

[Tirado de Senses of Cinema: http://sensesofcinema.com/2005/cteq/theres_always_tomorrow/]

Hai unha expresión marabillosa: ver escuro a través dun vidro. Todo, mesmo a vida, che é inevitablemente arrebatado. Non podes alcanzar, ou tocar, o real. Só ves reflexos. Se tentas atrapar a felicidade mesma os teus dedos só se atopan con cristal. É desesperado.

Douglas Sirk¹

Os filmes de Douglas Sirk son descritivos. Moi poucos primeiros planos. Mesmo nos planos-contraplano a outra persoa non ocupa completamente o plano. O sentimento intenso do espectador non é un resultado da identificación, senon da montaxe e a música.

Rainer Werner Fassbinder²

Fassbinder está no certo cando describe os filmes de Sirk como "descritivos". A pesar da visión crítica común de que os seus melodramas están impregnados de significados subtextuais e subxacentes esperando a ser decodificados máis tarde por espectadores máis sofisticados (ou, máis precisamente, por críticos), a súa visión frecuentemente marchita pero tamén ás veces exacta e realista da América burguesa dos 50 está en gran medida na superficie dos filmes e, diría eu, na resposta de calquera audiencia a eles. En traballos tan ensalzados como *Magnífica Obsesión* (1954) ou *Escrito sobre o vento* (1957) esta "visión" está algo eclipsada pola "igualmente" extraordinaria exhibición de produtos, cores e estilos de vida das películas, presentándose a si mesmas como visións "escuras" da América rica, irascible, consumista e como tipos de publicidade³. Mesmo nun filme tan ostensiblemente sobrio e crítico ou, sen rodeos, tráxico como *Sempre hai un Mañá*, "O

sentido de Sirk do fogar luxoso suburbano como unha tumba espectacularmente sobredecorada⁴ é combinado coa sensibilidade xeral do "sentimentalismo e exhibición de mal gusto"⁵ do produtor Ross Hunter. Pero a grandeza de *Sempre hai un Mañá* xorde da maneira na que Sirk produce unha sensación do primeiro a partir dos materiais do segundo.

Unha sensación conectada de "exhibición" ou distancia está no corazón da descrición amable e apaixonada de Sirk que fai Fassbinder. O seu uso do termo "descrición" está suxerindo un cineasta afastado a certa distancia do seu material, un posible gran artista social subvertindo o mundo comercial autoconsciente do melodrama da Universal. Pero penso que Fassbinder é inexacto dalgunha maneira cando declara que a "sensación intensa" xerada polos filmes de Sirk "non é o resultado da identificación". Un filme como *Sempre hai un Mañá* – que Fassbinder admitira non ter visto no momento de escribir o seu tributo – certamente ten unha cualidade altamente expresiva, case documental, pero aínda involucra á súa audiencia no nivel da identificación. O mundo no que o seu personaxe principal, Clifford Groves (Fred MacMurray), un home recto, apacible e dado por sentado pola súa familia, está sepultado podería ser, e probablemente é, misteriosamente como o noso.

Sempre hai un Mañá é un dos menos discutidos dos grandes melodramas de Sirk dos 50 (en parte porque é máis correctamente categorizado como un drama social). Parte do atractivo común dos filmes que Sirk fixo para Universal de 1954 en diante é a súa tensión entre a exhibición autoconsciente e niveis máis profundos de significado e sentimento (a miúdo dentro dos personaxes que máis están a ser exhibidos). *Sempre hai un Mañá* foi probablemente menos celebrada en xeral porque semella tanto menos evidente (ou barroca ou expresionista) como máis franca. Como James Harvey suxire, a historia e as situacións que se despregan dentro dela son verdadeiramente "monstruosas"⁶ pero tamén bastante mundanas en como describen a progresión de eventos da vida diaria, e a inescapable "tumba" ou cela á que Cliff está inevitablemente consignado. Pouco sucede neste filme que vaia máis aló do ámbito do drama cotián. Os intensos estados de emoción e expresión que categorizan os extraordinarios melodramas en color de Sirk están aquí silenciados, e a vida que é devolta aos personaxes centrais – pero só momentaneamente, para permitirllas o amargo sabor da posibilidade, un mundo máis aló de ese polo que se sacrificaron – está sempre tinguida cunha melancolía desesperada. E isto é certo dende o mesmo principio do filme. Como Harvey suxire, isto ten moito que ver coa calidade das interpretacións, particularmente a de Stanwyck: "E a Norma de Stanwyck amosa – como esta actriz normalmente fai – unha conciencia complicada dende o comezo, cando Cliff lle abre por primeira vez a súa porta dianteira. Ela está brillando,

1 Sirk citado en Jon Halliday, "Douglas Sirk", *Cinema: A Critical Dictionary*. The Major Film-makers, Volume 2: Kinugasa to Zanussi, ed. Richard Roud, The Viking Press, New York, 1980, p. 924.

2 Rainer Werner Fassbinder, "Fassbinder on Sirk", trad. Thomas Elsaesser, *Film Comment* vol. 11, no. 6, November-December 1975, p. 22.

3 Ver a fascinante descrición que fai Barbara Klinger da exhibición de consumo e o nacente product placement en *Escrito sobre o vento*: "Selling Melodrama: Sex, Affluence, and Written on the Wind", *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, pp. 36-68.

4 James Harvey, *Movie Love in the Fifties*, Alfred A. Knopf, New York, 2001, p. 374.

5 Harvey, p. 380.

6 Harvey, p. 372.

O LADO LONXANO DO PARAÍSO: SEMPRE HAI UN MAÑÁ, DE DOUGLAS SIRK

ADRIAN DANKS

pero nerviosamente.⁷ Está cualidade sutil, non histórica, e un incipiente naturalismo están entre as cualidades que levaron a John Flaus a chamar a *Sempre hai un Mañá* “o máis penetrante estudo da vida e valores familiares no cinema de lingua inglesa”⁸. A pesar de ser unha afirmación atrevida, tal resposta indica uns niveis de perspicacia e drama que nunca son resalados pero emerxen, moi cribles, das interaccións a pequena escala dos personaxes e a súa situación. A materia da traxedia emana do fogar suburbano. Tamén emana, dunha maneira máis autoconsciente, da memoria de MacMurray e Stanwyck xuntos en filmes anteriores, máis sexualmente cargados: *Lembra a noite* (Mitchell Leisen, 1940) e *Dobre Indemnización* (Billy Wilder, 1944).

Como algúns críticos teñen suxerido, *Sempre hai un Mañá* pode lerse como unha especie de reverso da historia da Bela Durminte. Cliff esperta grazas a Norma ás posibilidades de romance, un mundo físico máis aló daquel ao que está abandonado rutinariamente pola súa moi demandante pero descoidada familia (a súa muller está sempre cansa e durme na súa cama individual, tentadoramente adxacente pero irremediabilmente solitaria). É este espertar, esta emerxencia cara a consciencia, que é o espectáculo máis desgarrador e destrutor de almas escenificado polo filme. É o filme. A pesar de tornar abatido polas demandas sen fin da vida familiar, e a súa irónica profesión de levar “alegría” aos nenos a través da creación de xoguetes, Cliff nunca é realmente consciente do que está a perder na vida ata que Norma aparece, inesperadamente, na súa porta. En lugar de representar unha figura da que estivo namorado algunha vez – dásenos a impresión de que a subestimou cando traballou con el vinte anos antes – ela suple o tipo de vida, e oportunidade, que foi arrasada pola súa familia e a mundanidade e abarrote a pequena escala da vida suburbana. Ademais saca a colación o sentido de “arrebataemento” que Sirk discute máis arriba. [...]

A iluminación do filme, o deseño e o traballo de cámara apoian brillantemente a tese xeral de Sirk. A pesar de que a lareira da casa dos Groves sempre ten lume, e de que todo detalle da decoración a reforza como unha residencia suburbana “normal” e de mobilidade social ascendente, está chea de sombras, espazos abafantes, marcos dentro de marcos, paneles de vidro e espellos, e agrupamentos de mobiliario que suxiren tanto o círculo familiar como a separación dos corpos en espazos sutilmente compartimentados. Este espazo interior é vasto dabondo para permitir aos personaxes moverse con relativa liberdade a través de el – e aos nenos, rutinariamente despreziables, tanto para escapar do seu pai como para espialo – pero non tanto como para que estes personaxes non

poidan tamén impoñer constantemente a súa presenza dominante ou censuradora vocalmente ou sónicamente a través da casa (é isto, entre moitas outras cousas, o que reforza o senso de enterro definitivo de Cliff). [...]

Na súa taxonomía extraordinaria pero ás veces limitadora do cinema americano, Andrew Sarris sitúa a Sirk entre eses directores aos que ve traballando ou existindo no “lado lonxano do paraíso”⁹. O proxecto de Sarris é maiormente canónico, pero moitos dos directores que sitúa nesa categoría – como Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Otto Preminger, Robert Aldrich, Samuel Fuller, e por suposto, Sirk – comunmente aportaron unha visión máis crítica, algúns dirían que cínica, da sociedade americana, particularmente nos cincuenta. O título de Sarris para esta categoría, como o de Sirk para o filme, ten tamén unha dimensión irónica. A gran ironía do título de Sirk (e dos seus títulos en xeral, a pesar de que moitos foron tomados de obras previas) é que aínda que o seu filme trata sobre a dolorosa realidade deses mañás – o tipo de mañás aos que Cliff foi consignado – é tamén a definitiva falta de esperanza sobre o que o mañá poida ofrecer o que apuntala as desoladas conclusións do filme. O rótulo de apertura do filme promete “Era unha vez, na soleada California...” e logo abre cara a empaçada e escura rúa diante da empresa de xoguetes de Cliff. Antes de movernos cara adentro vemos unha sinalización indescribible anunciando o negocio de xoguetes de Cliff, e a pesar dos intentos dos visitantes de proclamar o oposto (“Que lugar de ensoño para traballar!”), o interior das súas oficinas está abarrotado, como a súa casa, por sombras invasoras, pallasos e bonecas sinistras e unha variedade de xoguetes que, finalmente, só servirán para lembrarlle a Cliff todo o que perdeu (ou que nunca tivo?). Porén, o alarmante estado existencial de Cliff non só se deixa para ser lido *dentro* da posta en escena, e é abertamente recoñecido e afirmado polos personaxes. É a respecto disto que Rex, o robot “andante e parlante”, remata por converterse no centro de atención. Este “home mecánico” completamente manipulable ofrece un paralelismo sensato para Cliff, mentras el e Norma intercambian bromas sobre as “grandes esperanzas” postas nel. Pero Cliff tamén expresa directamente a súa insatisfacción e desexo/necesidade de deixar á súa familia por Norma; inconsciente, como sempre, a súa muller fracasa concretamente en ler os sinais e volume da súa dor.

[...] *Sempre hai un Mañá* subliña a posibilidade de cambio, diferenza, e felicidade, só para escenificar a súa negación definitiva. Como Sirk mesmo suxeriu tristemente: “Realmente creo que a felicidade existe... aínda que só sexa polo simple feito de que pode ser destruída.”¹⁰

7 Harvey, p. 388.

8 John Flaus, “There’s Always Tomorrow”, Annotations on Film, ed. Clare Stewart, Melbourne Cinémathèque, 1995, p. 23 (reimpresión de Annotations on Film, 1990).

9 Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, Da Capo Press, New York, 1996 (publicado orixinalmente en 1968), pp. 83-121.

10 Sirk citado en Michael Stern, *Douglas Sirk*, Twayne Publishers, Boston, 1979, p. 130.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

MAR
2015

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores na
 Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21.
 Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

4 DE MARZO

Audiencia pública
(Public Hearing,
 James N. Kienitz Wilkins,
 EUA, 2012, 110', VOSG)

18 DE MARZO

Sempre hai un mañá
(There's Always Tomorrow,
 Douglas Sirk,
 EUA, 1956, 84', VOSG)

11 DE MARZO

Pesadelo perfumado
(Mababangong bangungot,
 Kidlat Tahimik,
 Filipinas, 1977, 93', VOSG)

25 DE MARZO

Cando vén o gato
(Až přijde kocour,
 Vojtěch Jasný,
 Checoslovaquia, 1963,
 91', VOSG)