

## La representación del fasto mortuario (notas sobre la evolución del modelo narrativo-clásico de Hollywood 1934-1958)

---

JOSE LUIS CASTRO DE PAZ  
Univ. Vigo

---

El renovado interés de los estudios históricos sobre cine y la utilización del análisis fílmico para establecer las pautas formales que, junto a aportaciones provenientes de otros campos científicos, deben conformar un nuevo discurso histórico sobre el cinema, está permitiendo paulatinamente desterrar tópicos consustanciales a una historiografía tradicional marcada por el empirismo. El análisis de los textos fílmicos surgidos en un determinado periodo histórico, más allá de la fácil etiquetación apriorística, o el riguroso estudio de los rasgos de la escritura fílmica de algún cineasta, dejando de lado los conceptos de autoría que suelen utilizar los propios films como pretexto, están ofreciendo un renovado panorama en el ámbito, todavía joven, de la historia del cine<sup>1</sup>.

Aunque el alcance de trabajos como el que proponemos, centrados en el análisis de breves fragmentos de films concretos, es forzosamente limitado, el estudio comparado de secuencias — de dos textos realizados con más de veinte años de diferencia cronológica que ponen en escena idéntico contenido narrativo, permitirá esbozar algunos de los rasgos de puesta en escena más evidentes de la evolución del modelo narrativo clásico de Hollywood o, utilizando la terminología de Noel Burch, *Modo de Representación Institucional* (MRI)<sup>2</sup>.

Los directores de las dos versiones de *Imitation of life* (Universal, 1934; Universal, 1958), son, ambos, destacados maestros del melodrama hollywoodiense: el neoyorkino John M. Stahl (1886-1950) —un hoy casi olvidado pionero cuyo primer film como director en solitario, *Wives of men*, se remonta a 1918 y prolífico cultivador del melodrama durante las décadas de los treinta y los cuarenta (su *Back street* —1932—, ha servido en más de una ocasión para ejemplificar los rasgos genéricos del, en palabras de André Bazin, "drama psicológico y de costumbres"<sup>3</sup>— y el alemán emigrado a Hollywood, donde trabaja durante aproximadamente veinte años—de 1942 a 1959—, Douglas Sirk, éste sí, reconocido maestro entre la cinefilia y cuya destacada filmografía ha sido objeto, en nuestro país, de atención analítica de interés excepcional<sup>4</sup>.

La relación que entre ellos puede establecerse viene marcada —obviamente más allá de trabajar

---

<sup>1</sup> En España podían destacarse, en esta tendencia, obras fundamentales como SANCHEZ BIOSCA, VICENTE: **Sombras del Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933**. Madrid, Verdoux, 1990 o GONZALEZ REQUENA, JESUS: **S. M. Eisenstein**. Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>2</sup> Véase BURCH, NOEL: **Intinerarios**, Bilbao, Mikeldi, 1985 y, sobre todo, del mismo autor, **El tragaluz del infinito**. Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>3</sup> BAZIN, ANDRE: **La evolución del lenguaje cinematográfico**. En **¿Qué es el cine?** Madrid, Rialp, 1990, págs. 81-100.

<sup>4</sup> Nos referimos, claro está, a GONZALEZ REQUENA, JESUS: **La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk**. Valencia/Minneapolis, Eutopias film/Hiperión, 1986.

<sup>5</sup> Sobre el Sistema de Estudios de Hollywood y, en especial, el funcionamiento interno de la Universal cf. GOMERY, DOUGLAS: **Hollywood. El sistema de estudios**. Madrid, Verdoux, 1991, págs. 178-194; también, MORDDEN, ETHAN: **Los estudios de Hollywood**. Barcelona, Ultramar, 1989, págs. 301-340, incluyendo una muy poco sutil comparación valorativa de los films de Stahl y Sirk (págs. 327-329).

ambos en el marco del Sistema de Estudios de Hollywood<sup>5</sup>— por el hecho peculiar de que Sirk realizó nuevas versiones —*remakes*— de tres de los más significativos éxitos de Stahl a mediados y finales de los treinta, a saber, y además de la ya citada *Imitación of Life*,: *Magnificent obsesion* (1935)—1953 la versión del cineasta alemán— y *When tomorrow comes* (1939)—1956, con el título de *Interlude*— y por la oportunidad que este afán por rehacer films de éxito nos brinda para aproximarnos a la evolución del modelo de representación en el que tanto unos como otros se hallan inmersos: el modo de Representación Institucional o, más simplemente en esta caso, el modelo clásico de Hollywood<sup>6</sup>.

Una simple observación de las fechas citadas nos permitirá constatar la más que relativa coherencia cronológica que separa los films que nos ocupan; mientras las películas de Stahl son rodadas entre mediados y finales de los treinta, las de Sirk se corresponden —casi exactamente una veintena de años después— a la más fructífera etapa de su obra, aquélla que ocupa la década de los cincuenta y que se cierra brillantemente con uno de los más rutilantes éxitos de la Universal en todo el periodo: su nueva versión de *Imitation of life*.

A mediados de la década que comienza en 1930 —una vez superados los balbuceos iniciales surgidos tras la aparición del sonoro y asumidas las enormes posibilidades que éste podía aportar a la fluidez narrativa— el modelo clásico de Hollywood, unido tradicionalmente a la herencia griffithiana, va a alcanzar su máximo grado de codificación y hegemonía. Un sistema esencialmente narrativo —cuya genealogía con tanta inteligencia estudió Noël Burch<sup>7</sup>— donde prima la creación de férreos universos ficcionales, guiados por la lógica causal de los sucesos, donde la historia parece dominar a quien la enuncia, ocultándose el trabajo de escritura —de ahí la denominación de *transparente*, tan habitual para caracterizar el modelo— y con el espectador como centro privilegiado al que no debe escapársele, siempre y en cada instante, aquello que es esencialmente relevante para la comprensión del relato (del que llegará a creerse *autor*)<sup>8</sup>. La batería retórica necesaria para la consecución de tan complejo propósito (ya que esta aparente transparencia visual y sonora del universo diegético iba a lograrse a partir de una feroz fragmentación analítica<sup>9</sup> constituye uno de los más apasionantes campos de investigación del análisis fílmico y de la historia de los modos de representación y de los estilos del arte cinematográfico y puede ejemplificarse en el uso de los más variados *raccords* (uniones "invisibles" entre dos planos) y en el recuerdo constante al par campo/contracampo<sup>10</sup>.

Es en pleno apogeo del sistema, entonces, donde han de situarse los melodramas de John M. Stahl —cuya sobra puesta en escena supo sacar partido dramático de la "voz sincrónica" sin caer

---

<sup>6</sup> El envolvente concepto de *Modo de Representación Institucional* necesita ser matizado para diferenciar la gran cantidad de tendencias y modelos que Burch sitúa en su interior. Véase al respecto MARTIN ARIAS, LUIS: **Mirada e instante de ver: análisis de *The woman in the window***. En SANCHEZ BIOSCA, V. (ed): **Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang**. Valencia, Universitat de València, 1992.

<sup>7</sup> Cf., el ya citado trabajo de BURCH, NOEL: **El tragaluz del infinito**. Madrid, Cátedra, 1987. Más recientemente, sobre el cine primitivo norteamericano es fundamental GUNNING, TOM: **D.W. Griffith and the origin of American Narrative Film. The early years at Biograph**. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1991.

<sup>8</sup> Sobre el cine clásico de Hollywood, la aproximación más completa y rigurosa hasta la fecha, desde una perspectiva neoformalista, es BORWELL, DAVID; STRAIGER, JANET and THOMPSON, KRISTIN: **The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960**. London, Routledge, 1985. Véase también, en español, BENET FERRANDO, VICENTE J.: **El tiempo en la narración clásica: Los films de gansters de Warner Bros (1930-1932)**. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

<sup>9</sup> Una rigurosa aproximación a este en apariencia contradictorio fenómeno puede consultarse en SANCHEZ BIOSCA, VICENTE: **Teoría del montaje cinematográfico**. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. En especial el capítulo séptimo (con el significativo título de **Un montaje que se resiste a serlo**).

<sup>10</sup> Sobre estos conceptos cf., los estudios citados en las notas anteriores. También, RAY, ROBERT B.: **A certain tendency of the Hollywood cinema 1930-1980**. New Jersey, Princeton University Press, 1985.

# **XEOGRAFÍA**

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

Poco más puede concretarse, ya que fuera de estos sucintos trazos las divergencias son más que considerables. En la versión de Stahl, Beatrice Pullman (Claudette Colbert) es una madre ejemplar que jamás abandonará sus obligaciones. El negocio que inicia con su criada Delilah (Louise Beavers) —la comercialización de las tortitas cuya receta ésta guardaba como un secreto familiar— las llevará a disfrutar, junto a sus hijas, de una posición económica mucho más que desahogada. Sirk comprendió que debía modificar la historia si quería, como él mismo afirmó, reforzar el componente social del relato. Así, mientras en el film de 1934 Beatrice y Delilah serán socias —y solamente el arraigado sentido de la humildad del hombre negro en los Estados Unidos y el servilismo fomentado por su religión cristiana la mantienen en una posición de inferioridad permanente—, en el de 1959 el éxito económico y social corresponderá exclusivamente a la mujer blanca (Lora Meredith, interpretada por Lana Turner) ya que, en palabras del propio Sirk, en la América de 1958 "una mujer negra que se hiciese rica *podría* comprarse una casa y no debería depender hasta tal grado de la mujer blanca, hecho que hace menos comprensible a la hija de la mujer negra"<sup>15</sup> y, aun recurriendo al eje de diferencia social blanco/negro, no se entendería el total sometimiento de una mujer copropietaria de una fructífera cadena de negocios expandidos por todo el país.

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

Interesa detenerse en la profesión de Lora, ya que, si bien el tema de la biografía de una actriz había sido profusamente utilizado por el cine clásico, será recurrentemente retomado en este período manierista final<sup>16</sup>, pero difuminando las fronteras de la interpretación, produciéndose una constante ambigüación de los planos de la verdad y de la mentira<sup>17</sup>.

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

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

Las secuencias —cuyas duraciones (4' 25" y 5' 28") no difieren en exceso— son altamente operativas, al narrar los mismos sucesos, para señalar, atendiendo a la materialidad de los propios

---

<sup>15</sup> HOLLIDAY, J.: Op. cit., págs. 123-124.

<sup>16</sup> Sirvan como ejemplo ALL ABOUT EVE (1950) o THE BAREFOOT CONTESSA (1954), ambas del recientemente fallecido Joseph Leo Mankiewicz.

<sup>17</sup> GONZALEZ REQUENA, J.: **La escritura fílmica de Douglas Sirk**. "Memoria de actividades. Aula de Cine. 1990-1991", pág. 68.

textos, lo que más arriba hemos intentado exponer en abstracto. El espacio nos impide acompañar el análisis del desglose plano a plano de los fragmentos (realizado en los dos casos a partir de las copias emitidas por TVE), deteniéndonos en ello sólo cuando se considere indispensable.

Las dos secuencias comienzan en el mismo momento narrativo: los últimos instantes del funeral en el interior del templo (en ambos casos edificios neogóticos americanos). En la versión de Stahl, el plano 1 se articulará como unidad plástica principal entorno a la cual girará buena parte de la constitución del espacio ficcional. Se trata de un plano general (PG) de composición marcadamente simétrica (filas de bancos a ambos lados; en medio, la nave central por la que la comitiva se aproxima hacia la cámara; al fondo, el coro interpretando cánticos tradicionales negros; las vidrieras de la cabecera funcionan como un telón que completa la simetría del conjunto)<sup>18</sup>. De inmediato, un plano medio largo (PML) (plano 2) de un grupo de personas en el exterior. De entre la gente surge Peola, que intenta aproximarse para poder ver (la cámara la sigue en travelling lateral de izquierda a derecha). Este juego, interior de la iglesia/mirada de Peola —el plano 4 es ya un plano medio corto (PMC) de la chica, una vez situada donde quería— contribuye a diegetizar la composición inicial, al quedar, de alguna forma, ligada a su punto de vista. Desde el primer momento, entonces, la mirada comienza a fluir por el espacio, facilitando el acceso del espectador al universo diegético —el plano 5 (PM de Beatrice y Stephen, su pareja) introducirá el otro grupo de miradas "naturalizadas" de este segmento—.

En el film de Sirk —habrá de ser tenida en cuenta aquí la contribución significativa del color con respecto al de Stahl, en blanco y negro— nos encontramos, también, en el interior del templo (plano 1), pero ahora la enunciación no busca estrategias de encubrimiento y desarrolla su actividad con un marcado placer representativo: se trata de un PG fuertemente contrapicado, oblicuo con respecto a los muros del edificio, que se detiene con delectación en las coloridas vidrieras y la suntuosa piedra. Fascinada, la cámara, por medio de una grúa, va encuadrando el coro, decorado con vistosos ramos de flores. Una mujer de color, que interpreta un emotivo cántico religioso (Mahalia Jackson), entra en campo —el plano 2 será un PM semifrontal de ella— y sólo al final del plano 3 —que se inicia en otro PG contrapicado oblicuo en relación al coro, con la cámara en continuo movimiento— aparecerán en plano de conjunto (PC), de perfil, los protagonistas sentados en el primer banco de la iglesia (Lora, Steve y Susie). Posteriormente, sucesivos primeros planos (PP) irán mostrando a determinados personajes que ya hemos visto a lo largo del film, todos reunidos en la gran celebración de la muerte.

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

En el fragmento de 1934, el montaje analítico reinante en Hollywood *obliga*<sup>19</sup> a la descomposición de la acción en varios planos, debiendo luego ser recompuesta de tal forma que el proceso resulte

---

<sup>18</sup> La simetría de esta composición inicial se ve todavía acentuada en los planos 3 y 5. La cámara retrocede ante la comitiva —travelling hacia atrás— hasta abandonar la iglesia. Al hacerlo, las líneas formadas por los bancos, que siguen viéndose a través de la entrada de la iglesia, se continúan en la bóveda de espadas que forman los miembros uniformados de las cofradías que escoltan la salida de los restos de Delilah. El arco apuntado de la entrada reecuarda parte del conjunto.

<sup>19</sup> En ningún caso quiere darse a entender que la codificación del sistema impida las elecciones pertinentes al trabajo del cineasta. De hecho, es en los films más oscuros y menos interesantes donde se observaría un cumplimiento más estricto de las normas, "siempre apuradas o incluso desbordadas por los films excepcionales sobre los que reposa la crítica y la historiografía más abundante" (SANCHEZ BIOSCA, V.: Op. cit., pág 113, nota).

invisible a los ojos del espectador. Stahl recurrirá a tres planos (10, 11 y 12) para mostrar el penoso camino de Peola hasta llegar al lugar donde se encuentran los restos de su madre:

10. PML de Peola entre la multitud. Profundamente afectada, echa a correr repentinamente, saliendo del encuadre por el ángulo inferior izquierdo.
11. PG. Exterior de la iglesia —ya en el plano 9 la cámara había girado en panorámica hacia la izquierda para encuadrar la carroza (ahora centro de la atención dramática) con relación a esa composición simétrica inicial a la que ya nos hemos referido—. Peola entra en campo por el ángulo inferior derecho del encuadre y se aproxima al ataúd.
12. Raccord en el movimiento. PMC de la chica abrazada al ataúd ("Mama, mamá... Por favor, perdóname... yo no quería...").

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

Magnífico y operativo en su sobriedad y economía narrativa, el montaje de Stahl no guarda aquí punto alguno de contacto con la solución adoptada por Sirk para convertir en discurso fílmico idéntico contenido narrativo. Sirk resolverá el momento en una única superficie plástica (plano 21) que comprende la totalidad de la acción dramática: la larga toma<sup>20</sup> comienza en un plano general corto, picado, sobre el gentío. Oímos la voz de Sara Jane ("¡Déjenme pasar, por favor, déjenme pasar!") que, en actitud idéntica a la del film de Stahl —pero con la diferencia de que su presencia no ha sido constatada hasta ahora y, por lo tanto, no ha sido utilizada para ocultar la mirada enunciativa ni aumentar la justificación narrativa del fasto mostrado—, comienza a correr hacia el cortejo. La cámara la sigue a distancia durante todo el trayecto en travelling-grúa de acercamiento, pero mantiene, con respecto a ella, su propio ritmo, relativamente independiente de los movimientos de la chica (a la que un policía intentará impedir el paso hasta su meta); un movimiento de cámara, en definitiva, "comentativo" más que narrativo. González Requena ha precisado el sentido de esta peculiar trayectoria de la cámara sirkiana: una implicación y extrañamiento de la enunciación con respecto a sus personajes, que no sólo se consigue por medio de la lejanía del aparato y de la constancia de sus movimientos siguiéndolos,

*"sino también, especialmente, (gracias al) leve pero preciso juego de divergencias entre unos y otros movimientos: (...) (la cámara) atiende a sus emociones, a la vez que las observa por su cuenta, proponiéndose como una mirada que, en último término, ve siempre más —y en muchos casos de manera diferente— que los personajes. En suma: su ritmo no es idéntico al de ellos, como tampoco lo es su emoción"<sup>21</sup>.*

Nos detenemos todavía en un último grupo de planos: aquellos que muestran, con la cámara fija en los dos casos, el paso de la comitiva y el desfile de las cofradías por la (s) avenida (s) (planos 20 y sgs. y 28 y sgs., respectivamente). La posición de la cámara y el encuadre resultante son básicamente idénticos —por supuesto, nos referimos a los parámetros de ángulo y escala, ya que las diferencias son obviamente abundantes y, por ejemplo, la tonalidad ocre y los reflejos de la lluvia caída sobre el asfalto en la secuencia del film de Sirk incrementan la entonación melodramática<sup>22</sup>—: en PG picado, oblicuo con respecto a la dirección de la avenida, vemos

---

<sup>20</sup> Utilizamos aquí el término *toma*, en cualquier caso más pertinente que el de plano para ejemplos como éste, para evitar confusiones con respecto a los diferentes encuadres resultantes del movimiento de la cámara.

<sup>21</sup> GONZÁLEZ REQUENA, J.: **La metáfora del espejo**, págs. 189-190.

<sup>22</sup> Un análisis detenido tendría obviamente en cuenta factores referidos a iluminación y fotografía —especialmente por la riqueza sirkiana en la utilización del Eastmancolor— que aquí, por cuestiones de espacio, no han sido abordados.

atravesar el desfile de derecha a izquierda, formando una diagonal descendente. Sin embargo, mientras en la primera versión únicamente este plano descrito y un plano más cercano —tras record en el eje— constituyen la totalidad de las posiciones de la cámara, en el 1959, además, llama la atención un extrañísimo plano al que ya prestó especial atención el análisis del profesor González Requena (plano 30): iniciada la marcha del desfile, la cámara se sitúa tras el escaparate de una tienda de antigüedades —o eso parece— hasta ahora desconocida y de la que apenas distinguimos los objetos. Seguimos viendo el paso de la comitiva en PG, pero ahora se interpone a la mirada —la del sujeto de la enunciación y la nuestra— un humedecido cristal fragmentado en cuadrícula por listones de madera: llamativa huella enunciativa que, empero, no nos informa de dato sustancial alguno acerca de lo narrado. Un tipo de composición, con todo, no desacostumbrado en la escritura sirkiana:

*"Si la mirada se hace así presente, se encuentra siempre dispersa, fragmentada (de ahí esa pasión por los cristales interpuestos y divididos por múltiples listones) (...) vaga —o fluye— en la representación, una vez ha renunciado a cualquier centro donde fijase mirando a través de un cristal, confusamente"*<sup>23</sup>.

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

*"En Imitation of life no se cree en el final feliz, y en realidad no se pretende que lo hagas. Lo que te queda, en la memoria, es el funeral. Tienes la impresión de que no hay esperanza; aun cuando después de una escena brevísima y muy simple se insinúa un giro feliz. Todo parece ser perfecto, pero sabes muy bien que no lo es. Prolongando simplemente los personajes podías trazar una historia de tono desesperanzado, por supuesto. Bastaría con seguir adelante"*<sup>24</sup>.

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

En 1934 un epílogo se hace necesario para concluir la trama con lo que David Bordwell calificó como *Poetic Justice*: en la narración clásica, la resolución de las líneas narrativas básicas es, en la práctica, una constante estructural<sup>25</sup>. Una breve secuencia en el hogar de los Pullman, ampliamente dialogada, deberá sacarnos de dudas: se nos informa del regreso de Peola al colegio para negros del que se había fugado, y de la negativa de Beatrice a contraer matrimonio con Stephen, al menos por el momento, para no causar un daño irreparable al todavía tierno corazón de su hija. El *The End*

---

<sup>23</sup> GONZALEZ REQUENA, J. **La metáfora del espejo**, pág. 216.

<sup>24</sup> HOLLIDAY, JON.: Op. cit., pág. 125.

<sup>25</sup> BORWELL, DAVID: **Narration in the fiction film**. London, methuen and Co. Ltd., 1985, pág. 159.

aparece entonces en pantalla pero, ahora sí definitivamente, como sello inamovible del equilibrio restablecido. Un equilibrio que, a finales de los cincuenta, se ha vuelto ya —pudimos comprobarlo— imposible.

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