», exclamará cuando se tuerza el tobillo antes de una exhibición de ballet. La cultura del éxito, asumida desde la infancia.

Empleo de la música

El empleo de la música en *Siempre hay un mañana* tiene una clara intención irónica en consonancia con el resto de elementos de la película. Las escenas inicial y final dan buena cuenta de ello, al acompañar con melodías alegres imágenes que no lo son, como es el caso de la calle



bajo la lluvia con la que comienza el filme y el final, claramente paródico, en el que la restitución del orden familiar se percibe musicalmente como un acontecimiento gozoso cuando representa todo lo contrario. El elemento musical más interesante es, sin embargo, el empleo de la canción *Blue moon*, que sirve de ligazón sentimental de Cliff y Norma a su pasado y actúa como *leitmotiv*. Compuesta en 1934, fue versionada por distintos cantantes a lo largo de las décadas de los cuarenta y los cincuenta —de hecho, en 1956, año en el que se estrenó *Siempre hay un mañana*, un todavía poco conocido Elvis Presley la incluyó en su primer álbum, *Elvis*—, lo que la convirtió en una sintonía familiar para el público. Narra el encuentro de una persona que se siente triste y sola con un amor que aparece de repente, una historia muy similar a la que cuenta la película, aunque con una conclusión por completo distinta. Es durante la primera visita de Norma al taller de Cliff cuando se escucha esta melodía, procedente de un organillo que el protagonista construyó veinte años atrás, inspirado por un paseo junto a Norma por el muelle. Al activar el artilugio, la música suena, inundando la escena de recuerdos de ese pasado en común de los protagonistas. «Esta tarde, por un momento, el tiempo se ha parado», dirá Norma antes de marcharse junto a Cliff. La cámara, sin embargo, no los sigue, sino que se detiene en el plano de ese instrumento ya parado, acercándose poco a poco mientras, de fondo, suena de nuevo *Blue moon*, pero, ahora, en una escala más aguda, similar a la de una nana para niños (FOTOGRAMA 32). Esta combinación audiovisual está cargada de significación. La vida que habrían podido tener juntos, simbolizada a través de esa música, se queda sólo como una posibilidad, como lo que podría haber sido, disuelta en un pasado que ya no volverá, un espacio vacío —Norma y Cliff no están ya, sólo queda el instrumento a oscuras—, un recuerdo. No es casual que el plano que siga al del organillo, que se disuelve con una transición suave, sea el de Marion durmiendo antes de la llegada de Cliff a casa (FOTOGRAMA 33). La ironía de Sirk se hace patente en esa forma de disponer el metraje: el presente de Cliff desemboca en Marion, su alienación va ligada al núcleo familiar, a la autómatas con la que comparte cama —que no colchón—. Este carácter se refuerza con la adaptación progresiva de la música, pasando de sonar *Blue moon* a hacerlo el propio acompañamiento sonoro del filme. El tema volverá a sonar durante el último plano en el que aparece Norma, cuando, desde el avión, llora por lo que ha perdido ya para siempre. La música refuerza la comprensión de sus sentimientos, pero no como ornamento, sino con todo su sentido semántico, dejando un poso pesimista y hasta cruel, de un soterrado humor negro.



FOTOGRAMAS 32 Y 33. Plano del organillo del taller de Cliff y su continuación con Marion en la cama.



3.2. *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962)

3.2.1. Contextualización

Conocido por ser el creador del mítico inspector Clouseau, protagonista de *La pantera rosa* (1963), Blake Edwards (1922-2010) ha sido catalogado como un director eminentemente cómico. Procedente de la televisión, se incorporó al mundo del cine a mediados de los cincuenta de la mano del prolífico Richard Quine, junto a quien escribió varias comedias para terminar dando el salto a la dirección a finales de la década. Gran estilista, dotó a sus películas de un sobresaliente sentido del ritmo y de la organización especial que se evidencian, sobre todo, en las filmadas durante los años sesenta, periodo más propicio para un cineasta que, además del humor, tocó muchos otros géneros con resultado desigual y cuya filmografía, aun irregular, contiene una «mezcla única de romanticismo y de cinismo, de conservadurismo y anarquía, delicadeza y vulgaridad» (Tavernier y Coursodon, 2010: 519). Convertido en el paradigma de la comedia sofisticada heredera del *screwball*, fue su adaptación de la novela de Truman Capote *Desayuno con diamantes* (1961) la que colocó su nombre en el mapa. Tras esta obra «amarga y evanescente al mismo tiempo [...] en la que conviven, sin estorbarse, el artificio manierista y la musicalidad en las formas, la utilización productiva de los tiempos muertos y de las pinceladas caracteriológicas más penetrantes» (Costa et al., 1996: 130), su vena cómica se adentró en formas más deudoras del *slapstick* —cuyo máximo exponente fue *El guateque* (1968)—, en consonancia con la propia evolución del cine norteamericano que hemos explicado más arriba. Su coqueteo con otros géneros dio como resultado películas como *Chantaje contra una mujer* (1962), encuadrada en el cine negro, *Gunn* (1967), en el de acción, y *Dos hombres contra el Oeste* (1971), su muy particular tratamiento del wéstern. Poco interés tendrá su trayectoria posterior, con numerosas secuelas de *La pantera rosa* y sólo una obra destacable, *¿Víctor o Victoria?* (1982), por la que conseguiría una nominación a los Óscar en la categoría de mejor guion.

Fue su relevancia como director de comedias la que hizo que acabase en sus manos el guion de *Días de vino y rosas*, adaptación del telefilme homónimo dirigido por John Frankenheimer y estrenado como parte de la serie *Playhouse 90* de la CBS en 1958 con Cliff Robertson y Piper Laurie como protagonistas. Tras caer el proyecto en manos del productor Martin Manulis, quien, pese a contar con experiencia en teatro y televisión, se enfrentaba, por primera vez, a una aventura cinematográfica, la historia original fue retocada y ampliada para que abarcase toda la relación de la pareja y la hiciese más empática a ojos de los espectadores (AFI Catalog, s.f.).



Con esta voluntad, Edwards se hizo cargo de una cinta a la que se añadieron secuencias cómicas ausentes en la original y en la que Jack Lemmon y Lee Remick se hacían con los papeles principales. Con un presupuesto de alrededor de dos millones de dólares y una recaudación de más de ocho, *Días de vino y rosas* fue un éxito de público y crítica, que aplaudió, sobre todo, las interpretaciones de Lemmon y Remick, que recibieron sendas nominaciones al Óscar²⁹ y ganaron en sus respectivas categorías en el Festival de San Sebastián, donde Edwards también se hizo con el premio a mejor director.

3.2.2. Análisis

«No son largos los días de vino y rosas: de un nebuloso sueño, surge, por un instante, nuestro sendero, para perderse en otro sueño». Estos versos del inglés Ernest Dowson, arquetipo de poeta decadente y temperamental de finales del XIX, sirven de título a una película que comienza como una suerte de comedia romántica para desembocar en la más absoluta de las tragedias, combinación de géneros de la que emerge la sustancia melodramática a través de la exhibición sin tapujos de los sentimientos y frustraciones de la pareja protagonista. Joe Clay (Jack Lemmon), un relaciones públicas cuyo principal cometido es servir de alcahuete a sus superiores, comienza una relación con Kirsten Andersen (Lee Remick), la secretaria de su jefe, a quien empuja al consumo de alcohol, hábito que se convertirá en adicción y terminará por destruir tanto su matrimonio como sus vidas.

Considerada, por norma general, como una película sobre el alcoholismo, es preciso apuntar que no es éste su tema principal, aun siendo determinante en su configuración. Así como algunas de las grandes novelas realistas —*Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857), *Anna Karénina* (Lev Tolstói, 1877), *El primo Basilio* (José Maria Eça de Queirós, 1878) y *La Regenta* (Leopoldo Alas, Clarín, 1885), por citar las más reseñables— se tildan con frecuencia como *de adulterio* por las aventuras extramatrimoniales de las protagonistas, aun cuando éstas no son más que el resultado del tedio que las invade, *Días de vino y rosas* es un filme que aborda el alcoholismo, pero lo trasciende, pues la ingesta abusiva de alcohol no es tanto la enfermedad como el síntoma de un malestar más profundo fruto de la divergencia entre las expectativas de esa pareja y la

²⁹ La película recibió, en total, cinco nominaciones: mejores actor y actriz principales, mejor vestuario, mejor diseño de producción y mejor canción original, única estatuilla conseguida que fue a parar a Henry Mancini, colaborador habitual de Edwards.



sociedad que los rodea, de la infelicidad a la que los ha conducido el intento de adecuarse a los valores del sueño americano.

Edwards filma la progresiva caída a los infiernos de Joe y Kirsten mediante un estilo sobrio y directo, marcado por el blanco y negro, la profundidad de campo —sobre todo, en los interiores, donde se conjuga con un movimiento suave de la cámara, coreografiado con mimo, que muestra la interacción entre los personajes y su entorno— y articulado en tres partes coincidentes con el estado de la relación de los protagonistas y su grado de dependencia. La primera, que ocupa el tercio inicial del metraje, describe su noviazgo, desde su primer encuentro hasta su boda, con una puesta en escena en la que todo contribuye a expresar la idea de felicidad de una pareja, planteamiento que se evidencia en el empleo de planos abiertos en los que nada se interpone entre la cámara y los personajes, ni entre ellos y el fondo; una relación *limpia* configurada a través de rostros bien iluminados. Esto empieza a cambiar en la segunda parte, que abarca la consolidación de su adicción y finaliza con el primer ingreso de Joe en un hospital psiquiátrico. Rostros ensombrecidos y encuadres con menos aire en los que la presencia humana pierde protagonismo frente a los objetos que la rodean y que cargan de significación la imagen, planos más *sucios*, contaminados por elementos cubiertos por sombras que dan a la escena un aire oscuro opuesto a la claridad previa, así como primeros planos cerrados y opresivos dominan el planteamiento visual que se extiende hasta el final por la segunda y tercera parte y en el que, como veremos más adelante, se aprecia ya una pequeña influencia de las nuevas olas europeas con imágenes agresivas montadas de una forma sincopada muy atípica en el cine norteamericano y que, si bien tienen una presencia casi anecdótica, ya anuncian la evolución del lenguaje cinematográfico hacia derroteros que explorará sin corsés a lo largo de la década de los setenta.

Pese a mantener una elaborada puesta en escena de inspiración manierista que repercute, de forma directa, en la potencia simbólica de sus imágenes, *Días de vino y rosas* emite ya señales, en consonancia con el momento en el que se rueda, de una apuesta por la mostración en detrimento de la sugerencia, por un refuerzo de lo dicho, del propio texto frente a un subtexto que mengua respecto a *Siempre hay un mañana*.

Iconografía

Los términos que componen el título —el vino (bebida que, curiosamente, nunca consumen los protagonistas) y las rosas, cuyas resonancias de juventud y desenfreno van ligadas a la tradición pictórica de las bacanales— constituyen también las dos grandes líneas iconográficas de la película, en clara relación con los valores del sueño americano. El alcohol, la más evidente,



aparece representada de forma directa a través de los vasos y botellas que sostienen o rodean a los protagonistas desde el comienzo de la película, como demuestra la primera escena, en la que Joe habla por teléfono con una joven para convencerla de que acuda a la fiesta de un yate de uno de sus clientes (FOTOGRAMA 34).



FOTOGRAMA 34. Joe intenta convencer a una joven para sumarse a una fiesta mientras sostiene un vaso con licor.

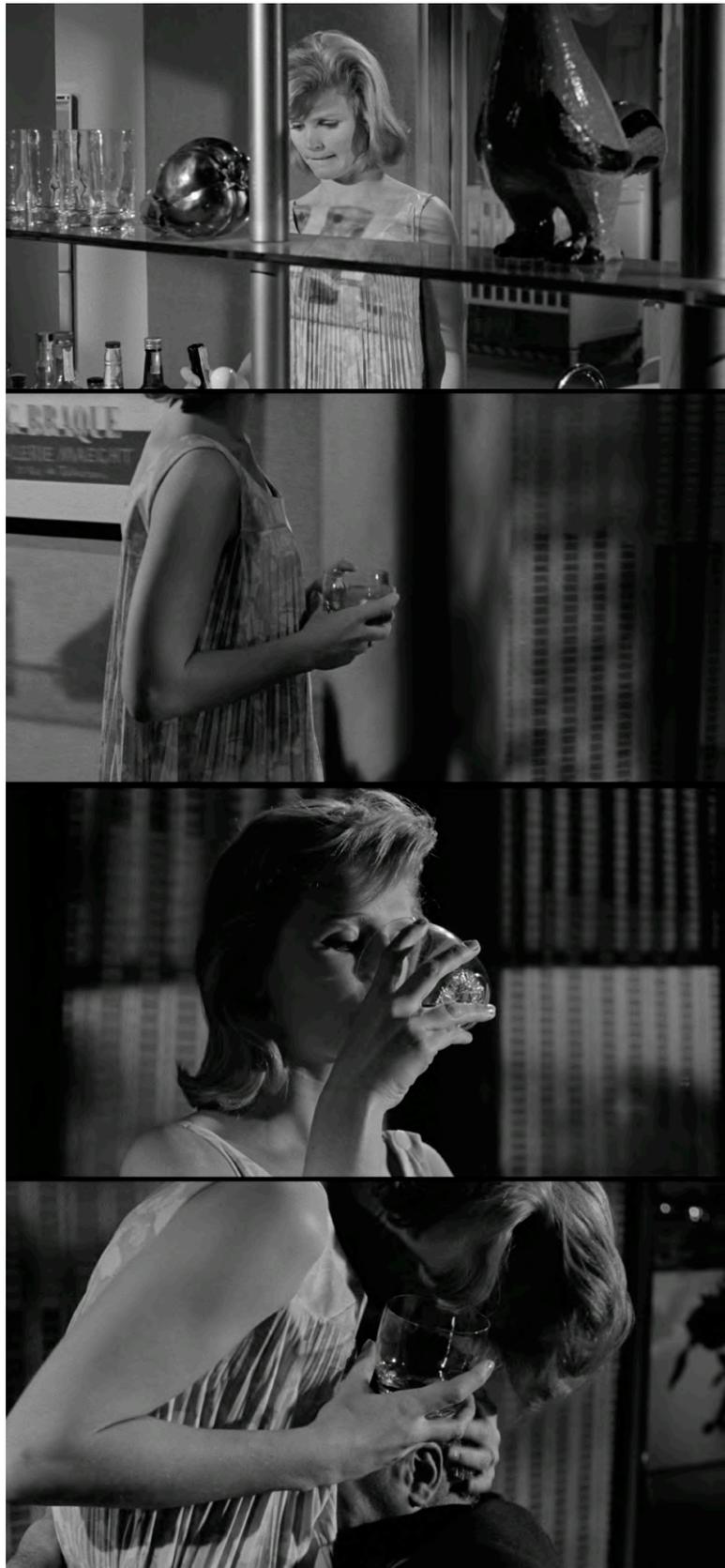
A un lado de su cabeza, sujeta el teléfono, símbolo de su posición laboral; al otro, el vaso de licor, necesario para sobrellevar las tareas encomendadas. Edwards traza así una relación directa entre el trabajo y el alcohol, dos realidades que liga a través de la figura de Joe —no en vano es relaciones públicas, cargo asociado a la publicidad y, por extensión, a la sociedad de consumo, que se desarrolla con fuerza como disciplina en las décadas de los cincuenta y sesenta³⁰—, convertido en representante de una clase social que necesita anestesiarse para poder sobrellevar su día a día. La forma de representar visualmente la adicción de Kirsten reviste de más interés, pues su progresivo acercamiento al alcohol se acompaña de un tratamiento visual en el se relaciona, de forma directa, con los valores de esposa y madre que ha asumido al casarse con Joe. Es durante la primera discusión que mantienen, momento en el que Joe, insistente en que ella beba y *se divierta* —«¿Existe una ley que te prohíba tomar un par de copas mientras [me] esperas para que nos riemos un poco?»—, le recrimina que se preocupa demasiado de la niña y da un portazo que la despierta, cuando comienza su cuesta abajo. La cámara registra un plano secuencia de la discusión —no hay posibilidad de escapatoria— y se detiene para enfocar el mueble bar que separa el salón del cuarto filial, momento en el que se produce un salto para filmar más de cerca al matrimonio atrapado en la bebida (FOTOGRAMA 35).

³⁰ Baste para ejemplificarlo señalar que la Asociación Internacional de Relaciones Públicas (IPRA, por sus siglas en inglés) se constituye en 1955 (IPRA, s.f.)



FOTOGRAMA 35. Joe intenta convencer a una joven para sumarse a una fiesta mientras sostiene un vaso con licor.

Joe queda atrapado entre la puerta de la habitación su hija, donde se refleja la sombra de las botellas y los vasos, y la propia estantería. Su alcoholismo se hace evidente en la composición del plano, que lo aísla de Kirsten, separada por uno de los soportes del mueble y angustiada ante la escena que acaba de presenciar. En su desesperación y deseo de que todo vaya bien, de que la felicidad vuelva a ese prototípico hogar, decidirá servirse una copa para satisfacer a su marido, deber de toda buena esposa, lo que acarreará su ya inevitable destrucción. Edwards, a través de otro breve plano secuencia, cierra el encuadre acercándose al vaso, que ocupa el centro de la imagen y se interpone entre el cuerpo de Kirsten y la cara de Joe, para luego llevárselo a los labios y volver a bajarlo abrazando el rostro lloroso de su marido (FOTOGRAMAS 36, 37, 38 Y 39). Este sutil movimiento simboliza la reducción de Kirsten de mujer a esposa complaciente, pues la encierra en el plano junto a la bebida e impide cualquier otro elemento que no sea el vaso o su esposo, al tiempo que, en noruego, pronuncia, como un mantra irónico, «juntos en el paraíso».



FOTOGRAMAS 36, 37, 38 Y 39. Representación visual de la caída en el alcoholismo de Kirsten.

Su vínculo al alcohol queda ya consagrado y se convierte en la forma de sobrellevar el día a día, realidad que se evidencia en su comportamiento en casa, terreno al que se ha reducido su mundo tras dejar su empleo como secretaria y dedicarse de forma plena al cuidado del hogar. Su alienación se representa en una escena de lo que podemos suponer constituye un día cualquiera en su vida. Sola, mientras Joe trabaja en Houston, contempla un programa infantil en la televisión mientras sostiene un vaso con licor. En un primer momento, intuimos que es la niña la que lo está viendo, pues la cámara sólo enfoca la pantalla, pero, cuando se aleja, vemos que se trata de Kirsten (FOTOGRAMA 40). Se produce, así, una cierta infantilización de la protagonista, una reducción de su papel vital en línea con lo expresado antes, símbolo del tedio que la abrumba, de la infelicidad a la que la ha conducido la voluntad de cumplimiento del *way of life* destinado para ella. Cuando su hija la llame porque no puede dormir, acudirá a verla sin soltar el vaso, y cuando salga, se servirá otra copa mientras el cigarro que estaba fumando antes humea en el suelo, lo que provocará un incendio en la casa (FOTOGRAMA 41). La cámara ahora la filma en su totalidad, pero llena el plano de elementos que lo saturan, le restan aire, lo oprimen, ambiente angustioso al que también contribuyen las sombras que lo cubren todo y que asemejan la estancia a una celda en la que Kirsten es prisionera.



FOTOGRAMAS 40 Y 41. Kirsten, sola, en su casa, bebiendo sin parar.



FOTOGRAMAS 42 Y 43. Rosas en los créditos de inicio de la película.

Junto al alcohol, las flores son el otro motivo iconográfico recurrente de la película desde los créditos iniciales. Sobre una superficie de un agua turbia, se proyectan imágenes de rosas que se mueven, de tal modo que la imagen resultante reviste de una cierta apariencia onírica, similar a la provocada por una intoxicación etílica (FOTOGRAMA 42). Según avance la película, los significados de esa representación se incrementarán cuando Kirsten mencione que sólo le gusta mirar al agua de lejos, porque, de cerca, aprecia su suciedad, metáfora de la percepción del sueño americano, brillante en la publicidad, apagado en la realidad, una interpretación que adquiere más cuerpo al contemplar cómo, en esas imágenes con las que comienza la película, después de enfocar los pétalos, se exhiben los tallos con las espinas (FOTOGRAMA 43). Prestemos atención, por un momento, a las connotaciones de la rosa. Su belleza y exuberancia remiten a un organismo joven, sano y fuerte; poderoso, en definitiva. El amor y la felicidad son significados que, en el imaginario colectivo, se asocian, también, a esta flor. Sin embargo, su conexión a la tierra, por la que recibe el alimento, la parte fundamental de su estructura, está lleno de prolongaciones afiladas que dañan a quien intenta cogerla. La belleza superficial de la rosa y el dolor que implica su asimiento representan bien los valores americanos. No es casual que, en noviembre de 1986, veinticuatro años después del estreno del largometraje, Ronald Reagan,



entonces presidente de Estados Unidos con un mensaje de retorno a los valores tradicionales del país, convirtiéndose a la rosa en símbolo nacional³¹.

Pero no son sólo las rosas las flores que integran la iconografía del filme. Justo antes de la secuencia de la discusión comentada más arriba, cuando Joe llega a casa, corta, de una jardinera colocada en la puerta del edificio, unos tulipanes para llevárselos a Kirsten. Sin embargo, al montarse en el ascensor, los capullos sobresalen y son cercenados por la puerta, quedándose Joe sólo con los tallos. Planteada como un guiño cómico, esta breve escena anticipa toda la amargura de su relación, de la que desaparecerá toda belleza justo a partir de esa noche. Más revelador es el momento en el que, tras dos meses sobrios, los protagonistas recaigan en la casa del padre de Kirsten. Después de terminar las dos botellas que Joe había llevado a la habitación, éste se escapará hasta el invernadero para encontrar una tercera que tenía escondida. Al no dar con ella, enloquecerá y comenzará a destrozar todas las macetas, llorando y gritando como un niño. La cámara, al principio, se desplazará para seguir su búsqueda, pero, conforme se incrementa la desesperación de Joe y corra de un lado para otro, se mantendrá en la misma posición y se limitará a seguir su movimiento sin perder nunca la estabilidad, interponiendo distancia entre espectador y personaje para exhibir su patetismo. La presencia de la cámara, del director, se hace patente en este momento, al que sigue un primer plano del protagonista en el suelo, empapado y cubierto de tierra, bebiendo de la botella con expresión enloquecida, muestra de esos encuadres cerrados y opresivos de los que hablábamos más arriba para evidenciar el grado de dependencia de Joe.

El destrozo generalizado de las flores puede interpretarse desde dos vertientes. Por un lado, el más evidente, podemos verlo como la negación de toda posible esperanza en sus vidas, dominadas ya por completo por el alcohol: la belleza, la delicadeza de su relación inicial, queda por completo eliminada, arrasada. Pero, por otro, no podemos dejar de entender este acto como una rebelión brutal y salvaje contra los postulados del sueño americano, relación que percibimos al escarbar en las connotaciones del invernadero donde tienen lugar los hechos, propiedad del padre de Kirsten. De origen noruego, Ellis Andersen ha conseguido medrar en el país a través del cultivo de plantas y flores, tarea que requiere disciplina y delicadeza. Tras la muerte de su mujer, la crianza de su hija ha seguido esas mismas líneas. La propia Kirsten, en un momento de la película, comentará a Joe que, viviendo en el vivero paterno, se sentía como una flor cuyo aroma

³¹ El discurso del presidente sostenía que «por amor al hombre y a la mujer, por amor a la humanidad y a Dios, por amor a la patria, los americanos que hablan el lenguaje del corazón lo hacen con una rosa» (Reagan, 1986).



era arrastrado por el viento del desierto sin que nadie pudiera olerlo. El trabajo de Ellis por cuidar de sus plantas y de su hija, manteniéndolas sanas, bellas y alejadas de cualquier elemento nocivo, la posición alcanzada en Estados Unidos, tierra de las oportunidades, gracias a su propio esfuerzo y dedicación, tomarían así la forma de ese invernadero repleto de flores, que se erigiría en representación de la consecución del sueño americano, símbolo de éxito para Ellis, recordatorio de su fracaso para Joe, cuyas aspiraciones laborales y vitales se han visto, por completo, truncadas. Visto desde este ángulo, el estallido de violencia de Joe, la eliminación de esas flores propiciada por un estado de enajenación y desinhibición provocado por el alcohol, se convertiría en un símbolo de su rechazo a los valores que lo han conducido a la infelicidad y a la adicción, un grito de rabia ante el sueño americano, cuya búsqueda fallida ha terminado por destrozarle la vida.

Estructura interna: narrativa y melodramática

Al ser *Días de vino y rosas* el resultado de una hibridación genérica, las tres partes en las que hemos dividido la estructura narrativa del filme no se corresponden con la estructura melodramática. Esos tercios abarcan una historia que se extiende a lo largo de unos diez años y en la que el paso del tiempo está marcado tanto a través de recursos de la puesta en escena —el cambio de decorados, vestuario y peinados, así como la forma de fotografiarlos— como mediante la propia enunciación de datos por parte de los personajes —«¿Por qué crees que me han despedido de cuatro trabajos en los cinco últimos años?», preguntará Joe a su esposa—. Es preciso destacar que el último acto, correspondiente con el ingreso de Joe en Alcohólicos Anónimos, adquiere, en varios momentos, un aire semidocumental un tanto forzado al describir el funcionamiento de la asociación y explicar el propio proceso del alcoholismo como enfermedad que, sin llegar a romper el equilibrio de la película, sí le otorga cierto aire didáctico que resulta extraño a la vista de los sucesos que acontecen antes y después. La estructura melodramática, por su parte, se concentra en la segunda mitad de la película. Así, la transgresión surge en la discusión en la que Joe empuja a Kirsten a beber, mientras que el escándalo, en cuanto socialización de esa transgresión, tiene lugar con el ingreso de Joe en el hospital psiquiátrico. La expiación toma la forma de la negativa de Kirsten a volver a casa —renuncia a su rol predeterminado que la condena a la soledad— y la de Joe a admitirla si sigue bebiendo —renuncia al amor de su vida y castigo por haberla conducido hasta esa situación—. El proceso melodramático implica así a los dos personajes, conducidos, directamente, a la infelicidad.



Espacios

Son muchos los espacios que aparecen en *Días de vino y rosas*, pero, por su especial significación, destacaremos aquí tres: el laboral, correspondiente a la oficina de Joe; el doméstico, en el que se incluirían, por un lado, las distintas casas en las que viven los protagonistas a lo largo de los años en los que transcurre la cinta y, por otro, el invernadero de Ellis y la calle, el espacio exterior en general, que adquiere un valor simbólico determinante, sobre todo, al comienzo y al final de la cinta. Como el laboral lo descubriremos cuando analicemos el personaje de Joe, nos ocuparemos, en este punto, de los otros dos.



FOTOGRAMAS 44 Y 45. Arriba, el primer apartamento de la pareja; abajo, el que adquieren cuando su hija ya ha nacido.

De entre los domésticos, los sucesivos apartamentos de los protagonistas tienen una función doble: ubicar al espectador sobre el momento en el que se desarrolla la acción y evidenciar el estado de su relación y el grado de alcoholismo, todo ello mediante la composición visual señalada. La luz inunda tanto la primera casa en la que se citan, alquilada por Kirsten y que, pese a su descripción como un lugar infestado de cucarachas, se percibe como un entorno limpio, ordenado y luminoso (FOTOGRAMA 44), representación de los albores de su noviazgo, como el



piso grande y equipado con muebles y electrodomésticos modernos al que se mudan una vez que han tenido a su hija (FOTOGRAMA 45). Poco durará la claridad en este espacio que, conforme se vaya incrementando la adicción de la pareja, aparecerá retratado de una forma mucho más sombreada y claustrofóbica con la omnipresente presencia de las botellas y vasos en la línea de cómo la perciben los personajes, sobre todo Kirsten, al constituir el ámbito doméstico su terreno de juego.

Una vez que pierdan su casa por el incendio (presuntamente) accidental ocasionado por Kirsten, se mudarán a un piso miserable que simboliza el fracaso absoluto de sus vidas, algo que verbalizará el propio Joe cuando asuma que tiene un problema con el alcohol. El último apartamento de la película, modesto pero respetable, será suyo ante la marcha de Kirsten, culminación del cambio de roles y espacios entre los protagonistas. El invernadero y la casa de Ellis, con las connotaciones ya apuntadas, se convierten en un lugar que adquiere un significado distinto en función de la hora en la que se sitúe la acción. Durante el día, aparece bien iluminado, respetable y amigable, espacio de trabajo, arcadia americana, centro de desintoxicación. Distinto es por la noche, cuando, de una calma aparente en la que reinan los valores tradicionales, surge el fantasma del alcohol auspiciado por la monotonía y el tedio, momento en el que la cámara opta por encuadres más cerrados y claroscuros. No es casual que la recaída de Joe y Kirsten tenga lugar durante una tormenta después de lo que parece haber sido una jornada californiana soleada y calurosa. Edwards plantea así el germinar, cuando las luces se apagan, de ese malestar que invade a los protagonistas pese a vivir en el corazón del sueño americano. Sólo un detalle irónico para demostrarlo: en el cabecero de la cama donde se emborrachan, hay dos ramos de rosas dibujados.

Tal y como lo entendemos, el espacio exterior comprende no sólo los exteriores, sino, también, aquellos interiores como bares, moteles y asociaciones a los que acuden los protagonistas. Más que un espacio físico, podemos definirlo como uno conceptual que incluiría todo lo que se escapa a los ámbitos que conocen. En el primer tercio del filme, correspondiente al noviazgo, los espacios exteriores juegan un papel fundamental. «A veces, por la noche, vengo aquí sola y miro el agua, con tal de no ir a casa», reconocerá Kirsten durante su primera cita en referencia al muelle, que se convierte en un lugar de confianza, seguro, una vía de escape. Sin embargo, según avance la película, este muelle se sustituirá por bares —aunque nunca se muestren, su presencia late en la pantalla—, habitaciones de moteles baratos y calles de mala muerte. El malestar se socializa y encuentra su acomodo fuera del hogar, en un espacio que,



antes, simbolizaba la libertad en una concepción positiva del término, pero que, ahora, aun reconociendo sus posibilidades en este sentido —Alcohólicos Anónimos, vía de Joe para superar su adicción, también forma parte de ese mundo exterior—, se antoja como algo mucho más incierto, más voluble y peligroso. Ya no hay ningún sitio que pueda ser seguro.

Personajes y acciones

Son tres, a nuestro juicio, los personajes determinantes en el análisis del filme que estamos llevando a cabo: la pareja protagonista y el padre de Kirsten. No incluimos a Jim (Jack Klugman), cuya aparición se limita al último tercio de la película al considerarlo más un recurso para hacer avanzar la trama e introducir la figura de Alcohólicos Anónimos sin relevancia en la temática que estudiamos.

La elección de Jack Lemmon para interpretar a Joe no se explica sin su participación en *El apartamento*, película que guarda grandes paralelismos con *Días de vino y rosas* en su exhibición del reverso del sueño americano mediante una forma inicial cómica que, poco a poco, deriva en un cruce de géneros marcado por la visión cáustica de la vida estadounidense. En la obra de Wilder, Lemmon da vida a C. C. Baxter, un modesto empleado que intenta medrar en la compañía de seguros para que la trabaja prestando su piso a sus superiores como casa de citas. Su capacidad para oscilar entre la comedia y el drama y representar al ciudadano medio de la Norteamérica de mediados de siglo a través de personajes en apariencia simples, pero con un sinfín de matices que se van desvelando según se desarrolla la historia, hace de Lemmon un actor ideal para el papel de Joe, a quien imprime, tras un carácter agradable y divertido, un poso de amargura. Su trabajo como relaciones públicas, con las connotaciones que ya hemos desgranado más arriba, no lo llena. Frente a sus ilusiones, la realidad es que su dedicación pasa, casi de forma exclusiva, por suministrar mujeres jóvenes a sus clientes. Durante la conversación que mantiene con Kirsten en su primera cita, nos enteraremos de que su deseo de medrar tiene que ver con la búsqueda de una estabilidad de la que careció en su infancia con motivo del trabajo de sus padres, artistas de variedades. Joe desea el sueño americano porque lo ve como forma de huir del desarraigo de sus primeros años de vida. La prosperidad material se convierte en la tabla a la que agarrarse, pero, para no soltarse, debe agachar la cabeza, cumplir órdenes, ser una pieza más en la cadena de montaje. Como integrante masculino de la sociedad, intenta producir, pero no lo consigue. Beber es una parte fundamental de su trabajo, que deviene cárcel por cuanto implica de renuncia a sus aspiraciones ante las tareas de las que de verdad se ocupa. Edwards filma siempre



su despacho proyectando sobre Joe las sombras de la ventana, que, a ojos del espectador, remiten a un encierro (FOTOGRAMA 46). Sus formas geométricas se convertirán en rectas cuando, más tarde, acabe en un hospital psiquiátrico (FOTOGRAMA 47). El encierro simbólico se convierte en físico; lo que antes se sugería, ahora se exhibe.



FOTOGRAMAS 46 Y 47. Arriba, Joe en el trabajo. Abajo, encerrado en el hospital psiquiátrico.

La representación de los valores masculinos en Joe presenta un interés especial, pues, según avance la película, el personaje irá adquiriendo connotaciones femeninas según el esquema melodramático clásico al tiempo que Kirsten haga lo propio con las masculinas. Será él, y no ella, quien realice el sacrificio de reconocer su alcoholismo y tratar de buscar una solución, y será él quien, finalmente, se quede a cargo de su hija tras la marcha de su esposa, adoptando un rol de padre muy alejado de los cánones de la época. Edwards muestra este intercambio de papeles mediante el color de la ropa de la pareja (FOTOGRAMAS 48 Y 49) y su posición en pantalla (FOTOGRAMAS 50 Y 51), que intercambian según avanza la película.



FOTOGRAMAS 48 Y 49. Ejemplo del uso del color de la ropa para marcar la evolución de los personajes.



FOTOGRAMAS 50 Y 51. Junto con el 48, ejemplo del cambio de la posición de los personajes al comienzo y el final de la película.

También resulta reseñable la disfunción que se produce entre la consideración verbalizada del personaje de Joe como principal impulsor del alcoholismo de su mujer y la que muestra la cámara. Si bien, en apariencia, la conclusión de la historia parece redimir a Joe por su falta y lo coloca en una posición respetuosa al salir del pozo del alcohol, algo que Kirsten no logra, no es menos cierto que la interpretación de Lemmon y los encuadres de Edwards parecen decir otra cosa, pues, mientras Kirsten siempre conserva cierta dignidad —incluso en sus momentos de borrachera, la percepción que se lleva el espectador de ella es más de víctima que de culpable—, Joe la pierde en más de una ocasión, como hemos señalado más arriba en la escena del invernadero y como se evidencia en el momento en el que, tras recaer ante la insistencia de su mujer en que beba —los papeles se han invertido definitivamente—, aparece de nuevo en el psiquiátrico, pero, esta vez, atado a una camilla, y filmado desde arriba, en un plano cenital que lo exhibe casi desnudo, patético, justo después de haber sido humillado por el propietario de una tienda de licores de la que, tras salir huyendo con una botella robada y tropezar, vacía sobre su cara el licor mientras se ríe, humillación de claras connotaciones escatológicas (FOTOGRAMAS 52, 53 y 54). Fotografía y montaje se alían en una combinación que parece denotar un lenguaje cinematográfico más subjetivo —y europeo— para castigar a Joe, cuya aura de superviviente se



resiente y desemboca en una complejidad mucho mayor que lo aleja, aún más, del arquetipo de héroe respetable.



FOTOGRAMAS 52, 53 Y 54. Joe es humillado y acaba en el psiquiátrico tras robar una botella de licor durante su borrachera.

Si el deseo de Joe es la estabilidad; el de Kirsten pasa por lo contrario. Sabemos que se crió en el invernadero familiar y que, tras morir su madre, se quedó sola con su padre, que la educó en unos valores tradicionales basados en el trabajo y el freno de cualquier tentación — representación, de nuevo, de la moral tradicional sobre la que se sustenta el sueño americano con el consiguiente reparto de roles entre lo femenino y lo masculino—. La herida de Kirsten —



marca del personaje melodramático—, la ausencia de su madre, de ese cariño que su padre, aun sintiéndolo, se mostraba incapaz de expresar, es lo que la llevará a enamorarse de Joe y, más tarde, a encontrar en el alcohol, animada por su marido, la vía de escape ante los problemas del mundo. «Creo que miro el mar porque espero que cualquier día aparezca un monstruo que me lleve a las profundidades», confesará a Joe en su primera cita. Su voluntad de escapar al destino marcado para ella se evidencia no sólo en el abandono del hogar paterno con la consiguiente búsqueda de un empleo para mantenerse —que lo encuentre de secretaria gracias a su atractivo físico, con el consiguiente acoso al que le somete su jefe, como ella misma le reconocerá a Joe, no deja de ser representativo de la situación de la mujer en la Norteamérica de comienzos de los sesenta—, sino, también, en su deseo de adquirir una mayor cultura, con la lectura de esa enciclopedia literaria que su padre le regaló tras graduarse en el instituto y cuya finalización supondría el equivalente en conocimientos a haber pasado por la universidad. Su asunción de los valores de esposa y ama de casa chocará contra esa voluntad de escape del destino reservado para ella y la empujará a la bebida —«Quiero ver las cosas más bonitas de lo que son en realidad», argumentará para justificar su negativa a dejar el alcohol—. Pese a intentarlo, no podrá preservar el hogar, cuyo incendio, provocado por su negligencia sin que el espectador llegue a saber si ha sido de forma accidental —«La culpa es tuya por dejarme sola», reprochará a Joe—, se convierte en metáfora del deseo soterrado de modificar su situación y adquiere un valor similar a la destrucción del invernadero por parte de su esposo. Ya hemos señalado más arriba cómo plasma visualmente Edwards el descenso a los infiernos de Kirsten, aunque añadiremos aquí una escena que nos parece determinante en su construcción: el final del primer acto, coincidente con la primera vez que vemos a la mujer pedir una copa para evadirse de los problemas. Tras confesar a su padre que se ha casado, ella y Joe salen de la casa y se besan, momento en el que son descubiertos por Ellis, que los mira con reproche. Incapaz de aguantar la censura paterna —en el interior de Kirsten, se libra la batalla entre sus deseos de escapar y la ligazón a los valores tradicionales y el amor de su padre—, le dirá a su marido que vayan a un bar. La cámara los filma desde detrás, pero, por primera vez en la película, los cubre de sombras, los oscurece hasta que son prácticamente indistinguibles del fondo, metáfora de la oscuridad del mundo en el que se están adentrando, un mundo que no sólo es el del alcohol, sino la propia sociedad bajo cuyos dictados tendrán que vivir (FOTOGRAMA 55).



FOTOGRAMA 55. Kirsten y Joe se alejan en medio de la oscuridad.

El intercambio de papeles entre Kirsten y Joe se evidenciará al final de la película, cuando ella reconozca que no sólo no está preparada para volver a casa —lo que se traduce tanto en salir del alcohol como en recuperar su vida de madre y esposa—, sino que no sabe si quiere estarlo. Su postura rompe con el rol melodramático tradicional femenino del sacrificio, que pasa a su marido, y revela las consecuencias —llevadas al extremo, eso sí— de la imposición del modelo de vida y valores aplicado por la cultura hegemónica a la mujer.

Ya hemos descrito el rol simbólico de Ellis como representante de la consecución del sueño americano en las páginas precedentes, por lo que no nos detendremos en él más que para señalar la traducción visual de esa consideración, que se evidencia en una secuencia que constituye un ejemplo más de combinación de fotografía y montaje más madura y arriesgada y que tiene lugar justo después de que Joe destruya el invernadero. Kirsten, borracha, entra en la habitación de su padre. Ellis, preocupado, la lleva al baño tras apartar a su nieta para que no vea a su madre así³² y la mete bajo la ducha para espabilarla. Podemos entender esa ducha como un baño de realidad a través de la forma en la que Edwards la filma. La cámara, colocada por encima de la alcachofa, encuadra mediante un picado a Ellis y a Kirsten, que se resiste con todas sus fuerzas a entrar. Tenemos así tres elementos: por un lado, Ellis, representante de la integridad y de los valores norteamericanos; por otro, la ducha, símbolo de esa realidad angustiosa y, por último, a la propia Kirsten, empujada por su padre a abrir los ojos, a ser consciente de lo que la rodea (FOTOGRAMA 56). A ese picado le sigue un plano frontal de la ducha acompañado de un grito

³² Una de las imágenes promocionales de la película fue un plano en el que se ve a los tres personajes así en una composición visual trágica que, finalmente, no se incluyó en la película.



FOTOGRAMAS 56, 57 Y 58. Sucesión de planos que evidencian un lenguaje cinematográfico más maduro.

de mujer que constituye prácticamente un calco del de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), elección que, muy lejos de ser casual, revela el terror que produce la propia cotidianidad (FOTOGRAMA 57). Edwards enlaza esa imagen con un primer plano de Joe en el psiquiátrico, en pleno *delirium tremens*, con una camisa de fuerza, solapando su grito con el anterior y mirando directamente a la cámara —algo más propio de las nuevas olas europeas que del cine norteamericano³³—en un montaje magistral y atípico —por la conexión de dos realidades temporales distantes (después sabremos que el motivo por el que Joe está en ese centro es por

³³ No viene mal recordar ese apunte de Godard en el que señalaba que el plano de *Un verano con Mónica* en el que la protagonista mira a cámara para hacer partícipes a los espectadores de la traición a su marido suponía el nacimiento del cine moderno.



haberse desmayado en plena calle y no por destrozar el invernadero) de una manera tan directa — en el que cubre de locura el destino de ese triángulo de personajes cuyos esfuerzos por adecuarse a los valores imperantes y ser así felices han sido completamente en vano (FOTOGRAMA 58).

Empleo de la música

La canción con la que comienza la película ya sintetiza todo su sentido. En cuanto al empleo de la banda sonora, podemos apreciar una tendencia general a acompañar con ella la narración para reforzar sus connotaciones, aunque con matices que es preciso señalar. En la primera parte, de un carácter cómico y romántico, la inclusión de la música es más frecuente en cuanto refuerzo de las imágenes mostradas. Conforme la relación de los protagonistas se desintegra, además de que el tono general se modifica para remarcar el drama, podemos apreciar cómo, en determinados momentos en los que hubiese sido frecuente incluir ese componente, Edwards opta por eliminarlo, manteniendo sólo el sonido diegético para exponer, sin ningún añadido y en toda su crudeza, las acciones que desea mostrar. La escena en la que Joe destroza el invernadero y Kirsten es empujada a la ducha por su padre es un ejemplo magnífico de que esa decisión no es aleatoria o meramente estética, sino que tiene detrás una clara intención narrativa. La desesperación de Joe se filma sin filtros, con esos movimientos de cámara y ese montaje descritos más arriba que reducen al personaje al patetismo más absoluto. En cuanto *culpable* de la adición de su mujer, no hay compasión posible para él. Sin embargo, cuando, acto seguido, contemplamos el comportamiento de Kirsten reforzado con una melodía que recuerda a un jazz *en crescendo*, con notas disonantes y más agudas que imprimen un carácter trágico a la escena, comprobamos que el tono general de la misma cambia por completo hasta compadecernos ante esa mujer destruida.



3.3. *El nadador* (Frank Perry y Sidney Pollack, 1968)

3.3.1. Contextualización

El 18 de julio de 1964, *The New Yorker* publicó un relato titulado *El nadador*. Lo firmaba John Cheever (1912-1982), autor que, a través de relatos cortos —el género que más trabajó y por el que, en 1979, consiguió el premio Pulitzer— protagonizados por personajes, en apariencia, corrientes, diseccionó con humor, ironía y amargura el reverso del sueño americano. Entre las personas que lo leyeron, estaba la guionista Eleanor Perry, quien se dio cuenta de que ese material, pese a la complejidad que, a priori, entrañaba su adaptación cinematográfica, podía servir como base para una buena película. Ella y su marido Frank formaban un dúo creativo en el que la primera escribía y el segundo dirigía. Juntos habían logrado el beneplácito de crítica y público con su ópera prima *David & Lisa* (1962), calificada por la revista *Time* como el mejor largometraje del año y que, para lo ajustado de su presupuesto, cosechó excelentes recaudaciones (Gubern, 2010 [1969]). Esta curiosa historia de amor en una institución psiquiátrica para jóvenes, rodada en blanco y negro y con un tratamiento temático y formal libre y antiacadémico —escenarios exteriores, cámara al hombro, actores no profesionales, montaje rápido...— muy influido por el cine europeo de las nuevas olas, fue premiada en Venecia y reportó a sus autores sendas nominaciones a los Óscar³⁴.

Eleanor Perry llegó a escribir cuatro borradores de un guion por cuyos derechos también se habían interesado otros autores. Tras enseñarle a Cheever la versión final y modificar algunas secuencias y diálogos, el texto definitivo, dividido en 17 escenas coincidentes con las piscinas que Ned visita durante su viaje, no lo tuvo fácil para conseguir financiación. Su planteamiento alegórico y con tintes surrealistas desanimaba a posibles productores y, durante casi un año, pasó por distintas manos hasta que llegó a las de Sam Spiegel, productor independiente asociado a Columbia Pictures que había cosechado tres Óscar por *La ley del silencio* (Elia Kazan, 1954), *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957) y *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962). Concebida, en un principio, como una cinta independiente, la entrada en el proyecto de Burt Lancaster como protagonista triplicó el presupuesto original e hizo que el control creativo recayese, en última instancia, en Spiegel y Lancaster (Alda, 2018). Por razones de agenda del actor, el rodaje, ubicado en piscinas reales de Westport, Connecticut, se aplazó hasta el verano de

³⁴ El paso del tiempo no le ha sentado demasiado bien a la cinta, que, vista ahora, adolece de cierta torpeza tanto en su desarrollo narrativo como en la construcción de los personajes protagonistas.



1966. Sobre la elección de Lancaster como Ned Merrill, Cheever se mostró entusiasmado al parecerle «joven y viejo al mismo tiempo, magistral y emotivo» (Cheever en Bailey, 2010: 437).

Los dos meses de grabación estuvieron marcados por un enfrentamiento constante entre el director y el protagonista, quien no confiaba en las posibilidades de Perry para llevar a buen puerto un proyecto que consideraba demasiado profundo y alegórico para un realizador con tan poco recorrido. Las desavenencias continuaron hasta que, en otoño de 1966, Spiegel despidió a Perry tras visionar un primer montaje de la película en el que, según él, no se entendía el porqué de la odisea de Ned³⁵. Tras su salida del proyecto, el productor contrató a un joven Sydney Pollack para rehacer algunas secuencias que incluían un enfrentamiento entre Ned y su antigua amante de duración mucho mayor que la anterior versión, una escena en la que el protagonista corría junto a un caballo y un final mucho más espectacular con una tormenta por medio, entre otras (Bailey, 2010). Pese al despido de Frank, Eleanor Perry escribió todas las modificaciones y añadidos finales. Ante la negativa de Spiegel de incrementar el presupuesto para afrontar un día extra de rodaje, fue el propio Lancaster el que puso de su bolsillo los 10.000 dólares necesarios, lo que demuestra su compromiso con un papel que, en distintas entrevistas, consideró como uno de los mejores de su carrera (Stafford, 2003).

Con un montaje definitivo en manos de la productora, que también eligió a un bisoño Marvin Hamlisch como compositor de la emblemática banda sonora frente al criterio de los Perry, la película estuvo guardada en un cajón durante dos años hasta que Columbia aceptó a regañadientes distribuirla —buena señal de ello es que ni Spiegel ni Pollack aparecen en los créditos—. El estreno tuvo lugar en mayo de 1968 en Nueva York y, pese a la optimista recaudación del primer fin de semana de proyección, fue un fracaso de taquilla, con unos ingresos por debajo de los dos millones de dólares. La fallida y desganada campaña publicitaria, que vendía la película como un drama romántico y a Lancaster como un simple donjuán, junto a algunas críticas feroces por una parte de la prensa, tuvieron mucho que ver con este pobre resultado en los cines norteamericanos (Stafford, 2003). La recepción, sin embargo, no fue unánime y, si bien es cierto que muchos críticos como Joseph Morgenstern, de *Newsweek*, despreciaron la película calificándola de melodrama ridículo con un tratamiento visual «digno de

³⁵ Otra de las razones fundamentales de la expulsión de Frank Perry del proyecto fue su elección de la actriz Barbara Loden como la antigua amante de Ned. Elia Kazan, esposo de Loden e íntimo amigo de Spiegel, contempló las imágenes rodadas —con una fuerte carga erótica— y convenció al productor de que eliminase el negativo de la cinta y la volviese a grabar con otra actriz (Alda, 2018).



un anuncio de champú», no lo es menos que otros, como Vincent Canby, de *The New York Times*, reconocieron que les había gustado pese a ser «morosa, fragmentaria» y «a veces grosera y empalagosa» (Bailey, 2010: 439). No deja de resultar representativo que Roger Ebert, del *Chicago Sun-Times*, uno de los críticos estadounidenses más reconocidos en todo el mundo³⁶ y cuyas reseñas aparecen hoy en un lugar destacado de las principales bases de películas, alabase la obra calificándola de «extraña, estilizada, brillante y perturbadora» (Ebert, 1968).

Acrescentada por la perspectiva del tiempo, *El nadador*, con más de medio siglo a sus espaldas, se ha convertido en una película de culto «por la originalidad de su propuesta, por demostrar que uno de los mejores relatos cortos de la literatura norteamericana podía tener una «más que digna traslación al cine y por erigirse en una de las grandes alegorías sobre la angustia del ser humano contemporáneo: aquella que, paradójicamente, surge del bienestar material» (Alda, 2018).

3.3.2. Análisis

Un domingo de lo que parece ser verano, Ned Merrill (Burt Lancaster), un hombre de mediana edad, aparece en bañador en la piscina de unos amigos y, desde allí, se le ocurre regresar casa a través de las piscinas de sus vecinos como si conformaran un río imaginario al que bautiza con el nombre de su mujer, Lucinda. Durante su viaje, encontrará a personas que formaron parte de su vida y descubrirá que el mundo que conocía hace tiempo que se ha desmoronado. Bajo esta premisa discurre *El nadador*, un feroz ataque al sueño americano que pone en cuestión todos sus puntales a través de un retrato sin compasión de la hipocresía estadounidense articulada mediante el viaje de Ned, Ulises contemporáneo, heredero de la tragedia clásica y, en consecuencia, personaje melodramático en busca de una felicidad que ya no existe. La falsedad inherente a ese modo de vida y el fracaso al que lo ha conducido son los temas sobre los que pivota una película alejada ya de la escritura manierista, aunque conserve algún deje anecdótico gracias a la dirección puntual de Sydney Pollack, y cuya estética bebe de las nuevas olas europeas, sobre todo, en las partes dirigidas por Frank Perry.

La estructura narrativa de la historia es sencilla, con tres actos bien diferenciados coincidentes con la progresiva toma de conciencia del protagonista e inspirados en la *Divina Comedia* de

³⁶ Fue el primer crítico de cine en ganar el premio Pulitzer.



Dante, aunque con el orden invertido, pues Ned, a diferencia del poeta, descenderá del Paraíso al Infierno, recorrido simbólico que puede conectarse con la propia estructura melodramática de transgresión-escándalo-expiación que plantea Monterde y que, en *El nadador*, se articula por partida doble. Podemos entender el conjunto de la película como un intento de expiación del protagonista ante una transgresión convertida en escándalo (su ruina y el abandono de su familia tras descubrir sus constantes infidelidades) que acontece mucho antes de las acciones narradas, pero, también, podemos interpretar que la transgresión de Ned radica en su mera presencia. Expulsado de un mundo al que antes pertenecía, su retorno puede constituir su culpa, su falla inicial, que, automáticamente, deviene escándalo por cuanto sus antiguos amigos se sorprenden de su presencia ya desde el comienzo del filme. En cualquiera de las dos visiones, el recorrido se truncará cuando, tras llegar a su antigua casa, ahora vacía, la puerta esté cerrada, símbolo de la imposibilidad de expiar su culpa, representación de la nada que encierra el *sueño americano*.

Esta estructura, desarrollada a partir del personaje de Ned, confiere todo su sentido a los diálogos y al montaje en detrimento de la puesta en escena. La cámara acompaña a los personajes de una forma directa, y traza pocos movimientos que vayan más allá del registro de las acciones mostradas, componiendo y encuadrando los planos con un sentido narrativo, no semántico, una voluntad que se mantiene y cobra fuerza en el montaje, verdadero pilar del universo dramático del filme. Se trata de una película marcadamente funcional, cuyos indicios, por utilizar la terminología de Barthes, escasean. Este estilo convencional se conjuga con ciertas elecciones formales heredadas de las nuevas olas europeas, como la utilización de la cámara al hombro y la introducción de *zooms*, *collages* y ralentizados, recursos estéticos que, pese a percibirse hoy un tanto ortopédicos, otorgan a la cinta un tono onírico que acompaña muy bien su carácter alegórico. La tragedia de Ned Merrill, su desconcierto ante la destrucción de lo que había sido antes su mundo, simboliza la tragedia de un país. *El nadador* se estrena en 1968, año en el que Martin Luther King y Robert Kennedy son asesinados mientras, en Vietnam, más de medio millón de jóvenes combaten en una guerra que ya está perdida de antemano. Ya no quedan certezas a las que agarrarse: la puerta de la casa de Ned está cerrada y, su interior, vacío.



FOTOGRAMAS 59, 60, 61 Y 62. Animales escapando al comienzo de la cinta.

Iconografía

Dos motivos iconográficos cobran fuerza en la película: los animales y el alcohol, presentes desde el comienzo. La aparición de Ned va precedida de planos de animales que escapan ante su supuesta presencia, representada por esa cámara al hombro que sustituye su mirada durante el paseo por el bosque. Un ciervo, un búho, un conejo y una bandada de pájaros huyen ante el intruso en un montaje rápido sobre el que se superponen los títulos de crédito (FOTOGRAMAS 59, 60, 61 Y 62). Sin embargo, estos planos son independientes de la propia figura de Ned, con quien no comparten cuadro en ningún momento, por lo que su relación se fija sólo a través del montaje, ejemplo de esa reducción en la configuración visual propia de la puesta en escena frente a una articulación más gramatical en la que los significados surgen a través de la disposición de los planos y no de los elementos que los conforman. La iconografía animal, así expresada, remite a un sentido de libertad, a una posibilidad de escapatoria de la que disfruta esa fauna, pero no Ned, al que se le niega, pese a sus esfuerzos, huir de su pasado, de la mentira que él mismo ha creado y en la que vive inmerso para intentar sobrellevar el fracaso de su vida, asociando su presente a un pasado falso, completamente idealizado. Los animales pueden huir porque son libres; la naturaleza no tiene normas. Ned, por el contrario, ha desarrollado su vida en ese mundo de hogares residenciales, piscinas y canchas de tenis. No puede huir porque no es libre, sigue atado a esos postulados que se han convertido en su única forma de entender el mundo.



FOTOGRAMA 63. Ned corre junto a un caballo separados por la valla.

La siguiente aparición de un animal incidirá en esta separación, aunque, ahora, sí compartirá plano con Ned, lo que evidencia un distinto planteamiento de la puesta en escena entre los dos directores de la película, pues esta breve secuencia, mucho más dinámica y con un empleo más

consciente de la caligrafía cinematográfica, lleva la firma de Pollack. Frente a esos animales *salvajes* que huían, lo que aparece ahora es un caballo, sano y fuerte, representación de la vitalidad y libertad que, en ese momento, siente el protagonista, que echa a correr a su lado (FOTOGRAMA 63). Fijémonos que, entre los dos, se levanta una valla que los separa, recuerdo para el espectador de que esas connotaciones del équido no pueden extenderse a Ned, que se cree libre y fuerte, pero hace ya mucho tiempo que dejó de serlo.

El alcohol es otra constante a lo largo de la película. El recurso por el que se sugiere su importancia en la vida de Ned, que coincide con el primer momento en el que, justo al inicio de la película, interactúa con uno de sus antiguos amigos, presenta un gran interés al ser uno de los escasos trazos manieristas del filme, es decir, una construcción simbólica a partir de las propias imágenes. La cámara, colocada en el bordillo de la piscina, muestra, a través de un primer plano, como Ned llega, se levanta impulsado por sus brazos para exhibir su musculatura —movimiento registrado mediante un ligero picado— y cae de espaldas en el agua para, ahora sí, acercarse al borde con el fin de salir, momento en el que un vaso sostenido por la mano de uno de sus amigos ocupa el espacio central del plano y se interpone entre el espectador y el nadador (FOTOGRAMA 64). El alcohol ocupa, así, ese espacio intermedio entre los supuestos amigos, posición que representa la motivación de su consumo, ese empleo como forma (ayuda) necesaria para poder interactuar con los otros, como elemento clave en las interacciones sociales.



FOTOGRAMA 64. Un vaso de ginebra se interpone entre el espectador y Ned.

También en esta línea se utiliza el recurso iconográfico del carrito o la mesa auxiliar para bebidas, mueble asociado a esa determinada clase social y, por extensión, a ese modo de vida en los suburbios tan ligado a la configuración arquetípica del *sueño americano* en la década de los

sesenta (FOTOGRAMAS 65, 66 Y 67). Su presencia es recurrente, pero, a diferencia de ese breve plano secuencia inicial, el modo de filmarlo en el resto de la película no reviste de especial interés en cuanto a sus posibilidades semánticas dentro de la propia composición visual, por lo que su sentido hay que buscarlo en la interpretación general del filme, en línea con su concepción alegórica.



FOTOGRAMAS 65, 66 Y 67. Ejemplos de mesas auxiliares llenas de botellas a lo largo de la película.



Estructura interna: narrativa y melodramática

Al igual que en *Días de vino y rosas*, las estructuras narrativa y melodramática no coinciden en *El nadador*. Al comienzo de este análisis, ya hemos explicado las posibles interpretaciones que pueden hacerse del esquema que plantea José Enrique Monterde en relación a la película, por lo que nos centraremos aquí en el estudio de la articulación narrativa y temporal del relato, con fuertes lazos intertextuales con la *Odisea* de Homero y la *Divina Comedia* de Dante. La película presenta un soporte muy conservador, cronológico y lineal: está dividida en una introducción, un nudo y un desenlace que mantienen un ritmo de progresiva tensión hasta desembocar en un clímax al que sigue ese final trágico del héroe derrotado ante la constatación de su fracaso.

La introducción (*paraíso*) abarca los diez minutos iniciales de la cinta y se corresponde con la piscina de los Westerhazy, la primera que Ned visita y desde donde coincidiendo con el origen de la idea de Ned. La parte central (*purgatorio*) también ocupa el grueso del metraje y puede dividirse en tres partes, de las que cada una tiene como elemento central a sendos personajes que simbolizan la progresiva toma de conciencia de Ned: la antigua canguro, símbolo de su juventud que coincide con la parte en la que todavía es capaz de resistir la realidad; el niño que vende limonada solo y en el que ya advierte la disonancia entre la realidad y *su* realidad y la amante despechada que siente hacia él un profundo rencor. A través de estos tres personajes, el velo que tapa los ojos del protagonista irá desgarrándose hasta llegar al desenlace (*infierno*), que tiene como punto de inflexión el cruce de la autopista. El desenlace fílmico incluye la visita a la piscina del centro recreativo, donde se revela la ruina del protagonista y se simboliza su descenso vital y patetismo frente a los que antes agachaban la cabeza frente a él, y la llegada a su antigua casa, abandonada ahora y cuya puerta Ned intenta tirar abajo hasta quedar acurrucarse llorando cuando se da cuenta de que no hay nadie dentro.

Esta estructura se acompaña de un marco temporal delimitado: toda la acción se desarrolla en un mismo día que suponemos ubicado a finales de verano. La comparación frente a la obra de Homero es obligada, pues, si el retorno por los mares de Ulises, héroe clásico, se extendía a lo largo de diez años, el de Ned, héroe contemporáneo y suburbial, apenas dura un día. La vida como simulación que implica el *american way of life* se evidencia en esta relación intertextual y se confirma en el momento en el que el protagonista descubre que, en su antiguo hogar, ahora, sucio, descuidado y abandonado, no lo esperan ni Penélope (Lucinda) ni Telémaco (sus hijas, a



las que ni siquiera nombra, pues, en el fondo, no son más que piezas incluidas en ese juego de plástico que es su vida).

Espacios

En *El nadador*, pueden distinguirse dos tipos de espacios: los exteriores y el interior, a los que acompaña una tercera categoría más abstracta que podríamos definir como el espacio estacional o meteorológico, el ambiente que condiciona a los otros dos.

De los primeros, el fundamental, tanto por su continua presencia física como por su simbolismo, es la piscina, que adquiere una connotación opresiva. Si el Ulises griego atravesaba los mares, con su componente de bravura y representación de una naturaleza indómita, el contemporáneo lo que surca son piscinas. Agua contenida, parada y filtrada; la seguridad de un espacio cerrado y domesticado. El agua y el baño como símbolos de purificación se someten a la tiranía de la cotidianidad y devienen parodia al tener lugar en una piscina privada, representación del estatus y el prestigio de las clases acomodadas³⁷. De entre las piscinas, destacan, por su mayor simbolismo, dos: la de los Gilmartin, vacía, donde Ned enseña a *nadar* al hijo de la familia, solo en casa con el servicio mientras su madre está de viaje de novios con su nuevo marido, y la del centro recreativo, abarrotada de gente, que sirve para introducir una crítica hacia el clasismo del protagonista³⁸. Si, como hemos señalado en el análisis de los espacios del relato, la propia piscina representa una naturaleza domesticada, la piscina vacía en la que los dos personajes fingen dar brazadas simboliza el patetismo del viaje de Ned, lo absurdo de su propósito y la falsedad que lo envuelve. «Si te esfuerzas lo suficiente en hacer que algo sea verdad, entonces, para ti, lo es», defenderá Merrill ante el niño. Sin embargo, cuando, apenas unos segundos después, lo vea saltar en el trampolín con el riesgo de caerse, correrá hacia él para apartarlo de un posible accidente (FOTOGRAMA 68). «Pensaba que ibas a saltar», reconocerá Ned, que, en el fondo, sabe que también su piscina —su vida— está vacía. «¿Que pensaba que iba a saltar? Pero, si no hay agua en la piscina», responderá el muchacho ante el asombro del

³⁷ La importancia de la piscina como símbolo de una posición social se evidencia en la reflexión que Orson Welles llevó a cabo sobre una gran parte de la izquierda norteamericana durante los años del macartismo: «Lo malo de la izquierda americana es que traicionó [a sus amigos y colegas] para salvar sus piscinas» (Welles en Bonet Mojica, 2005: 28).

³⁸ Ejemplo de su mayor explicitud frente a las otras dos películas estudiadas, es que *El nadador* es la única de las tres que aborda la diferencia de clases al contraponer los dos mundos.

protagonista, que cada vez está más cerca de reconocer el fracaso en el que se ha convertido su existencia.



FOTOGRAMA 68. Ned junto al hijo de los Gilmartin en su piscina vacía.

La piscina del centro recreativo, última parada antes de llegar a su hogar, destaca por el modo en el que está filmada, con un plano subjetivo en el que la cámara, al hombro, se mueve dentro del agua para hacer ver al espectador lo que ven los ojos de Ned y experimentar su sensación de agobio y asqueo en esa piscina llena de personas de una extracción social más humilde (FOTOGRAMA 69). Las influencias de las nuevas olas europeas se aprecian con nitidez en esta forma de escribir la película, una explicitud muy alejada ya de la sugerencia manierista que reflejaba ese primer y solitario plano en la primera piscina que visita el protagonista.



FOTOGRAMA 69. Plano subjetivo de Ned en la piscina del centro recreativo.



FOTOGRAMAS 70, 71, 72 Y 73. Cambio del tiempo y signos del otoño en *El nadador*.



Frente a las piscinas, cuyas connotaciones negativas han quedado ya explicadas, el hogar, representación del mundo privado, cotidiano, destino ideal de Ned, se demuestra, directamente, inexistente, pues ni siquiera puede acceder a él. La casa familiar, puntal del *sueño americano*, símbolo de la felicidad cotidiana, conyugal y filial, está ahora vacía, sucia, abandonada. Podemos intuir que, en algún momento, ha estado habitada, pero, de eso, hace ya mucho. Estados Unidos ha despertado de su sueño y *El nadador* lo demuestra con un signo tan explícito como una puerta cerrada a un hogar vacío. Ned ya no puede volver atrás. El país, tampoco. Y la sugerencia es, también, algo del pasado. La práctica totalidad de lugares por los que se mueve el protagonista, representante de una sociedad que ha perdido el rumbo, constituyen ese espacio opresivo propio de lo melodramático.

El tiempo meteorológico y la propia estación conforman el tercer espacio. La progresiva desaparición del sol (FOTOGRAMAS 70 Y 71), las hojas amarillentas y caídas (FOTOGRAMA 72) y la tormenta final (FOTOGRAMA 73), signos del otoño, representaciones de la decadencia, del fin de una etapa, configuran esa última categoría espacial que acompaña la odisea del protagonista y que apagan los colores de la imagen, volviéndolos más grises.

Personajes y acciones

El nadador es una película articulada mediante el diálogo y el montaje, por lo que los actantes ocupan un papel fundamental en su construcción dramática. El protagonista es Ned, pero la historia no está contada desde su punto de vista, pues *su* realidad está sesgada y, en consecuencia, es distinta de la del resto de personajes, que adquieren un valor doble: como integrantes de la ficción y como motores narrativos. Este valor se fundamenta en la colocación de primeros planos (FOTOGRAMAS 74, 75, 76 Y 87) que sirven para indicar al espectador que hay algo que va mal en la vida de Ned, para dar sentido a la historia, de ahí la estructura funcional y no indicial de la película. En este sentido, entendemos la presencia de esos tres personajes que aparecen en la parte central del filme y devienen símbolos de la progresiva toma de conciencia de Ned: la antigua niñera, símbolo de su juventud que coincide con la parte en la que todavía es capaz de resistir la realidad. Perry establece una marcada distancia entre la cámara y los personajes, a quienes tapan las ramas de los árboles y distorsionan los haces de luz en un intento de explicar visualmente que esa juventud y ese momento feliz, cuando todo iba bien (o parecía ir bien), es algo que ya se ha alejado de la vida de Ned, un recuerdo que se va

desdibujando y se mezcla con la realidad del presente; el niño de la familia Gilmartin, que vende limonada solo y mediante el que Ned advierte la disonancia entre la realidad y *su* realidad, y la amante despechada que siente hacia él un profundo rencor.



FOTOGRAMAS 74, 75, 76 Y 77. Ejemplos de planos insertos en el montaje que cambian el punto de vista.



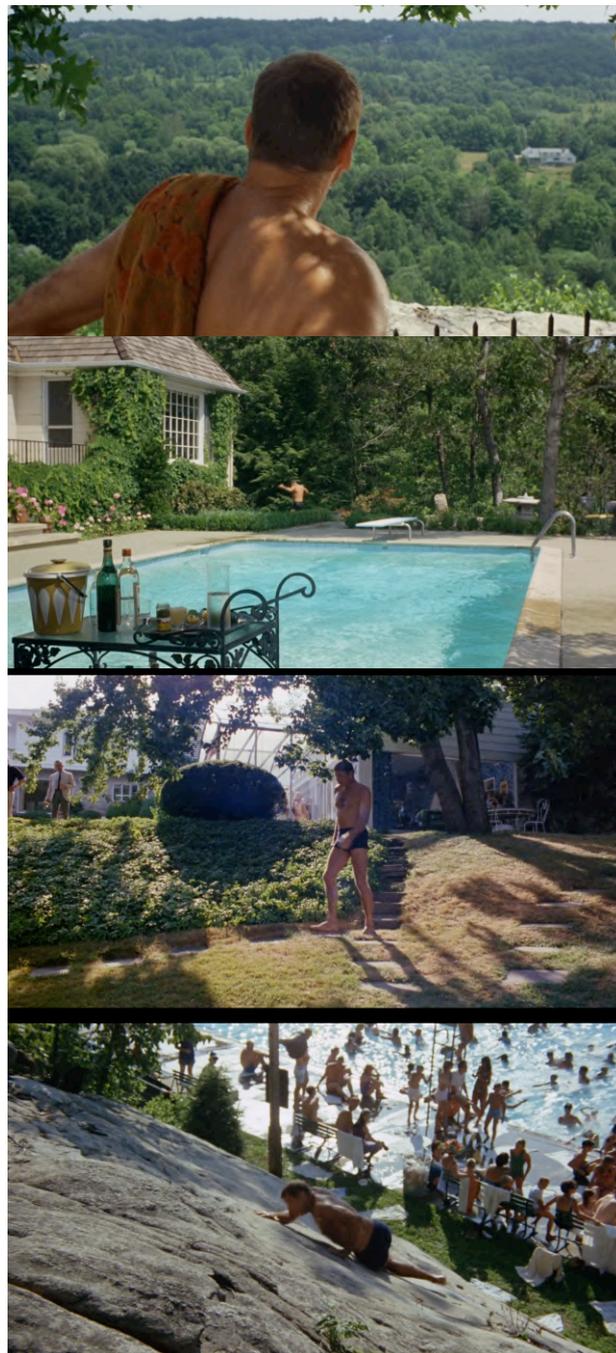
El nadador es Ned Merrill y Ned Merrill es Burt Lancaster. El actor, que, durante el rodaje de la película, alcanzaba los 53 años, dota a su personaje de humanidad y lo convierte en el arquetipo de triunfador cuya vida se derrumba. El mérito de Lancaster radica en que logra que el espectador sienta cierta compasión por alguien que, seguramente, se compadeció poco de los demás. Ned es un hombre atractivo, corpulento, robusto, musculado y atlético. Su impresión es la de una persona magnética, cuya capacidad para ganarse a los demás es evidente. No podemos dejar de señalar la relación metalingüística del propio Ned con Lancaster, pues el actor, antiguo acróbata con experiencia circense, desembarcó en Hollywood de una forma un tanto casual y se abrió paso en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial gracias a su espectacular físico y su forma de ser, un claro paralelismo con su personaje en *El nadador*.

Ned, como personaje melodramático, debería producir, pero no lo hace. Sabemos que tenía un buen trabajo, aunque nunca se concreta cuál, que ocupaba una posición destacada, pero que, con motivo de su tren de vida, terminó arruinándose después de pedir un dinero a todos sus conocidos que, luego, no devolvió. Ned fue un triunfador, un representante modélico del *sueño americano*, pero, la felicidad entendida a través del consumo y la familia de la que era representante terminó devorándolo. Su historia de éxito también se desmorona cuando, a través de la conversación que mantiene con su antigua amante, descubrimos que su origen social no se correspondía con el de esa zona y que su ascenso vino dado por su mujer, motivo de sus reticencias a separarse de ella pese a serle continuamente infiel. A partir de su diálogo con otros personajes, se desvela también que las hijas de Ned se vieron inmersas en algún tipo de accidente de tráfico producido por el alcohol y que éste pagó para que la noticia no trascendiese en los periódicos locales. El ascenso social y la cotidianidad de Ned, arquetípicos del modo de vida vendido desde la publicidad y las instituciones de la época, se revelan corruptos, malsanos, superficiales e hipócritas, un *sueño americano* de exterior brillante e interior podrido. La farsa ya no se puede sostener, el malestar ha estallado. La casa está vacía y abandonada porque, pese a la ilusión de que las cosas se mantengan como antes, hace ya mucho que se desmoronaron. Ned fingía producir y ahora finge preservar, pero no logra ninguna de las dos cosas.

El descenso de Neddy a los abismos de la realidad también se evidencia mediante el movimiento físico del actor, quien sale por la parte derecha del plano o desciende escaleras o un sendero con cierta inclinación, lo que da la impresión de una caída progresiva que contrasta con el punto de partida de su viaje, la piscina de los Westerhazy, situada en un alto desde el que se



divisa el condado. Sólo volverá a ascender, de forma literal, cuando huya de la piscina pública tras ser humillado por parte de esos antiguos conocidos —de un estrato social más bajo— a los que debe dinero. Su forma de escapar, trepando agotado por una roca situada al borde de la piscina ante la completa impasibilidad de los bañistas, resulta patética ante el contraste entre lo heroico de la acción y lo ilógico del lugar en el que la lleva a cabo (FOTOGRAMAS 78, 79, 80 Y 81). Esta representación encaja en la arquitectura de montaje que caracteriza a la película, cuyos significados no surgen de la propia imagen (puesta en escena) sino de su combinación a lo largo del metraje (puesta en serie).



FOTOGRAMAS 78, 79, 80 Y 81. Ejemplos del descenso físico de Ned.



El personaje de Lucinda es fundamental para observar la evolución de los roles de género en el caso femenino. Su papel de esposa la convierte en la continuación de Marion y Kirsten, pero, a diferencia de ellas, no aparece en la película. Lucinda, esposa y madre perfecta, ejemplo de mujer que cuida de su hogar y su familia, arquetipo de la materialización femenina del *sueño americano* en la clase media alta, deviene entequeia, idealización absoluta. Lucinda sólo existe como concepto para un Ned que vive anclado en un tiempo pretérito. La Lucinda imaginaria nunca ha sido real, pero, ahora, esa verdad se exhibe sin reservas: Lucinda no aparece porque su valor conceptual, en consonancia con el avance de los tiempos —como veíamos en el epígrafe 2.4.3. *El sueño se resquebraja*—, ha dejado de existir. Si esa esposa abnegada y feliz hubiese existido, seguiría allí, pues no habría tenido motivos para abandonar un hogar que albergaba todo lo que podía querer, pero su ausencia revela que tal felicidad hogareña no era más que una quimera. Sí está Shirley (Janice Rule), la antigua amante de Ned, figura silenciada por la propaganda de la cultura hegemónica pero con una presencia asentada y normalizada en las clases medias y altas norteamericanas de mediados de siglo. Su comportamiento difiere mucho del de Norma en *Siempre hay un mañana*, pues, frente al pudor de aquélla, Shirley, a quien percibimos autosuficiente (produce), recrimina sin tapujos a Ned el dolor que le provocó por no comprometerse con ella pese a prometérselo (no preserva), pero esta herida no se convierte en melancolía, sino en rencor, y no le impide avanzar, como demuestran sus relaciones con otros hombres que esgrime para atacar a Ned. Shirley adopta el papel antaño reservado a los varones, pero eso no le impide mantener su feminidad: puede producir sin tener que pagar un precio por ello. Es el signo de los nuevos tiempos.

Empleo de la música

La banda sonora de *El nadador* tiene una clara función de refuerzo de la acción narrada, en consonancia con el carácter de mostración general de la película. Los temas compuestos por Marvin Hamlisch se basan en un *leitmotiv* de resonancias melancólicas que suena en los momentos más dramáticos de la cinta con ligeras modificaciones para incrementar o reducir su sentido trágico, rasgo del que también emerge la sustancia melodramática de la cinta.



3.4. Comparación de las variables

Iconografía

El estudio de las tres películas nos revela una merma en la presencia de elementos iconográficos, ligados, de forma directa, a la puesta en escena, de lo que podemos inferir que ésta retrocede en beneficio de una construcción fílmica más basada en los diálogos y el montaje, es decir, menos simbólica. En relación con esta mutación, la crítica contra el *sueño americano*, sugerida, en los años cincuenta, a través esa iconografía en clara relación con la sociedad de consumo de la era Eisenhower, se vuelve más explícita conforme avanzan los años y deja de articularse sobre esos elementos, en los que, por extensión, también deja de residir la condición melodramática de las películas, que se traslada a otras variables.

Siempre hay un mañana está plagada de motivos iconográficos que definen la psicología de los personajes y su contexto. Los juguetes de la fábrica de Cliff y los objetos del hogar familiar arrastran significados extracinematográficos que se conjugan con los surgidos de la propia narración a través del modo en el que Sirk los compone visualmente dentro del plano, lo que desemboca en un enriquecimiento semántico de la obra a partir de la propia imagen, contenedor de los valores connotantes de los que hablábamos en el epígrafe 2.1.2. *Unidades de contenido*. Este transtexto se mantiene, aunque con menor potencia, en *Días de vino y rosas*, donde la iconografía se refiere a los propios términos del título con la consiguiente reducción de la distancia entre significado y significante —la sugerencia va dejando paso a la mostración— y, por extensión, de su densidad metafórica. La puesta en escena de Edwards aprovecha bien el recurso de la profundidad de campo y el movimiento de la cámara para enclaustrar a los protagonistas en los opresivos ambientes por los que deambulan y en los que se suceden las botellas y las copas, símbolos de esa vía de escape que termina convirtiéndose en otra cárcel, pero este subtexto discurre paralelo al propio texto, frente a la divergencia del melodrama *sirkiano*, con una red de significados metafóricos mucho más tupida y sostenida en los recursos iconográficos. En *El nadador*, por el contrario, la iconografía presente en la imagen se reduce casi en su totalidad y sólo incluye el alcohol, omnipresente a lo largo del metraje, y la propia piscina, que adquiere valor como espacio simbólico. La cinta de Frank Perry y Sydney Pollack se fundamenta más en la distribución de los planos que en su composición visual, mucho más simple y basada en la presencia de los personajes, filmados de forma directa sin que nada se



interponga entre ellos y la cámara, un ejemplo de que la mostración de lo que acontece es ya absoluta y el carácter alegórico y melodramático —donde reside, también, la crítica contra los valores del *sueño americano*— se inscribe en elementos más explícitos y reconocibles.

Estructura interna: narrativa y melodramática

La comparación de la estructura interna de las tres películas arroja una primera conclusión evidente: la articulación melodramática desaparece conforme avanzan los años y los géneros se entremezclan, cada vez, con más fuerza. Mientras que, en *Siempre hay un mañana*, las tres partes en las que se divide la película coinciden con el esquema de transgresión, escándalo y expiación que señala José Enrique Monterde, en *Días de vino y rosas*, esta equivalencia se descoloca y, en *El nadador*, desaparece por completo al negarse al protagonista cualquier posibilidad de expiación. Este transformación adquiere un sentido pleno al ubicarla en su contexto. A mediados de la década de los cincuenta, el sistema genérico todavía se mantiene con fuerza y rigen unas normas establecidas entre industria y espectadores para lograr ese reconocimiento argumental — aunque, como hemos visto en el epígrafe *Hacia la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico*, en ese momento empiecen a surgir algunas grietas—. En los sesenta, este modelo ya evidencia una profunda crisis de identidad que lo conducirá, de forma progresiva, hacia su desaparición.

Cuando, al comienzo de este texto, nos referíamos a que resulta más apropiado hablar de lo melodramático que del melodrama, lo hacíamos con esta idea en mente, pues la percha melodramática clásica, esa coincidencia estructural y dramática, desaparece en los filmes producidos desde los años sesenta ante la hibridación genérica que los caracteriza en un abultado porcentaje, manteniéndose sus rasgos identificativos en otras variables. La comparación estructural también nos permite concluir que el modelo narrativo clásico (primer, segundo y tercer acto coincidentes con una introducción, un nudo y un desenlace lineales y cronológicos) se mantiene, rasgo del que podemos inferir que la renovación que, en este sentido, supusieron las nuevas olas europeas, no dio el salto a la producción comercial norteamericana, mucho más conservadora en su construcción dramática.



Espacios

La presencia de un espacio opresivo y claustrofóbico que condiciona el devenir de los personajes, rasgo definitorio por excelencia del cine melodramático, es una constante en los tres filmes analizados, pero se opera un cambio fundamental en cuanto a su relación con los valores del *sueño americano* que representa, de forma clara, la evolución social del propio país y la capacidad del *género* para insertar esa crítica. Si, en los cincuenta, durante la etapa de prosperidad y relativa paz social que hemos descrito en el epígrafe 2.4.2. *Un sueño de clases medias blancas: la sociedad opulenta*, el malestar y las connotaciones negativas se circunscriben a los espacios doméstico y laboral, es decir, de puertas para adentro, en ese taller y ese hogar de *Siempre hay un mañana* que, frente a la imagen ofrecida por la publicidad y las instituciones de la década y, mediante encuadres que encierran a los personajes, se erigen como símbolo de la alienación cotidiana en contraposición a un exterior que se convierte en sinónimo de libertad, en los sesenta, ese malestar, manteniéndose también en el interior, comienza a extenderse por el ámbito público hasta inundarlo por completo.

En *Días de vino y rosas*, el mundo ajeno al domicilio y el trabajo —representados también, conforme Joe y Kirsten asumen con más amargura sus respectivos papeles como integrantes de la sociedad norteamericana (él en el trabajo, ella en el hogar) con esos encuadres opresivos en los que los elementos de la casa se interponen entre la cámara y ellos— modifica sus connotaciones según avanza la película. Al comienzo, se muestra como un entorno agradable, limpio, un refugio contra los males del día a día en el que ellos ocupan la centralidad del plano, símbolo de su plenitud vital, pero, más tarde, de forma paralela a la decadencia de la pareja protagonista y al paso del tiempo, ese exterior se convierte en un lugar amenazante, inseguro, como demuestra el plano final de la calle desierta tras *engullir* a Kirsten que Joe contempla desde la ventana. Estamos en 1962, año en el que tiene lugar la crisis de los misiles de Cuba y apenas unos meses antes de que Kennedy sea asesinado a tiros en Dallas. El país y la sociedad norteamericana están cambiando, revueltas de todo tipo van a sucederse, cada vez, con más frecuencia, y eso se evidencia en la producción cinematográfica.

No es casual que, apenas unos años más tarde, la odisea de Ned Merrill discurra sólo por exteriores, piscina tras piscina. En *El nadador*, el espacio público, entendido como punto de encuentro con los otros, se revela cruel, inseguro y angustioso. El malestar larvado en el día a día



de la era Eisenhower ha terminado por estallar y ese magma que, antes, discurría bajo la superficie y latía con especial fuerza en las salas de estar, ha terminado por resquebrajar la corteza y fluye ahora libre, arrasando todo a su paso. Ned intentará volver a su hogar, pero, cuando llegue, descubrirá que hace ya mucho que está vacío. La casa, representación espacial de la familia, entorno vendido como acogedor y seguro, se revela, ahora, como una simple ilusión. La puerta está cerrada y no hay nada dentro. No hay posibilidad de escapatoria de la sociedad porque no existe ningún lugar en el que refugiarse y, en realidad, como demuestra el análisis de *Siempre hay un mañana* y *Días de vino y rosas*, nunca ha existido, pues esa fachada de aparente perfección, representación del *sueño americano*, sólo ha albergado infelicidad: la de Cliff, la de Joe, la de Kirsten y la de Ned. Coinciden también las tres películas en utilizar la lluvia torrencial como símbolo de ese espacio opresivo y triste, aunque, en la línea de lo que hemos visto, con diferentes matices, pues si Sirk la emplea de un modo irónico, como se evidencia desde el comienzo de la película, Edwards y Pollack lo hacen para reforzar el sentido de las acciones mostradas en una suerte de destino trágico para los protagonistas, decisión indicativa de una menor complejidad en la articulación del subtexto, que pierde fuerza frente a al propio texto.

Personajes y acciones

El análisis de las tres películas revela una acusada evolución de los protagonistas, arquetipo de personajes melodramáticos marcados por una herida que se extiende a lo largo del tiempo y condiciona sus existencias. Todos buscan una felicidad que se les termina negando y, en las causas de esta negación, motivadas tanto por sus propias decisiones como por los condicionantes del entorno en el que se mueven, radica su capacidad crítica contra los postulados e imposiciones sociales, que, en este caso, se traducen en su censura del *sueño americano*. La distinción entre masculinos y femeninos experimenta, del mismo modo, una transformación que cuestiona los roles de género a través de una subversión de sus connotaciones.

Hemos señalado que, en el melodrama tradicional, el hombre produce y la mujer preserva. En los personajes masculinos, la progresiva descomposición de su papel es más que evidente. Clifford Groves es un empresario exitoso, pero eso no le hace feliz. En una etapa de aparente perfección —de nuevo, la era Eisenhower—, cumple su tarea encomendada tal y como le corresponde, su rol masculino está asentado, pero el precio a pagar es una alienación absoluta de



la que será incapaz de escapar. Seis años más tarde, Joe Clay, bajo la premisa de que así podrá ser feliz y alcanzar una estabilidad deseada, intenta producir, pero no lo consigue. Su alcoholismo se lo impide, pero, a su vez, esa adicción viene determinada por su propio empleo de relaciones públicas —como ha quedado señalado, arquetípico de la época—, un círculo vicioso cuyo origen está en el deseo desmedido de cumplir esas expectativas de éxito económico y laboral que la sociedad norteamericana de comienzos de los sesenta pregona. Ned Merrill, ya a finales de los sesenta, directamente, no produce. Su papel de hombre de la casa, de cabeza de familia, queda por completo ridiculizado, pues descubriremos que toda la riqueza, así como la posición social de la que antes disfrutaba, se deben a su esposa. Ned tampoco es feliz, pero intenta engañarse anclándose a ese pasado idealizado que, sin embargo, irá exhibiéndose en toda su crudeza a partir de los diálogos que mantiene con el resto de personajes. Los tres protagonistas masculinos han fracasado en la consecución del objetivo último del sueño americano, ser felices, aunque hayan intentado seguir las directrices que, en teoría, deberían haberlos conducido a ello. Al final de cada película, cada uno seguirá cargando con esa herida que los perseguirá de por vida: Cliff, su cobardía; Joe, su culpa por haber destruido a su mujer al intentar hacerla partícipe de sus miserias y Ned su soledad tras el abandono de su familia con motivo de su ruina económica, motivada por su deseo de exhibir un lugar destacado como miembro eminente de la sociedad de consumo.

El choque entre las expectativas vitales y las imposiciones sociales será mucho más acusado en las mujeres, cuyo rol en los Estados Unidos de mediados de siglo pasaba, de forma irrenunciable, por el mantenimiento del hogar y la familia. Esa labor de preservación, al igual que ocurre con la producción en los personajes masculinos, se va descomponiendo según avancen los años. La dicotomía entre vida laboral y familiar aparece representada en *Siempre hay un mañana* a través de Norma y Marion. La primera ha ocupado con éxito el espacio del hombre: produce, pero no preserva. No pudo preservar a Cliff, cuyo amor juvenil no correspondido arrastra como herida, ni tampoco a un marido con el que se casó para huir de la soledad. Cuando Cliff le proponga marcharse con ella, Norma adoptará una postura racional y adulta, masculina según los cánones de la época, y expondrá sin tapujos una realidad a la que Cliff no quiere enfrentarse. Norma actúa como un hombre y paga su transgresión con la infelicidad. Marion, por el contrario, es el ejemplo perfecto de mujer que vive sólo por y para su hogar. Parece conforme con esa vida, con los valores del sueño americano reservados para ella, pero se muestra siempre



fría, incapaz de sentir, como una autómatas. Seis años más tarde, Kirsten Arnesen sacrifica su labor de producción, un trabajo como secretaria, por la vida familiar que le corresponde según los dictados sociales una vez que se ha casado y ha tenido hijos. Su marido y su hogar sustituyen a la oficina. En su afán por cumplir con sus obligaciones como esposa, Kirsten, tras ser empujada por Joe, terminará bebiendo de forma compulsiva, hábito que abrazará como forma de huir del tedio que supone su día a día entre esas paredes. Kirsten será incapaz de preservar su hogar, en el que su papel de madre será ocupado por Joe, y desaparecerá en medio de la noche, un destino reservado usualmente a personajes masculinos. Esta inversión de roles tiene su continuación en *El nadador*, donde Lucinda Merrill, directamente, se convierte en una entelequia. Los tiempos han cambiado, el arquetipo de esposa complaciente ha desaparecido y el principal papel femenino corresponde a Shirley, la antigua amante de Ned, cuya imagen, tal y como se plantea en la película, corresponde al de una mujer soltera y autosuficiente y que, a diferencia de Norma, su antecesora en *Siempre hay un mañana*, no siente ningún respeto por la figura masculina hasta el punto de humillarla a modo de venganza. Los personajes femeninos también son infelices, pero, a diferencia de sus homólogos masculinos, la causa de su infelicidad reside en el sacrificio —rasgo prototípico de los personajes melodramáticos—, lo que los dignifica frente a la humillación varonil. El espectador se compadece de Norma, Kirsten y Shirley, mientras que, sin llegar a condenarlos, tampoco redime a Cliff, Joe y Ned.

Empleo de la música

De forma similar a lo que ocurre en el resto de variables, el empleo de la música varía en función de las películas y, si bien nunca es arbitraria, pues lleva siempre aparejada una clara intención narrativa, evoluciona desde un acompañamiento que difiere de la acción mostrada en *Siempre hay un mañana* (potenciación de un subtexto irónico) a un refuerzo convencional de la misma en *El nadador* (complemento del texto), progresión coincidente con la disminución de la complejidad simbólica de los elementos que conforman la puesta en escena en favor de los diálogos y el montaje según avanzan los años, del paso de la sugerencia a la mostración. Destaca la posición intermedia de *Días de vino y rosas*, donde, pese a un uso más convencional en determinados fragmentos —sobre todo, los ubicados al comienzo de la cinta y correspondientes a la parte de comedia—, el acompañamiento musical desaparece de otros en los que lo usual sería incorporarlo.



CAPÍTULO 4. Conclusiones

Una vez desarrollada la fundamentación teórica relativa al lenguaje cinematográfico, las relaciones entre cine, historia y sociedad, el melodrama, la evolución del sueño americano y la producción, así como analizadas las tres películas que hemos seleccionado, es preciso concluir si la hipótesis y las subhipótesis de las que partíamos al inicio de esta investigación se cumplen. Recordémoslas:

- H: *Siempre hay un mañana* (Douglas Sirk, 1956), *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962) y *El nadador* (Frank Perry y Sydney Pollack, 1968), películas melodramáticas, exponentes del cine de Hollywood producido entre 1950 y 1970, representan el malestar social imperante a través de unas formas expresivas que se articulan sobre un soporte genérico adaptable que les permite mutar en función de las circunstancias en las que tienen lugar, transformación que adquiere sentido al ubicarla en su contexto histórico y social y que el reverso del sueño americano conformaría, así, un subtexto inicial que, paralelo a la propia evolución del país, terminaría por emerger a la superficie de las imágenes, es decir, se convierte en texto, con la consiguiente reducción de su potencial simbólico.
 - S1: ese soporte melodramático, gracias a su versatilidad, es propicio para la inserción de mensajes críticos.
 - S2: entre 1950 y 1970, se opera una mutación en el lenguaje cinematográfico de Hollywood interrelacionada con la propia evolución social.
 - S3: el cine, abordado desde una perspectiva multidisciplinar que estudie, en su conjunto, su estética y sus procesos de significación actúa como catalizador de la sociedad que lo produce.

Para ello, responderemos a las preguntas que señalamos en la introducción de este trabajo:



• **¿Qué recursos expresivos utilizan *Siempre hay un mañana*, *Días de vino y rosas* y *El nadador* para plasmar ese mensaje crítico contra el sueño americano?**

Las dos primeras lo hacen a través de la puesta en escena, mientras que la tercera lo introduce en los diálogos y el montaje. En la película de Sirk, la crítica al *sueño americano* se dirige, sobre todo, a la institución familiar, descrita como alienante y castradora, eje sobre el que se articula una sociedad conformista, cobarde e hipócrita. Este ataque no se explicita, sino que se sugiere, se articula en un subtexto que toma forma, sobre todo, mediante la distribución espacial de los elementos y personajes que componen el plano, encuadrados de tal modo que su interacción revele significados extracinematográficos ajenos a la propia trama, pero fundamentales en la conversión de la misma en metáfora de la sociedad en la que se desarrolla. La crítica reposa en los valores indiciales y connotantes que llenan la película y que se mantienen también en *Días de vino y rosas*, aunque, aquí, en menor medida.

La cinta de Edwards aprovecha los recursos de la puesta en escena, sobre todo, de los movimientos de la cámara, para describir la psicología de los personajes y su relación con el espacio que habitan, clave en su arremetida contra los valores del *sueño americano* — representados, en gran medida, mediante el desarrollo de los roles de género de Joe y Kirsten según las exigencias de la sociedad norteamericana y causantes del tedio que los llevará a su progresiva destrucción— pero, de la misma forma, tiende a verbalizar ese malestar, es decir, a elevar a categoría de texto lo que antes yacía soterrado, a explicitarlo, una tendencia que se acrecienta en *El nadador*.

La odisea de Ned Merrill constituye una alegoría que critica sin paños calientes la representación integral del *sueño americano* (familia, éxito económico y posición social), pero este ataque no se fundamenta en la utilización de los recursos expresivos cinematográficos propios la puesta en escena —la profundidad de campo, fundamental en la composición simbólica del plano, apenas se usa, como tampoco los movimientos de la cámara, escasos y, en la mayor parte de ocasiones, sin valor semántico—, sino en la propia configuración dramática de la cinta y de sus personajes, modelados a través de los diálogos y de un montaje, que, lejos de la voluntad semántica de Sirk y Edwards, se fundamenta aquí en el plano-contraplano. *El nadador* es un filme funcional y explícito cuyo significado metafórico surge de su interpretación global,



de su propio planteamiento conceptual, y no de la composición de sus imágenes, en las que ese magma crítico fluye ya por la superficie.

- **¿Cómo se produce esa transformación en el periodo seleccionado?**

Fundamentalmente, mediante una simplificación compositiva y formal, una traslación de la potencia expresiva desde la puesta en escena hasta al montaje y los diálogos. Esta transformación no fue casual, sino que estuvo propiciada por factores externos que pasaron, en primer lugar, por una mayor permisividad de la propia industria tanto en la inclusión de los temas como en su tratamiento, lo que permitió abordarlos con una mayor explicitud, cambio que desembocó, de forma directa, en su verbalización.

Hemos explicado más arriba —epígrafe 2.5.1. *Nuevas hábitos, nuevas pantallas...*— cómo el acusado descenso en el número de espectadores cinematográficos paralelo a la consolidación de los suburbios residenciales y a la popularización de la televisión llevó a los estudios, en pleno proceso de reformulación, a una interpretación más laxa del propio código de autocensura por el que se habían regido desde los años treinta con el fin de que los jóvenes —que, debido a la explosión demográfica posterior a la Segunda Guerra Mundial, constituían la franja social más numerosa— llenasen las salas. De manera lenta, pero progresiva, las normas recogidas por el Código Hays fueron convirtiéndose en papel mojado para intentar salvar las cuentas de las *majors*, integradas, desde los años sesenta, en grandes conglomerados empresariales cuyo único fin era la consecución de unos beneficios que pasaban porque sus películas hablasen *de tú a tú*, sin rodeos, con esas nuevas generaciones que conformaban el grueso del público, mucho menos inocentes que las que las habían precedido.

La evolución social y el cambio de mentalidad general de los ciudadanos norteamericanos fue fundamental en esa demanda de contenidos mostrados de forma directa —sobre todo, los que habían sido un tabú hasta entonces, prohibidos con especial dureza por el Código: la violencia, el sexo, las adicciones, el racismo...— y se reveló con especial intensidad conforme avanzaba la década de los sesenta, mucho menos pacata que su antecesora. Baste un ejemplo de las películas seleccionadas para ver con claridad esta transformación: la infidelidad, tema que aparece tanto en *Siempre hay un mañana* como en *El nadador*. La relación de Norma y Cliff no pasará de un beso no demasiado apasionado; su deseo se sugiere a través de los encuadres y, en ningún momento de la película, se mencionarán la palabra *adulterio* o *relación* (en un sentido sexual del



término)³⁹. Doce años después, Shirley, la antigua amante de Ned, lo humillará confesándole que, inmediatamente después de uno de sus encuentros en un hotel, se acostó con un botones —«todo un macho, y sin complejos»—, con quien luego se rió del protagonista de *El nadador* mientras éste «lloriqueaba» sobre su mujer y sus hijas por teléfono. De la sugerencia articulada en la puesta en escena a la mostración sin cortapisas en boca de los personajes.

- **¿Pierde densidad simbólica el lenguaje clásico de Hollywood conforme avanzan los años?**

Sí, aunque es preciso matizar esta respuesta, pues la pérdida de esta densidad, el adelgazamiento del subtexto en beneficio de la inclusión del discurso del filme en la propia narración, que se evidencia como una realidad, no significa una renuncia a la vocación simbólica de la obra cinematográfica, sino la traslación hacia la gramática y la sintaxis (*El nadador*) en detrimento de la caligrafía y la semántica (*Siempre hay un mañana* y *Días de vino y rosas*).

- **¿Qué elementos conforman ese soporte melodramático que es común a las tres películas pero se ajusta a sendos contextos?**

Son cinco los elementos definitorios e indicativos del soporte melodramático: una cierta iconografía que bebe de la sociedad de consumo, una estructura melodramática basada en el esquema transgresión-escándalo-expiación —que, en el melodrama clásico, concuerda con la propia estructura narrativa—, un espacio opresivo que condiciona a los actantes, unos personajes que arrastran una herida a lo largo del tiempo —o para quienes incluso el propio tiempo actúa a modo de herida— y una banda sonora que ayuda a focalizar el punto de vista. Todas estas variables están puestas al servicio de historias que, en última instancia, pivotan sobre la búsqueda de la felicidad del ser humano.

Del análisis de las películas seleccionadas, concluimos que, si bien esos cinco elementos están presentes en distinto grado, hay dos que lo hacen de forma destacada: los espacios y los personajes, una constante que no es casual, pues se trata de los rasgos que menos tienen que ver

³⁹ La conversación que mantienen Vinnie y su amigo tras descubrir a Cliff y Norma juntos en el hotel es reveladora de hasta qué punto llegaba el tabú.



con la puesta en escena, mucho más dependiente, como hemos visto, del contexto del filme. La fácil adaptación de esa tipología de espacios subyugantes y personajes dolientes —la herida que arrastran suele tener su origen en el propio entorno o en una acción provocada por sus imposiciones sociales— a modelos argumentales y narrativos alejados del melodrama tradicional —donde sí encuentran un acomodo sin fisuras la iconografía, el esquema escándalo-transgresión-expiación y la música, como se aprecia con claridad en la obra de Sirk— hace que conformen un soporte perfecto para la inclusión de lo melodramático en filmes catalogados, por su temática, en otros géneros y cuyas formas expresivas se ramifican en una infinita variedad de posibilidades.

- ¿Son los elementos melodramáticos proclives a la inserción de una carga crítica?

Sí, puesto que, como hemos comprobado en las líneas anteriores, la herida que arrastran los personajes melodramáticos suele estar determinada por el entorno en el que se mueven, revelado como opresivo y castrador, o por una acción derivada de los postulados que rigen en él. Este esquema, que se manifiesta con claridad en los tres filmes, puede utilizarse como representación del contexto sociopolítico en el que se inserta el filme, una transferencia de realidad que, en función de las formas expresivas escogidas por el autor para articularla, es capaz de orientarse tanto hacia la sugerencia (*Siempre hay un mañana* y *Días de vino y rosas*) como hacia la mostración (*El nadador*), lo que hace, del soporte melodramático, una percha idónea para lanzar una crítica hacia sociedades donde impere cualquier tipo de censura o coerción cinematográficas. La dicotomía individuo-sociedad permite un sinnúmero de extrapolaciones. En el caso estadounidense, esta capacidad se incrementa a la vista de la coincidencia entre el destino de los personajes melodramáticos y el objetivo del propio *sueño americano*: la felicidad, circunstancia que permite establecer una sencilla máxima:

Si los personajes melodramáticos cumplen con lo que la sociedad espera de ellos y terminan siendo infelices, quizás es que ese modo de vida no sólo no conduce a la felicidad, sino que los encamina a la desgracia, metáfora del destino de un país que, gracias al universo simbólico propio del cine en combinación con el soporte melodramático, puede verse representado en esos individuos que deambulan por la pantalla arrastrando una herida que atraviesa toda la nación.



- **¿La evolución del cine de Hollywood entre 1950 y 1970 refleja la evolución social del propio país?**

Sí. Como hemos visto tanto a lo largo de la fundamentación teórica como en el análisis de las películas, el progresivo derrumbamiento de los valores y las certezas que conformaban la sociedad norteamericana de la era Eisenhower tiene su traslación al cine de Hollywood no sólo mediante la aparición de nuevos temas y tratamientos, sino, también, a través de la mutación de ese lenguaje cinematográfico que pasa de sugerir a mostrar, evidencia de que los ciudadanos estadounidenses de los sesenta, ante los cambios que acontecían en el país, se habían quitado ya la venda de los ojos.

Al final de la justificación con la que comienza este texto, nos referíamos a las tres películas seleccionadas como *condicionales*, pues su temática gira en torno a posibilidades perdidas. De lo que pudo haber sido (*Siempre hay un mañana*), pasamos a lo que ya no puede ser (*Días de vino y rosas*) y lo que ya no será más (*El nadador*). De un país que, con el 5% de la población mundial, consumía un tercio de los bienes y servicios producidos en el mundo —una periodo de prosperidad nunca igualado— mientras una de cada cinco familias vivía en la miseria sin que a casi nadie le importara —cuando la solución a esa bolsa de pobreza endémica hubiese supuesto un porcentaje minúsculo del destinado al gasto militar— (1956) pasamos a otro en el que la amenaza de una guerra nuclear es, por primera vez, real (1962) y a otro cuyos jóvenes, a miles de kilómetros de su hogar, arrasan aldeas, asesinan a sus habitantes y violan a sus niñas (1968). Cliff podría haber sido feliz con Norma, pero no lo es; Joe y Kirsten son conscientes de que el alcohol siempre va a interponerse entre ellos y Ned, llorando frente a una casa vacía, sabe que no tiene un sitio al que ir ni uno al que volver.



Verificación de la hipótesis

Tras lo expuesto en las líneas anteriores, la **hipótesis** principal queda verificada porque hemos comprobado que, efectivamente, *Siempre hay un mañana* (Douglas Sirk, 1956), *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962) y *El nadador* (Frank Perry y Sydney Pollack, 1968), películas melodramáticas, exponentes del cine de Hollywood producido entre 1950 y 1970, representan el malestar social imperante a través de unas formas expresivas que se articulan sobre un soporte genérico adaptable que les permite mutar en función de las circunstancias en las que tienen lugar, transformación que adquiere sentido al ubicarla en su contexto histórico y social y que el reverso del sueño americano conforma, así, un subtexto inicial que, paralelo a la propia evolución del país, termina por emerger a la superficie de las imágenes, es decir, se convierte en texto, con la consiguiente reducción de su potencial simbólico.

Del mismo modo, también quedan verificadas las tres **subhipótesis** que se derivaban de la primera. El resultado del análisis de los filmes demuestra que ese soporte melodramático, gracias a su versatilidad, es propicio para la inserción de mensajes críticos; que, entre 1950 y 1970, se opera una mutación en el lenguaje cinematográfico de Hollywood interrelacionada con la propia evolución social y que, el cine, abordado desde una perspectiva multidisciplinar que estudie, en su conjunto, su estética y sus procesos de significación actúa como catalizador de la sociedad que lo produce.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2001) [1951]. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus
- Astruc, A. (1989) [1948]. Nacimiento de una nueva vanguardia: la «Caméra-stylo». En Romaguera i Ramió, A. y Alsina Thevenet, H. (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*, (pp. 220-224). Madrid: Cátedra
- Bailey, B. (2010). *Cheever: una vida*. Barcelona: Duomo
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós
- Barthes, R., Greimas, A.J., Bremond, C., Gritti, J. Morin, V., Metz, C., Todorov, T. y Genette, G. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo
- Bataille, G. (2003) [1957]. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets
- Bazin, A. (1990) [1958]. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialph
- Benjamin, W. (2017) [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La marca editora
- Bourget, J. L. (1985). *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra
- Comas, Á. (2009). *Los fabulosos años del New Hollywood*. Madrid: T&B Editores
- Costa, J., Heredero, C. F., Gomery, D., Gubern, R., Paranaguá, P. A. y Torreiro, C. (1996). *Historia general del cine. Volumen X: Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid: Cátedra
- De Balzac, H. (1984) [1833]. *Eugenia Grandet*. Barcelona: Bruguera
- De la Guardia Herrero, C. (2019). *La construcción del sueño americano (Estados Unidos. 1929-2018)*. Madrid: Síntesis
- Drove, A. (2019) [1993]. *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Sevilla: Althenaica
- Eisenstein, S. (1999). *La forma del cine*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores



- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel
- Friedan, B. (2009) [1963]. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra
- Gaudrealt, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós
- Genette, G. (1988). Géneros, tipos, modos. En Garrido Gallardo, M. A. (Ed.), *Teoría de los géneros literarios*, (pp. 31-48). Madrid: Arco/Libros
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus
- Guarner, J. L. (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona: Laertes
- Gubern, R. (2014) [1969]. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama
- Halliday, J. (1971). *Douglas sirk*. Madrid: Fundamentos
- Hauser, A. (1974). *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid: Guadarrama
- Hauser, A. (1988) [1951]. *Historia social de la literatura y el arte. Volumen 2*. Barcelona: Labor
- Heidegger, M. (1988 [1958]). *Arte y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Hernández Alonso, J.J. (2002). *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura*. Salamanca: Almar
- Jenkins, P. (2012). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid: Alianza
- Jones, D., McCarthy, E. y Murphy, B.M. (Eds.) (2011). *It Came From the 1950's! Popular Culture, Popular anxieties*. Londres: Palgrave Macmillan
- Kracauer, S. (1985) [1947]. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos
- Laffay, A. (1966). *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Barcelona: Labor
- Lewis, S. (2009) [1922]. *Babbitt*. Madrid: Nórdica Libros
- Lewis, S. (2003) [1920]. *Calle mayor*. Madrid: Espasa Calpe
- Marzal, J. J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Episteme



- Metz, C. (2001) [1977]. *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós
- Metz, C. (2002) [1968]. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen 1*. Barcelona: Paidós
- Metz, C. (2002) [1972]. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 2*. Barcelona: Paidós
- Miguel Borrás, M. (2018). El arte de lo indecible. En Miguel Borrás, M. (Ed.), *¿Qué es el cine? IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, (pp. 239-256). Valladolid: Universidad de Valladolid
- Miguel Borrás, M. (2020). El cine como crisol prístino de realidades. En Arquero Blanco, I. (Ed.), *Algo que ver. 8 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*, (pp. 117-144). Madrid: Fragua
- Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós
- Ponce, V. (Ed.) (1987). *Acerca del melodrama*. Valencia: Generalitat Valenciana
- Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El Acantilado
- Rancière, J. (1998). L'historicité du cinéma. En De Baecque, A. y Delage, C. (Eds.), *De l'histoire au cinéma*, (pp. 45-60). París: Éditions Complexe
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Tavernier, B. y Coursodon J.P. (2010). *50 años de cine norteamericano. Volúmenes 1 y 2*. Madrid: Akal
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En Garrido Gallardo, M. A. (Ed.), *Teoría de los géneros literarios*, (pp. 183-234). Madrid: Arco/Libros
- Truslow Adams, J. (1931). *The Epic of America*. Boston: Little, Brown, and Company



ARTÍCULOS Y WEBGRAFÍA

AFI Catalog. (s.f.). *Days of Wine and Roses* (1962). Recuperado de:

<https://catalog.afi.com/Film/23057-DAYS-OFWINEANDROSES?sid=facc8de9-fded-4694-9feb-f5bd125b9128&sr=14.767345&cp=1&pos=0>

Bonet Mojica, L. (6 de diciembre de 2005). Cuando Hollywood vivió su peor pesadilla. En *La Vanguardia*. Recuperado de:

<http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE05/PUB/2005/12/06/LVG200512060281LB.pdf>

Buscombe, E. (Marzo y abril de 1970). The Idea of Genre in the American Cinema. En *Screen*, Vol. 11 (2), pp. 33-45. Recuperado de:

<https://cupdf.com/document/edward-buscombe-la-idea-de-gc3a9nero-en-el-cine-norteamericano-nuevo.html>

Derrida, J. (1980). La ley del género. En *Glyph*, 7. Recuperado de:

<https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf>

Ebert, R. (2 de julio de 1968). The Swimmer. En *Chicago Sun-Times*. Recuperado de:

<https://www.rogerebert.com/reviews/the-swimmer-1968>

Gómez Tarín, F.J. y Marzal Felici, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. En *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo, Trama y Fondo*. Recuperado de:

<http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>

Igartua, J.J. y Humanes, M.L. (2004). El método científico aplicado a la investigación en comunicación social. En *Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación, 2001-2015*. Recuperado de:

<http://www.portalcomunicacion.com/lecciones.asp?aut=11>

International Public Relations Association (IPRA) (s.f.). *A short history of IPRA*. Recuperado de:

<https://www.ipra.org/history/ipras-story/>



Macedo Rodríguez, A. (2008). La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas. En *Xihmai*, Vol. 3 (5). Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777>

Maqua, J. (Febrero de 1980). Douglas Sirk. La fatalidad de haber nacido. En *Dirigido por...*, 70, pp. 49-64. Recuperado de:

<https://dokumen.tips/documents/estudio-douglas-sirk-la-fatalidad-de-haber-nacido.html>

Miguel Borrás, M. (2013). Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas. En *Revista Historia y Comunicación Social*, Vol. 18, pp. 33-48. Recuperado de:

<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/viewFile/43946/41553>

Miguel Borrás, M. (2015). El cine como verdad rev(b)lada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta. En *Revista Mediterránea de Comunicación*, 6 (2), pp. 195-214. Recuperado de:

<https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2015-v6-n2-el-cine-como-verdad-revbelada-ken-loach-una-reflexion-sobre-los-anos-que-forjaron-el-discurso-naturalista-del-cineasta>

Monterde, J. E. (Septiembre de 1989). William Wyler. Al estilo de Hollywood. En *Dirigido por...*, 172, pp. 16-31

Panofsky, E. (2000) [1947]. El estilo y el medio en la imagen cinematográfica. En *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 35, pp. 159-177. Recuperado de:

<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/322/322>

Quintana, À. (2000). Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte. En *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 35, pp. 179-196. Recuperado de:

<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/322/322>



Reagan, R. (20 de noviembre de 1986). *Proclamation 5574 -- Designation of the Rose as the National Floral Emblem of the United States of America*. Recuperado de:

<https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/proclamation-5574-designation-rose-national-floral-emblem-united-states-america>

Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. En *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 25, pp. 189-207. Recuperado de:

<https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n25/02112175n25p189.pdf>

Stafford, J. (30 de septiembre de 2003). 'The Swimmer'. En *Turner Classic Movies (TCM)*. Recuperado de:

<https://www.tcm.com/tcmdb/title/12842/the-swimmer#articles-reviews?articleId=35385>

Villalobos Alpízar, I. (Enero-Junio de 2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Bathes. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41 (103), pp. 137-146. Recuperado de:

<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XLI/No.%20103/La%20noci%C3%B3n%20de%20intertextualidad%20en%20Kristeva%20y%20Barthes.pdf>

VIDEOGRAFÍA

Alda, R. (11 de mayo de 2018). *Días de Cine. La película 'El nadador cumple 50 años'* [Programa de televisión]. Madrid: RTVE. Recuperado de:

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/nadador-50-anos/4598415/>

Hunter, R. (productor) y Sirk, D. (director). (1956). *Siempre hay un mañana* [Bluray]. Estados Unidos: Universal Pictures

Lewis, R. y Perry, F. (productores) y Perry, F. (director). (1968). *El nadador* [Bluray]. Estados Unidos: Columbia Pictures

El reverso del sueño americano en el cine melodramático de Hollywood entre 1950 y 1970: 'Siempre hay un mañana' (1956), 'Días de vino y rosas' (1962) y 'El nadador' (1968)



Manulis, M. (productor) y Edwards, B. (director). (1962). *Días de vino y rosas* [Bluray]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures