

ESCRITO SOBRE EL VIENTO: UN FILM COMO UN TAPIZ (*Written on the Wind*, Douglas Sirk 1956)

Josep Vilageliu
Realizador

Revisitar un film como *Escrito sobre el viento* (1956), hoy injustamente olvidado, no consiste en un encuentro con las fuentes del melodrama, sino más bien nos sitúa en ese peculiar momento de la historia de los géneros cinematográficos en el que se hacen autoconscientes de su intrínseca mecánica como artefactos expresivos. Como lo hiciera Visconti dos años antes con *Senso* (1954), Douglas Sirk construye su film con los materiales nobles del melodrama, esa exacerbación enfermiza de los sentimientos, y los transmuta en texturas propias del cine, en la colisión explosiva de colores y sombras, en el juego de los movimientos de actores y de la cámara, en la profusión de reflejos y de espejos, en el encadenamiento de escenas y situaciones, en el subrayado de la música y la redundancia de los motivos.

Si en *Senso* los sentimientos eran la expresión de un nacionalismo que trataba de afirmarse en una Italia dividida y amenazada, aquí los celos y la envidia emponzoñan los fundamentos del éxito económico de la gran nación de los Estados Unidos de América. Visconti encontraba el referente melodramático en la ópera, al desarrollarse el drama entre el telón que se alzaba en el teatro y el fusilamiento final contra un muro de piedra, y establecía así la distancia entre el espectador y lo representado, signo de la modernidad. Sirk establece un similar dispositivo visual, el de duplicar el encuadre en el interior del plano, en una escala más modesta que la del escenario del teatro de la ópera, y exaspera la presencia constante de la música.

En *Escrito sobre el viento* se trenza una oposición constante entre lo exterior y lo interior, entre las sólidas fachadas de los edificios y el barroquismo exuberante de sus habitaciones, entre lo que los personajes son y lo que querrían ser. Las ventanas vehiculan el tránsito mediante la mirada: la de los personajes, que desde el interior espían los movimientos de los demás, y la del espectador, siempre deseante. Durante la fiesta, la cámara, en un movimiento de grúa, penetra por uno de los ventanales y permite que nos asomemos al baile que se desarrolla en el salón y a la intimidad de los personajes.

Los personajes, a su vez, buscan la complicidad del espectador, desnudándose mediante la palabra, ofreciendo sin pudor alguno ese yo íntimo que ellos mismos han construido como una farsa para evitar la culpa, mientras la fachada de sus actos les contradice y les aboca a un trágico final, anunciado ya desde la escena inicial de los títulos de crédito, en uno de los comienzos más espectaculares y manieristas de la historia del cine, junto al de *Sed de mal* (1957) de Orson Welles, con el que comparte la inclusión de los títulos de crédito.

Un comienzo que es una declaración estética de intenciones, al anunciar la pregnancia de la propia materialidad del film, clave para su lectura e interpretación, más allá de la banal anécdota que se narra, tantas veces expuesta en anteriores films. De este modo, la velocidad del montaje, a la par que de la del descapotable amarillo de Kyle Hadley, los contrapicados violentos que nos permiten vislumbrar la verticalidad de las torres de extracción de petróleo, y que van a constituir el marco económico y social de la narración, la súbita aparición de la mansión con sus ventanales iluminados y el viento arremolinando las hojas otoñales, nos permiten situar el relato en un contexto de violencia donde el trayecto de los personajes está ya determinado, y el paso del tiempo va a ser irreversible: la puerta, al abrirse, deja entrar la hojarasca, arrastrada por el viento, y en este momento preciso ya sabemos que, como en un cuento de Poe, el deterioro y la podredumbre van a introducirse como un veneno ponzoñoso en ese interior lleno de luz donde los personajes se han refugiado, asomándose apenas por las ventanas, y del que Kyle Hadley, su propietario, borracho y pendenciero, había sido excluido.

El viento arrastra también las hojas del calendario llevándonos hacia atrás en el tiempo, estableciendo el film como un largo flash back ominoso. Más adelante, en una de las magníficas elipsis que jalonan el relato, el viento, tras la muerte del magnate del petróleo, arranca una corona de flores de la verja de entrada y la arrastra por el camino polvoriento en dirección a la mansión, que se alza imponente al fondo del encuadre. El viento, la decadencia, el tiempo y la muerte, quedan inextricablemente unidos.

Infierno y paraíso, presente e idílico pasado que los tres personajes sitúan al borde de un río, antes de que empezaran a ser conscientes del abismo social que les separaba. Marylee, la hermana de Kyle, enamorada de Mitch cuando niños, rechazada por éste, rememora ese pasado junto al río, y Sirk nos elude el flash back, dejando tan sólo las voces de los niños. El paraíso se visualiza en el film más de una vez, a través de las grandes cristaleras del hotel de Miami, en la promesa de una noche sensual junto a la playa: Kyle ha conocido a Lucy y se la ha llevado en su avión privado a un hotel del sur para encandilarla con el brillo del poder. Entrevemos el palmeral cercano encuadrado por la ventana. En otro plano, desde fuera, la vemos a ella sola en la habitación, y el palmeral y la tibia noche con su promesa velada se reflejan en los cristales a ambos extremos del encuadre, como si la aprisionaran. El infierno, con la exhalación de vapores saturnales, junto a una selva de torres petrolíferas, aparece a su vez más allá de una de las ventanas de las oficinas de la empresa, como si se tratase de uno más de los cuadros que cuelgan de la pared, exterior e interior como las dos caras de una moneda.

Paraíso e infierno: un primer plano de Lucy, su rostro descompuesto al descubrir el cuerpo sin vida del magnate, se contrapone al cuerpo desatado y lujurioso de Marylee, bailando al son de la música en su habitación, ajena al drama.

El film se duplica a sí mismo en cada encuadre, como si Douglas Sirk, en el proceso de la puesta en escena, fuera proyectando su reflejo como un comentario al melodrama que estaba esculpiendo. *Escrito sobre el viento* contiene dos films superpuestos, de la misma manera que cada personaje presenta su lado más visible, mientras nos repite que sepamos ver aquello que se oculta en su interior. Sirk sobrecarga cada





encuadre, llenándolo de signos hasta la exasperación (¿no es esto también la esencia del melodrama?): cuando Lucy le revela a Mitch que está embarazada, están frente a una armería y restalla la palabra GUN mientras en primer término la oscura maquinaria bombea el oscuro líquido de las entrañas de la tierra, relacionando vida y muerte, poder y violencia, exterior e interior, en un mismo encuadre.

El film se reescribe sobre la superficie pulida de los espejos: cada personaje tiene a su doble al otro lado, en ese otro film que lo duplica. A veces los personajes se miran al espejo y no se hallan o quieren borrar su reflejo más desagradable, ese yo auténtico que a veces Kyle cree que anida en su interior pero que sabe que ya no existe: Kyle rompe su copa contra el cristal al darse de nuevo a la bebida, embotornando la imagen.

En otras ocasiones, es Sirk quien truca el reflejo y vemos al personaje duplicado en otro: la dulce Lucy, ya felizmente casada con Kyle, se arregla frente al espejo, pero lo que nos devuelve su superficie no es su rostro sino el cuerpo degradado de su cuñada Marylee, que la mira escéptica sentada frente a ella, en una perversa asociación de caracteres contrapuestos.

Los espejos pueblan el espacio escénico, a veces sin darnos cuenta, en un frenesí de entradas y salidas de campo, en otras Sirk mueve deliberadamente los hilos y desplaza la cámara para que contemplemos el reflejo invertido de los personajes acodados en la barra del bar, mientras Kyle pide una nueva ronda. La ironía del dispositivo es que la imagen reflejada es más verdadera que la imagen que el film nos ofrece en cada fotograma.

El film proyecta su propio doble en la mansión de los Hadley: la apariencia de su fachada melodramática no oculta su contenido reflexivo, que se advierte

tras los visillos de las ventanas iluminadas, invitándonos a mirar. Advertidos por el chirrido de los frenos del descapotable amarillo de Kyle, en la obertura del film, los demás personajes se asoman a las ventanas, mientras el nombre de los actores se superpone a cada uno de los rostros, acentuando la ficción. Atrapados por el marco de la ventana, en el interior de su propio encuadre, Mitch, Lucy y Marylee Hadley se asoman al exterior. Las miradas de los personajes circulan en sentido contrario al de la mirada del espectador, creando una distancia. Juego de espejos, el sentido multiplicado se propaga en todas direcciones.