

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Las películas del ciclo

Autor/es:  
Losilla, Carlos; Aguilar, Carlos; Aldarondo, Ricardo; Quintana, Àngel;  
Weinrichter, Antonio; Santamarina, Autonio; Riambau, Esteve; Barral, Miguel

Citar como:  
Losilla, C.; Aguilar, C.; Aldarondo, R.; Quintana, À.; Weinrichter, A.;  
Santamarina, A.; Riambau, E.... (1996). Las películas del ciclo. Nosferatu.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40966>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**



# Las películas del ciclo

# Cena a las ocho

(*Dinner At Eight*, 1933),  
de George Cukor



**Dirección:** George Cukor. **Producción:** David O. Selznick / Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Frances Marion, Herman J. Mankiewicz, Donald Ogden Stewart. **Fotografía:** William Daniels. **Montaje:** Ben Lewis. **Intérpretes:** Marie Dressler, John Barrymore, Wallace Beery, Jean Harlow, Lionel Barrymore. **Duración aproximada:** 113 minutos.

**L**a irrupción de George Cukor en Hollywood -como la de John Cromwell o John M. Stahl, directores con los que tiene más de un punto de contacto- se produce en un agitado período de convulsiones y cambios: no sólo el paso del mudo al sonoro, con toda la revolución tecnológica que ello comporta, sino también la reconversión de un lenguaje que ya había adquirido y madurado sus principales signos de expresión, en otro apenas balbuciente y aún muy dubitativo. Por ello no es en absoluto de extrañar que todo su primer período, el que culmina en la magistral **Historias de Filadelfia** (*The Philadelphia Story*, 1940), esté dedicado a la búsqueda de

un código que a la vez aleje y emparente al cine de/con las formas artísticas principales en las que había bebido durante su época muda -sobre todo la novela, como demuestran admirablemente **Las cuatro hermanitas** (*Little Women*, 1933) y **David Copperfield** (*David Copperfield*, 1935)-, para lanzarlo definitivamente en brazos de su más directo competidor: de **Hollywood al desnudo** (*What Price Hollywood?*, 1932) a **Mujeres** (*The Women*, 1939), de **La gran aventura de Silvia** (*Sylvia Scarlett*, 1935) a **Vivir para gozar** (*Holiday*, 1938), la minuciosa indagación de la intertextualidad entre cine y teatro que lleva a cabo Cukor en sus mejores filmes acaba dando lugar a una de las más apasionantes aventuras del período de solidificación del lenguaje clásico hollywoodiense, sentando a la vez las bases de su propia autodestrucción.

**Cena a las ocho**, en este sentido, es una de las más significativas muestras de esta tendencia cukoriana, pues, planteada como una película sobre la idea del cambio y la mutación, aplica esta directriz de partida a todos los ámbitos, lo cual la convierte en un rico catálogo de las estrategias de Cukor en la época. Por un lado, así, el cambio lingüístico, todas las interacciones posibles entre el diálogo y la imagen expresadas a través de esplendorosos *tableaux* separados por elegantes, significativas elipsis. Por otro, el cambio social, un completísimo cuadro de costumbres sobre la sociedad neoyorquina de la Depresión sin argumento definido y con una evidente predilección por los personajes y las situaciones, por encima de los nexos y los mecanismos del relato. De este modo, el magnate naviero en crisis (Lionel Barrymore), su ociosa mujer (Billie Burke) y su atormentada hija (Madge Evans), enamorada de un actor en decadencia (John Barrymore), funcionan siempre en el mismo nivel narrativo que otros actantes aparentemente menores o secundarios, como el nuevo rico (Wallace Beery) y su esposa (Jean Harlow), la vieja gloria de la escena (Marie Dressler) o el médico adúltero (Edmund Lowe) y su mujer (Karen Morley), de manera que la cena del título, que los reunirá a todos al final, acaba siendo una simple excusa para saltar de un personaje a otro con absoluta libertad, en una estructura multipisódica entonces muy de moda -**Gran Hotel** (*Grand Hotel*; Edmund Goulding, 1932)- que Cukor lleva hasta sus últimas consecuencias.

Todos los personajes, en este sentido, parecen estar asistiendo al fin de una época y al prin-

cipio de otra. La empresa de Oliver Jordan, por ejemplo, de carácter familiar y casi aristocrático, se está hundiendo en beneficio del neocapitalismo depredador representado por Dan Packard. Del mismo modo, la escuela de interpretación basada en la gran tradición de Broadway, cuyos emblemas en el film son Carlota Vance y Larry Renault, debe dejar paso a las nuevas generaciones, en un doloroso trasvase que, en el caso de Renault, adquirirá tintes trágicos. Y, finalmente, incluso la moral y las relaciones humanas están cambiando de signo, descubriendo un nuevo paisaje ético dominado por el fingimiento y el engaño: no sólo el compulsivo doctor Talbot, sistemático e incorregible adúltero, sino también la joven y aparentemente apasionada Paula Jordan, que no tendrá ningún inconveniente en volver a los brazos de su novio cuando su amante, Renault, se suicide. A pesar de todos estos pesares, la cena acaba celebrándose: todo sea por el mantenimiento de las formas.

Sin lugar a dudas, el malintencionado guión de Herman J. Mankiewicz y Frances Marion, con diálogos adicionales de Donald Ogden Stewart y según la obra de Edna Ferber y George Kaufman, no es en absoluto ajeno a toda esta mordacidad. Pero es la puesta en escena de Cukor la que descubre, tras las apariencias, el verdadero sentido de las cosas, de ese impenetrable cúmulo de engaños en que se convierte la vida durante los períodos de cambio social: *"La crisis -en palabras de Miguel Marías- es para Cukor, como para todo dramaturgo nato, un momento privilegiado, en el que cristalizan las relaciones -en un equilibrio inestable, antes de desintegrarse o de recomponerse sobre nuevos fundamentos- y se manifiestan tal como son realmente -es decir, sin el barniz de la rutina, de la conveniencia, de las exigencias sociales- los personajes"* -George



Cukor-2, en *Dirigido por...*, número 43, abril de 1977-. De ahí surgen, claro está, los mejores momentos de la película, aquéllos en que la máscara social deja paso lentamente al más puro dolor humano -como ocurre en toda la parte final, sobre todo en el conmovedor dueto entre Marie Dressler y Madge Evans-, pero también sus mayores debilidades, el encorseamiento que a veces la atenaza, sin duda producto de la obsesiva observación a que se someten personajes y decorados.

Estas sutiles interrelaciones entre realidad y apariencia, entre verdad y mentira, acaban extendiéndose, incluso, a la utilización de los actores en el entramado global del film. Es evidente que tanto Marie Dressler como Wallace Beery o Jean Harlow, por ejemplo, superponen sus características físicas y personales a las de los papeles que interpretan, llegan a fusionarse con ellos de tal manera que a veces resulta difícil dilucidar si lo que Cukor pretende es descubrir al actor que hay debajo del personaje o viceversa. Pero son los casos de John y Lionel Barrymore los más ricos y evidentes en este sentido. En su incorporación del actor envejecido y alcohólico el primero, y del elegante caballero tiranizado por una esposa displicente y frívola el segundo, ambos no sólo dieron lo mejor de sí mismos, sino que además supieron usar la autobiografía como un elemento más del drama, algo que sin duda satisfizo enormemente a Cukor: a través de sus respectivas composiciones, la herencia del teatro se convierte un poco más en cine y el cine, finalmente, en vida.

Carlos Losilla

## El capitán Blood

(*Captain Blood*, 1935),  
de Michael Curtiz

**Dirección:** Michael Curtiz. **Producción:** Hal B. Wallis / First National Pictures para Warner Brothers. **Guión:** Casey Robinson, según la novela de Rafael Sabatini. **Fotografía:** Hal Mohr y Ernest Haller. **Música:** Erich Wolfgang Korngold. **Montaje:** George Amy. **Interpretes:** Errol Flynn, Olivia de Havilland, Lionel Atwill, Basil Rathbone, Ross Alexander. **Duración aproximada:** 119 minutos.



Versión filmica de una novela de Rafael Sabatini publicada durante la década anterior, **El capitán Blood** ha entrado en la historia del cine, en términos generales, en concepto de título representativo y hasta prototípico del apartado del género de aventuras que en la Industria norteamericana se denomina *Swashbuckler* (y que equivale, aunque no exactamente, a nuestra acepción "capa y espada"), a la vez que, en términos ya más particulares, como la película que impuso en el estrellato de Hollywood a Errol Flynn, especializándole en el género y emparejándole con la actriz Olivia de Havilland para unos cuantos títulos más, la mayor parte realizados por el director de éste, el entonces prolífico Michael Curtiz -**La carga de la brigada ligera** (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), **Robin de los bosques** (*The Adventures of Robin Hood*, 1938), codirigida por William Keighley, **Dodge, ciudad sin ley** (*Dodge City*, 1939), **The Private Lives of Elizabeth and Essex** (1939), **Camino de Santa Fe** (*Santa Fe Trail*, 1940)-, si bien el más interesante de todos pertenece a Raoul Walsh, **Murieron con las botas puestas** (*They Died with Their Boots On*, 1941). Por cierto que merece la pena indicar que la identificación, popular y profesional, entre el malogrado actor y la figura del capitán Blood llegó al extremo de justificar que la película planteada para lanzar a la fama al hijo que Flynn tuvo con la pintoresca Lily Damita (Sean Flynn, desaparecido en Camboya en circunstancias oscuras) fuera **El hijo del capitán**

**Blood** (1962) de Tulio Demicheli, intento hispano-italiano de proponer una sucesión mítico-dinástica que confundiera al intérprete y al personaje, en una maniobra comercial típica, por su desfachatez, de las coproducciones mediterráneas de los años sesenta, como bien saben los conocedores de tan curiosa etapa de nuestro cine.

Sin embargo, **El capitán Blood**, vista aquí y ahora, si bien acredita su reputación de clásico no termina de convencer. La historia -que durante un buen tramo recuerda mucho, para nuestra sorpresa, a la inmediatamente posterior **Prisionero del odio** (*The Prisoner of Shark Island*, 1936), un John Ford menor pero una película mayor- reposa en demasía sobre el personaje protagonista, por culpa de una interpretación equivocada del planteamiento *Stars-System*, desperdiándose sugerencias colaterales y personajes secundarios repletos de posibilidades, mientras que el sustrato antitotalitario se revela tan ingenuo e inconsistente como falta de coherencia interna la personalidad del héroe. Por fortuna, defectos así de fundamentales se ven compensados -que no sublimados, y de ahí que la película, por otro lado grata y por diversas razones estimable, no alcance la categoría de obra maestra que permitían sus elementos- por múltiples virtudes, entre las cuales sobresale en particular la dirección artística de Anton Grot (un escenógrafo polaco instalado en Hollywood en 1913 y habitual en las producciones Warner Bros de la época), debido a la sensibilidad plástica que denota en la concepción de los decorados, cuyo equilibrio entre ambientes recargados/miseros y espacios desolados/solemnes en cierto modo remite al Expresionismo Alemán. De igual modo, la puesta en escena evidencia un gusto no menos exquisito y frecuentemente pictórico para las secuencias de acción, un poco en la línea de los mejores filmes en blanco y negro de Cecil B. DeMille, con magníficas composiciones de masas y el adecuado sentido físico de la violencia, de forma que la batalla naval que tiene lugar hacia el final de la película resulta poco menos que inolvidable.

Punto y aparte, claro está, merecen los actores secundarios, aunque, como ya indicamos, por desgracia se revelan demasiado... secundarios. Lionel Atwill, Henry Stephenson, J. Carroll Naish y Donald Meek (este último apenas entrevisto, para frustración del buen cinéfilo) sin la menor duda son varios de los mejores intérpretes de composición con que contó Hollywood durante la "política de los estudios",

y aquí brillan a su altura habitual. Pero el singular Basil Rathbone les eclipsa olímpicamente con su no por episódica menos inolvidable caracterización de pirata francés, siempre en los límites de la caricatura en su fusión de perversidad y afectación, hasta el extremo de que a buen seguro inspiró el diseño del capitán Garfio en el inmortal **Peter Pan** (*Peter Pan*, 1953) producido por Walt Disney. A todas luces, el duelo de esgrima que éste sostiene con Flynn en una playa rocosa constituye uno de los pasajes más sabrosos de **El capitán Blood**, y resiste la comparación con las demás secuencias análogas protagonizadas por Rathbone, no en vano experto personal en esgrima, desde la otra mantenida nuevamente con Errol Flynn en la citada **Robin de los bosques**, hasta la, genial, con Tyrone Power que culminaba **El signo del Zorro** (*The Mark of the Zorro*, 1940) de Rouben Mamoulian. Nada tan lógico, desde luego, como que Rathbone figure con todos los honores en el reciente y muy curioso libro *Cult Movie Stars*, publicado por el pintoresco crítico norteamericano Dany Peary en 1991.

Carlos Aguilar

## La novia de Frankenstein

(*The Bride of Frankenstein*, 1935), de James Whale



**Dirección:** James Whale. **Producción:** Carl Laemmle / Universal. **Guión:** William Hurlbut y John L. Balderston, basado en la novela

de Mary W. Shelley. **Fotografía:** John Mes-call. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** Ted Kent. **Intérpretes:** Boris Karloff, Elsa Lanchester, Colin Clive, Valerie Hobson, Una O'Connor. **Duración aproximada:** 80 minutos.

**C**uatro años después de convertir **El doctor Frankenstein** (*Frankenstein*, 1931), en un enorme éxito de taquilla y en uno de los grandes mitos del cine de terror, James Whale se enfrentó a la obligación de acometer una secuela. Apagó la rutina enseguida, al empeñarse en convertir el retorno del monstruo en un campo sembrado de ideas muy personales, desde el tratamiento genérico hasta la insólita estética, para superar ampliamente a la película inicial y hacer de **La novia de Frankenstein** un hallazgo visual continuo que no entorpece en absoluto la veloz y sintetizada acción. Ya desde el prólogo Whale se muestra desafiante: retrasa el momento de dar al público lo que quiere, el reencuentro con el monstruo, introduciendo una escena en la que una angelical Elsa Lanchester en el papel de la autora de la historia original, Mary Shelley, explica a Lord Byron que el relato no acababa con el molino ardiente. Una escena que fue reducida en el montaje, pero que ya augura algunos rasgos de humor y esa estética suntuosa y brillante de la película.

Entre los contrastes inesperados que engrandecen **La novia de Frankenstein** está la violencia y la tragedia de las primeras escenas, con el resurgir del monstruo desde los pozos del molino y sus primeros asesinatos, combinada con la comicidad de algunos de los espléndidos personajes secundarios que Whale potenció: la alocada criada que ya protagonizaba algunos de los mejores momentos de **El hombre invisible** (*The Invisible Man*; James Whale, 1933), Una O'Connor, y que aquí corre de un lado a otro en representación del miedo un poco infantil de todo el pueblo; el burgomaestre, E. E. Clive, tratando de poner orden tras sus cómicos bigotes; o el inquietante y estirado doctor Praetorius, Ernest Thesiger (¿un antecedente de Peter Cushing?). El terreno borroso entre la diversión y el miedo, entre la parodia y la tragedia romántica, encuentra una definición única en manos de un Whale constantemente inspirado. Desde los suntuosos movimientos de cámara, con un punto de vista considerablemente bajo que engrandece y potencia los arcos de los techos y las sombras de las paredes en unos decorados casi mágicos, hasta los juegos de puesta en escena como ese



bosque de troncos largos y desnudos donde los habitantes del pueblo persiguen y cazan al monstruo, armados con altos palos que crean un sobrecogedor ambiente. Luego, cuando llega el momento en que la criatura debe mostrar su lado humano, vuelve a unir con rara habilidad la ternura, el humor y el miedo: es el imposible encuentro amistoso entre el músico ciego y el monstruo mudo, una escena que aún supera al equivalente de la niña en el primer filme.

La intervención de Elsa Lanchester también tiene su grado de humor: hace un doble papel (así lo quiso Whale), como la escritora Shelley en el prólogo y como la novia de Frankenstein (en los créditos aparece con un interrogante) que cobra vida sólo en los minutos finales de la película, tras ese emocionante proceso, en un escenario repleto de artilugios mecánicos y electrónicos, que culmina con la captura a través de las cometas de la electricidad del cielo, el rayo divino. Aparece así la novia con su extravagante "peinado electrostático" y sus tensos movimientos felinos, una caracterización que costaba a la actriz cuatro horas diarias de preparación. Lanchester, principio y fin, engloba la película con dos breves pero decisivas intervenciones. Aunque su marido, el irónico actor Charles Laughton, sólo comentara tras ver la primera proyección: "*¿No es cierto que Elsa tiene unas bellísimas orejas en forma de concha?*" (1).

#### NOTA

1. James Curtis: *James Whale*. Festival de Cine de San Sebastián/ Filmoteca Española (Madrid). 1989. Página 128.

Ricardo Aldarondo

## La octava mujer de Barba Azul

(*Bluebeard's Eight Wife*, 1938),  
de Ernst Lubitsch

**Dirección:** Ernst Lubitsch. **Producción:** Ernst Lubitsch / Paramount. **Guión:** Charles Brackett y Billy Wilder, basado en una obra de teatro de Alfred Savoir. **Fotografía:** Leo Tower. **Montaje:** William Shea. **Intérpretes:** Claudette Colbert, Gary Cooper, Edward Everett Horton, David Niven, Elizabeth Patterson. **Duración aproximada:** 80 minutos.

**E**xiste una cierta tendencia en clasificar *La octava mujer de Barba Azul* entre las comedias menores que Ernst Lubitsch realizó en los años treinta. Para muchos historiadores, *La octava mujer de Barba Azul* está considerada como una obra simpática por sus extravagancias argumentales y sus situaciones absurdas, pero en ningún caso se le concede el honor de ocupar un lugar privilegiado dentro de las obras paradigmáticas del *Lubitsch touch*. Para algunos, las situaciones descritas en *La octava mujer de Barba Azul* son demasiado fútiles, y para otros hay un cierto mal gusto en el decorado aparentemente lujoso, que se encuentra muy alejado de las suntuosas comedias sofisticadas de los años treinta. *La octava mujer de Barba Azul* no poseería el sentido de la sutileza de *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble In Paradise*, 1932); ni establecería un juego químicamente perfecto entre el amor ideal y el deseo como en *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, 1940); ni llevaría hasta el extremo del refinamiento una relación triangular como en *Una mujer*



para dos (*Design For Living*, 1933); ni lógicamente situaría en el límite de la farsa una situación política provocando una confusión entre la escena real y el marco de la representación como en *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, 1942).

**La octava mujer de Barba Azul** es la última obra que Lubitsch realizó para la Paramount antes de independizarse como productor y poder trabajar en un régimen de cierta comodidad en relación a la política de los grandes estudios. La primera escena transcurre en unos grandes almacenes. Un excéntrico millonario americano -Gary Cooper- compra un pijama, pero rehúsa llevarse los pantalones, ya que acostumbra a dormir sin ellos. La discusión sobre la utilidad de las dos piezas del pijama parece conducir el film hacia el terreno de la banalidad y la extravagancia. Mas tarde, para seducir a la mujer que ha escogido como esposa -Claudette Colbert-, el millonario no dudará en pasearse con traje y corbata por una playa, y subirse en un patín acuático para alcanzar a su compañera. La última escena de la película transcurre en el interior de un manicomio. La víctima es el marido, que ha enloquecido por amor y que debe ser rescatado por su esposa y su suegro -Edward Everett Horton-. Para poder entrar en el interior de la institución psiquiátrica y burlar a los vigilantes, el suegro se pondrá a ladrar en la puerta. Los ladridos constituyen el pasaporte de acceso a un mundo dominado por la demencia. Las numerosas situaciones absurdas que irrumpen continuamente en el interior de la trama de **La octava mujer de Barba Azul** parecen situar la película en un terreno próximo al humor de los Hermanos Marx, y a algunos espectadores puede desconcertar, sobre todo si se parte de una idea restringida del *Lubitsch touch*, entendido como un modelo de escritura basado únicamente en la elipsis, las insinuaciones y los sobreentendidos.

La lógica del humor de Lubitsch no se ha basado sólo en el principio de la estilización. En la mayoría de las películas de su primera etapa, la clave del humor se encontraba en la presencia del absurdo. En sus obras mudas nos encontramos con algunas curiosas farsas ambientadas en paraísos de opereta construidos a partir de decorados lujosos impregnados de un voluntario sentido del mal gusto. Así, por ejemplo, el mediometraje **La princesa de las ostras** (*Die Austerprinzessin*, 1919) llevaba hasta el límite de la paradoja una serie de situaciones ilógicas, para establecer las bases de

una perfecta mecánica del humor absurdo, que años después se halló reproducida en las operetas sonoras protagonizadas por Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald. En dichas operetas, el *Lubitsch touch* consistía en una curiosa simbiosis entre la estilización y la extravagancia. **La octava mujer de Barba Azul** es una obra peculiar en la que Lubitsch se propone establecer un puente entre el humor de sus antiguas operetas -que remite a la añoranza romántica de una Europa convertida en un paraíso perdido- y los nuevos procedimientos de la comedia americana, que empiezan a diseñar una nueva conciencia de la mujer en la sociedad americana. La simbiosis resulta curiosa. En **La octava mujer de Barba Azul** nos encontramos con la eterna Europa ociosa de los grandes hoteles de la Costa Azul y de un París que se resiste a perder sus años dorados. Es decir, estamos ante aquella Europa que desapareció con la Primera Guerra Mundial y que continúa siendo el decorado de las mejores comedias de Lubitsch. Dicho escenario, por el que pasean numerosos multimillonarios ociosos, no es solamente el marco para un perfecto cuento de hadas, sino un espacio desde donde se puede observar cómo se están forjando nuevas conciencias liberales y se está empezando a establecer una nueva sociedad donde la mujer empieza a tener una importante función motora. En **La octava mujer de Barba Azul**, Lubitsch permite que irrumpa en su mundo la nueva comedia que han empezado a forjar algunos de sus discípulos -Leo McCarey, Howard Hawks, Preston Sturges, Frank Capra- y que de foma indirecta anuncia una nueva mentalidad, que la Segunda Guerra Mundial pondría en duda.

El filósofo Stanley Cavell, en *A Pursuit of Happiness*, uno de los mejores ensayos que se han escrito sobre la comedia americana clásica, afirma que el reduccionismo de considerar las películas de los años treinta como simples cuentos de hadas sobre la política del *New Deal* no tiene ningún sentido, ya que el sentido profundo de dichas comedias no se encuentra en su ideología explícita, sino en las actitudes de comportamiento de los personajes ante el marco de la representación. Cavell constata la existencia de un subgénero que bautiza con el término de "comedia del recasamiento" -*Remarriage Comedy*- y que estaría formado por una serie de películas que parten de la existencia de un divorcio previo, de la posibilidad de celebración de una nueva boda, y en las que el motor es un personaje femenino que lucha para conseguir la igualdad en las rela-

ciones con su nuevo marido. Dichas películas rompen con el modelo de la comedia clásica que gira en torno a las estrategias de unos personajes -generalmente la acción se concentraría en el personaje masculino- para afirmar su amor y burlar el poder del padre -el *senex*- y conseguir la felicidad. La boda, entendida como el establecimiento de una asociación entre lo social y lo sexual, ha dejado de ser el símbolo de la ansiada felicidad. El divorcio supone la ruptura de una forma de vida anterior -la imposibilidad de una felicidad a partir de las convenciones- y el inicio de un nuevo camino, en el que se buscan nuevas alternativas en la relación entre los sexos. Cavell define de esta forma el subgénero: "*Dichas películas pueden ser comprendidas como parábolas sobre una fase en el progreso de la conciencia, fase donde el combate tiene como finalidad la reciprocidad o la igualdad de la conciencia entre una mujer y un hombre. Dichas películas proponen un estudio de las condiciones a partir de las cuales dicha lucha por el reconocimiento o dicha exigencia de las mujeres para ser reconocidas es una batalla por la libertad mutua, sobre todo de las opiniones que nos hacemos del otro*". Entre las comedias más representativas del "recasamiento" estarían **La pícaro puritana** (*The Awful Truth*, 1937) de Leo McCarey, **Sucedió una noche** (*It Happened One Night*, 1934) de Frank Capra o **Luna nueva** (*His Girl Friday*, 1940) de Howard Hawks. Curiosamente, entre las películas que Cavell considera representativas del género no cita ninguna de Lubitsch, padre indiscutible de dichos directores.

No puede afirmarse que en la obra de Lubitsch existan "comedias de recasamiento"; en todo caso, la única que participaría abiertamente de los postulados del subgénero sería **La octava mujer de Barba Azul**. El protagonista masculino del film -Gary Cooper- es un excéntrico millonario que se ha casado con siete mujeres diferentes, a las que ha conquistado con su dinero y con sus modales de neoliberal americano. En la Costa Azul conoce a una joven francesa -Claudette Colbert-, hija de un marqués arruinado. Tal como afirma Stanley Cavell, un rasgo curioso de las "comedias de recasamiento" es la ausencia de la madre y de mujeres representativas de las viejas generaciones. En **La octava mujer de Barba Azul** las viejas generaciones sólo estarán representadas por el padre. El americano utiliza sus dotes de seducción para conseguir casarse con ella. Momentos antes de la ceremonia, le confiesa su poligamia. Las convenciones sociales



obligan a que se realice la boda, pero ella rechaza todo contacto sexual. Durante el primer tiempo de su matrimonio, ella intenta provocar celos al marido para provocar el divorcio. Él intenta leer clásicos literarios para hallar una fórmula de amansar a su fierecilla. Entre los clásicos, el millonario lee *La fierecilla domada* de Shakespeare: no es ninguna casualidad la elección, sobre todo si tenemos presente que para Cavell un antecedente de la nueva comedia y de la nueva relación entre los sexos se encuentra en las comedias que escribió William Shakespeare.

Una vez conseguido el divorcio -la disolución de la primera forma de vida conservadora-, ella se enriquece debido a la dote que él le paga. El marido, en cambio, debe ser ingresado en un centro psiquiátrico. En los momentos finales de **La octava mujer de Barba Azul**, el esposo aparece atado a una camisa de fuerza mientras Claudette Colbert le confiesa que no podía aceptar el matrimonio sin una igualdad entre los dos, tanto por lo que afecta al dinero como a las relaciones. La sexualidad reprimida podrá liberarse gracias a la igualdad, planteándose un posible re-casamiento que establezca nuevas reglas del juego.

**La octava mujer de Barba Azul** no es, tal como afirma Edgardo Cozarinsky, una comedia contra la poligamia, donde se cuenta la historia de una chica que desea convencer a su marido polígamo de las virtudes de la monogamia. Es una película sobre la igualdad de los sexos y sobre el fortalecimiento de una nueva conciencia femenina capaz de romper y ridiculizar el egocentrismo del comportamiento masculino. Lubitsch acaba reconociendo que sólo puede existir el amor a partir de la igualdad, por lo que es necesario establecer un divorcio con las formas de dominio sexual y

proponer una nueva asociación entre lo social y lo sexual -un recasamiento- que vaya encaminada hacia una afirmación de una nueva conciencia de lo femenino.

Ángel Quintana

## Rebeca

(*Rebecca*, 1940),  
de Alfred Hitchcock



**Dirección:** Alfred Hitchcock. **Producción:** David O. Selznick / Selznick Productions y United Artist. **Guión:** Robert E. Sherwood y Joan Harrison, según la novela homónima de Daphne du Maurier. **Fotografía:** George Barnes. **Música:** Franz Waxman. **Montaje:** James Newcom, Hal Kern. **Intérpretes:** Laurence Olivier, Joan Fontaine, Judith Anderson, George Sanders, Nigel Bruce. **Duración aproximada:** 126 minutos.

**R**ebeca debió causar bastante impresión en la sociedad española de posguerra, toda vez que aportó dos términos al acervo popular: la prenda que usaba la protagonista Joan Fontaine, que no tenía nombre en la película, pasó a llamarse "rebeca"; y el personaje que encarnaba Judith Anderson, que sólo tenía el apellido de Danvers, pasó a convertirse en una invectiva, "eres más perversa que el ama de llaves de *Rebeca*"... La primera película americana de Hitchcock era, según el propio cineasta, una versión de Cenicienta "y la Sra. Danvers era una de las hermanas feas". Se equivocaba: era la madrastra. Así lo demostró Disney diez años más tarde al hacer su propia versión de Cenicienta

con una madrastra que era la viva imagen del ama de llaves de *Rebeca* ¡y aún diez años después, Anderson salía de madrastra también en la *Cinderfella* de Frank Tashlin!

Judith Anderson, que se ganó el título de Dama, era una actriz de origen australiano que tuvo una amplia carrera teatral en Broadway. En cine trabajó de forma bastante más esporádica: 25 títulos a lo largo de los 50 años que median entre 1933 y 1984, pero sólo uno bastó para inmortalizarla. Hay dos motivos para que Anderson quedara permanentemente asociada con la Sra. Danvers -todavía en 1974 fue blanco de una efectiva parodia de Cloris Leachman en *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*; Mel Brooks, 1974) y hace apenas dos años Anthony Hopkins componía una efectiva variación masculina del personaje en *Lo que queda del día* (*The Remains of the Day*, James Ivory, 1994)...-. El primero es fruto de una opción deliberada de Hitchcock: "Casi nunca se veía a la Sra. Danvers andando o en movimiento. Si entraba en un cuarto en donde estaba la heroína, lo que ocurría es que la chica oía un ruido y de repente allí estaba la omnipresente Sra. Danvers completamente inmóvil a su lado... Haberla mostrado andando por la casa hubiera significado humanizarla". La táctica subjetiva de Hitch surtió el efecto de convertir a la Sra. Danvers en un icono, una máscara, una categoría: el ama de llaves llevaba incorporada su propia caricatura. El segundo motivo es la adecuación entre intérprete y personaje: la fría presencia que al parecer proyectaba Anderson se fundió indeleblemente con la Sra. Danvers, quedando fijada para siempre la imagen de la definitiva solterona hostil que nunca fue joven, una Margaret Dumont envasada al vacío y sin Groucho que la ladre.

Se habla del encasillamiento de las estrellas pero ¿qué hay de los segundos actores que quedan unidos inseparablemente a un personaje? Anderson, como la Elsa Lanchester que fue novia de Frankenstein, no se convirtió en uno de esos actores de carácter que roban plano siendo siempre ellos mismos (Walter Brennan) o sus primos cercanos (Thomas Mitchell): su destino fue no poder separar su imagen de la Sra. Danvers y quedar para siempre como una actriz de (mal) carácter. Hay un tipo de actores secundarios, como el humilde Donald Mee, o el potentado Edward Arnold, que solían mantener una especie de continuidad de un papel al siguiente: parece como si hubieran estado haciendo lo mismo entre los rodajes que cuando se ponían ante la cámara.



Por virtud del ama de llaves de **Rebeca**, *Dame* Judith Anderson pasó a engrosar esta categoría: seguramente al repasar su filmografía se vería lo injusto de esta generalización, pero parece que la reconozcamos mejor cuando está en carácter. Por ejemplo, en la versión de **Diez negritos** (*And Then There Were None*, 1945) que rodó con René Clair, cuando decía: "Ha sido muy estúpido matar a los criados. Ahora no vamos a saber dónde encontrar la mermelada"... La Sra. Danvers no hubiera podido ser más despreciativa.

Antonio Weinrichter

## El halcón maltés

(*The Maltese Falcon*, 1941),  
de John Huston

**Dirección:** John Huston. **Producción:** Hal B. Wallis / Warner Brothers. **Guión:** John Huston, según la novela homónima de Dashiell Hammett. **Fotografía:** Arthur Edson. **Música:** Adolph Deutsch. **Montaje:** Thomas Richards. **Intérpretes:** Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Sidney Greenstreet. **Duración aproximada:** 100 minutos.

**P**ublicada originalmente en cuatro entregas mensuales de la revista *Black Mask* entre septiembre y diciembre de 1929 e impresa, al año siguiente, en forma de novela, *El halcón maltés*, la célebre obra de Dashiell Hammett, sería llevada al cine en dos ocasiones por la Warner Bros -Roy del Ruth: **El halcón** (*The Maltese Falcon*, 1931), y William Dieterle: **Satan Met a Lady** (1936)- antes de que John Huston, por encargo de la misma productora, realizase, en 1941, la tercera y más fiel adaptación del texto. Con ello Huston seguía la andadura iniciada anteriormente por Preston Sturges y, ejerciendo el derecho que le otorgaba una de las cláusulas de su contrato con la Warner, pasaba de guionista a director con un proyecto que venía lastrado por haber cosechado sendos fracasos en sus dos transposiciones cinematográficas anteriores.

Concebida desde el principio como una producción de bajo presupuesto y con un plan de rodaje de apenas ocho semanas, se había previsto inicialmente que George Raft y Geraldine Fitzgerald encarnasen los dos papeles protagonistas del filme, si bien ambos actores renunciarían finalmente a participar en el proyecto al tratarse de una modesta serie B dirigida por un novato. Su lugar sería ocupado así por Humphrey Bogart y Mary Astor -arropados por un elenco de magníficos secundarios entre los que destacaban Peter Lorre (1), que repetiría con el mismo director en **La burla del diablo** (*Beat the Devil*, 1953), Sidney Greenstreet, Gladys George y Elisha Cook, Jr. entre otros-, y John Huston realizaría una adaptación caracterizada por el respeto casi escrupuloso al texto original de Hammett, del que llegaría a trasponer en la pantalla los diálogos de manera casi literal, pero en el que operaría dos cambios significativos en las escenas finales (2).

El proyecto se pone, pues, en marcha en plena



etapa de desconcierto en Estados Unidos, cuando no sólo los ecos optimistas del *New Deal* de Roosevelt se han difuminado por completo, sino que la corrupción se ha apoderado de nuevo del país y los negros nubarrones de la guerra se ciernen amenazadores sobre el horizonte. A su vez, en el ámbito cinematográfico, el primitivo cine de gánsteres, que había engendrado con el *New Deal* a su contrario, el conformista cine policial, era objeto de una revisión histórica a finales de la década hasta culminar en dos películas emblemáticas de Raoul Walsh que oficiaban de resumen y epitafio del género: **Los violentos años veinte** (*The Roaring Twenties*, 1939) y **El último refugio** (*High Sierra*, 1941). A partir de ambos títulos -y John Huston había participado como co-guionista en el segundo- era evidente que se cerraba un ciclo genérico y que se entraba en una nueva encrucijada histórica y cinematográfica de la que surgiría, precisamente, **El halcón maltés**.

El clima moral dejado al descubierto por esta película -que, según se viene aceptando habitualmente, inaugura el período clásico del cine negro- muestra los interiores de una sociedad que ha perdido de vista todos los referentes éticos individuales y colectivos, donde la mentira, la traición y el chantaje se han convertido en la moneda corriente de cambio, y el dinero, en el único valor seguro. Sin apenas espacio para que dentro de ese panorama asfixiante florezcan el amor, la amistad o la solidaridad, porque ello exigiría un plano de igualdad inexistente en unas relaciones fundadas en el poder y en el dominio, toda la trama de **El halcón maltés** gira en torno al juego de simulaciones y engaños a que se someten de manera sistemática todos los personajes del filme para conseguir un único objetivo: la preciada estatuilla engarzada de joyas preciosas que da título a la película.

La frialdad que se ha anotado casi siempre en el debe de la adaptación cinematográfica houstoniana nace así de la propia esencia interna del relato que impide y dificulta, de hecho, la expresión de cualquier afecto y emoción entre los personajes y fía toda posibilidad de comunicación entre ellos -en un filme donde se habla con abundancia- a la palabra. Una posibilidad que, sin embargo, se revela también como ilusoria, puesto que ésta aparece contaminada siempre por la mentira y el engaño.

Cerradas, por consiguiente, las vías de comunicación con quienes los rodean, aislados en

medio de un universo donde se han borrado las fronteras entre la ley y el orden, los personajes del filme deberán mantener una dura lucha por la supervivencia en donde triunfarán únicamente los más fuertes o, en otras palabras, quienes mejor refrenen sus sentimientos -como Spade y Gutman al entregar a la policía a Brigid y Wilmer Cook- y quienes sean, como en los dos casos citados, maestros en el arte de la simulación.

Este punto de partida condiciona, a su vez, la estructura de encuesta que adopta la película y en donde la búsqueda de los asesinos y de la estatuilla se convierte casi en un pretexto para el desarrollo de la narración. Y es que en un universo cerrado en sí mismo, donde el final y el principio resultan casi siempre intercambiables, no importa tanto quienes sean los asesinos como (conforme ilustra una de las secuencias finales de la película) quienes aparecerán como tales ante los demás. La verdad en sí misma o bien carece de valor en un mundo dominado por el engaño o bien simplemente no existe, como confirma la falsedad del propio halcón maltés.

Más que de una estructura de encuesta cabría hablar, tal vez, de una estructura de subasta al caracterizar un filme donde todo se compra y se vende -hasta el amor-, donde todo tiene un precio y hay que pujar si se quiere conseguir algo. El ejemplo más ilustrativo en este terreno lo suministra su propio protagonista -Sam Spade-, a quien el resto de personajes intentará comprar a lo largo de toda la narración ofreciéndole -en una progresión que parece geométrica- desde doscientos dólares por encontrar a una mujer inexistente hasta un cuarto de millón por entregar la estatuilla.

Sobre este marco de referencia y en unos espacios cerrados y claustrofóbicos, preñados de contrastes entre luces y sombras, sin planos máster para introducir las secuencias, con angulaciones forzadas y con una intención deliberada de conseguir un efecto de extrañamiento en el espectador, **El halcón maltés** introduce unos nuevos arquetipos de personajes que -a diferencia de los gánsteres y policías de una sola cara del período anterior- se sitúan ya deliberadamente en el terreno de la ambigüedad. Un atributo éste que aparece incorporado a su protagonista principal primero en razón de su profesión -detective privado, es decir, un individuo a caballo entre los agentes de la ley y los delincuentes- y luego por mor de su propio discurrir por la pantalla. Una



trayectoria guiada por el instinto de supervivencia, la ambición y un anticuado código de conducta que decide ejercitar cuando el negocio del halcón ha fracasado y con ello todas sus expectativas -subrayadas por las imágenes anteriores- de obtener una ganancia. Un hiato que hace sospechar que la explicación última de su actuación ofrecida por Spade (3) es más una autojustificación que una creencia sustentada desde el principio de la acción.

La galería de personajes secundarios que, como luego será habitual en todo el cine negro, acompañan al protagonista -y entre los que aparece una primera formulación del arquetipo de la "mujer fatal" en el personaje de Brigid O'Shaughnessy- contribuye a dotar de espesor y de complejidad a una película que -frente a sus predecesoras del ciclo inicial del gangsterismo- traslada la ambigüedad de la narración a la propia textura de sus imágenes, de sus estructuras narrativas y formales, ensayando tímidamente nuevos caminos expresivos. Con ello **El halcón maltés** inicia la trayectoria de un género que acabaría convirtiéndose en metáfora de la sociedad de su tiempo siguiendo algunas de las vías trazadas por este primer título, cuyo universo referencial se ha tratado de esbozar en esta aproximación para intentar entender los caminos que, una propuesta como la sugerida por este filme, abría en todos los órdenes antes de ver transformados muchos de sus elementos en convenciones del propio género (4).

#### NOTAS

1. "Peter Lorre fue uno de los actores más ajustados y sutiles con los que trabajé nunca. Debajo de ese aire de inocencia que utilizaba con gran efecto, uno presentía un Fausto mundano. Yo sabía que estaba haciendo una buena interpretación mientras rodábamos (*El halcón maltés*), pero no sabía lo buena que era hasta que lo vi en la pantalla". John Huston: *A libro abierto*. Espasa-Calpe (Madrid). 1987. Página 101.

2. En esas dos modificaciones, en una cierta frialdad en

la adaptación cinematográfica y en el error de *casting* al elegir a Mary Astor para interpretar el personaje de Brigid O'Shaughnessy fundaba Miguel Marías buena parte de su crítica de la película ("Tres estrenos en el ciclo Bogart", en *Dirigido por...*, número 40, enero de 1977), que luego, de una manera a veces mecánica, se ha ido repitiendo de un autor a otro sin establecer apenas ningún tipo de matizaciones a esa interpretación.

3. Aunque es cierto que la supresión en la película de la escena final de la novela -en la cual Effie, la secretaria de Spade, muestra una cierta repugnancia ante el hecho de que su jefe haya entregado a la policía a la mujer que amaba- omite un juicio de valor importante sobre el carácter moral del detective, no es menos cierto que tal escena podría suponer un subrayado innecesario que Huston prefiere evitar para dejar flotando en el aire la sospecha sobre la conducta de Spade. Una sospecha que, sin embargo, quedaría despejada si, como parece, éste finge de nuevo en la escena última y ofrece la explicación más conveniente para él en el último momento. Una hipótesis ésta que viene avalada no sólo por las propias imágenes de la película, sino también por la preocupación que Spade manifiesta a lo largo de toda la aventura por conseguir dinero como sea -aunque ello le cueste a Brigid empeñar sus alhajas- y por encontrar el halcón maltés para obtener un beneficio económico.

4. Se pueden encontrar otros análisis del filme, enfocados desde puntos de vista distintos al ofrecido aquí, además de en el artículo citado de Miguel Marías, en las siguientes obras entre otras: Javier Coma y José M<sup>a</sup> Latorre: *Luces y sombras del cine negro*. Ed. Dirigido por (Barcelona). 1981; José Antonio Hurtado Álvarez: *Cine negro, cine de género: subversión desde una mirada en sombra*. Ed. Nau llibres (Valencia). 1986; Carlos F. Heredero: *John Huston*. Ed. J.C. (Madrid). 1984. Asimismo, para una aproximación a la influencia que **El halcón maltés** ejerce sobre la estructura de **El hombre de Chinatown** (*Hammett, 1982*), de Wim Wenders, véase Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina: "Wim Wenders en negro: la inocencia imposible", en *Nosferatu*, número 16. Octubre, 1994.

Antonio Santamarina

## El cuarto mandamiento

(*The Magnificent Ambersons*, 1942), de Orson Welles

**Dirección:** Orson Welles. **Producción:** Orson Welles / Mercury y R.K.O. **Guión:** Orson Welles, según la novela de Booth Tarkington. **Fotografía:** Stanley Cortez. **Música:** Bernard Herrmann. **Montaje:** Robert Wise. **Interpretes:** Tim Holt, Joseph Cotten, Dolores Costello, Agnes Moorehead, Anne Baxter. **Duración aproximada:** 88 minutos.



**E**ntre los múltiples retos planteados por **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940) se hallaba la difícil decisión sobre el siguiente proyecto que Orson Welles debía realizar tras esta indiscutible obra maestra. Evaluadas diversas posibilidades, el cineasta apostó por una baza segura con la adaptación de *The Magnificent Ambersons*, una novela de Booth Tarkington -viejo conocido de su padre-, ganadora del premio Pulitzer en 1919 y que él mismo ya había adaptado al medio radiofónico unos meses antes. Los directivos de la R.K.O. no se mostraron especialmente satisfechos ante las perspectivas comerciales de este melodrama ambientado en los albores del siglo XX, pero finalmente dieron luz verde a la producción de un proyecto que reunía diversos elementos muy cercanos a Welles.

Tras esa crónica de la desintegración de una familia aristocrática frente al auge del progreso tecnológico, vista a través del amor imposible entre una mujer anclada en los convencionalismos sociales y un emprendedor industrial que apuesta por la fabricación de automóviles, se hallaba el mismo conflicto universal que Welles retomaría en **Campanadas a medianoche** (1965). El paso de lo viejo a lo nuevo, según el cineasta, resulta siempre doloroso, comporta el fin de sólidas amistades y deja siempre un amargo sabor de boca.

Por otra parte, desde un punto de vista estrictamente personal, Welles proyectó algunos de sus propios fantasmas familiares sobre algunos de los personajes de la película. No es difícil adivinar tras la culta y melancólica Isa-

bel Amberson un retrato bastante preciso de Beatrice Ives Welles, la madre del cineasta. Su pasión por la música queda reflejada en esa breve pero crucial escena donde se desvanece su amor por Eugene Morgan -un personaje que, como el padre de Welles, también es inventor- cuando éste aplasta un violoncelo durante una tormentosa borrachera. Más notables resultan, sin embargo, las equivalencias existentes entre el arrogante e insolente George Minafer Amberson y el joven Welles. Éste negó siempre cualquier posible identificación, pero mientras en la versión radiofónica él mismo interpretaba este papel, cedió el protagonismo de la película al actor Tim Holt.

Tal como había hecho en **Ciudadano Kane**, Welles completó buena parte del reparto de **El cuarto mandamiento** con los actores de reparto de su polifacética compañía, el Mercury Theatre, que le siguió durante estos años en sus actividades escénicas, radiofónicas o cinematográficas. Ray Collins y Erskine Sanford intervenían en papeles secundarios, pero la composición de Agnes Moorehead en el papel de la solterona y frustrada tía Fanny resulta magistral y Joseph Cotten fue definitivamente promovido a un papel protagonista. Al final de la película, Welles subrayó sus respectivas aportaciones con unos originales títulos de crédito, en los que él mismo se representaba mediante un micrófono, mientras la banda sonora precisa: "*He escrito y dirigido esta película. Mi nombre es Orson Welles*".

Lamentablemente, el curso de diversos acontecimientos alteró las perspectivas que el cineasta había depositado en esta película, que corroboraba ampliamente sus innovaciones de la puesta en escena basadas en la profundidad de campo y el plano secuencia. El rodaje coincidió con el bombardeo japonés de Pearl Harbour, y mientras Welles abandonaba los últimos detalles del montaje de **El cuarto mandamiento** al cuidado de sus colaboradores, para viajar a Brasil con el encargo de Nelson Rockefeller para rodar un film que reforzase la cooperación interamericana contra el nazismo, un catastrófico preestreno de la película puso en definitivo estado de alarma a los directivos de la R.K.O.

Con la colaboración del montador Robert Wise y del ayudante de producción Jack Moss, la R.K.O. decidió amputar los tres cuartos de hora finales de la película. El final previsto, la definitiva desintegración de los Amberson mientras la ciudad cambia de aspecto, fue re-

emplazado por un ridículo *happy end* que une los destinos de Eugene Morgan y Fanny Ambersson tras la muerte de su hermana. Welles abjuró de estas manipulaciones y, hasta la muerte de Agnes Moorehead, albergó la ilusión de volver a rodar el metraje final original, al parecer definitivamente extraviado, aunque no así una precisa transcripción que permite adivinar sus intenciones. A pesar de sus mutilaciones, **El cuarto mandamiento** conserva el indiscutible aliento de Welles tanto en su puesta en escena como sobre su visión del mundo, y críticos de todo el mundo siguen considerando esta obra maestra entre los títulos más emblemáticos de la historia del cine.

Esteve Riambau

## El tesoro de Sierra Madre

*(The Treasure of Sierra Madre, 1947), de John Huston*



**Dirección:** John Huston. **Producción:** Henry Blanke / Warner Brothers. **Guión:** John Huston, según la obra de B. Traven. **Fotografía:** Ted McCord. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Owen Marks. **Intérpretes:** Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Barton MacLane, Bobby Blake. **Duración aproximada:** 126 minutos.

**S**i no me equivoco, **El tesoro de Sierra Madre** es un título que no ha figurado con frecuencia en los diversos listados de las mejores películas de la historia con que periódicos, revistas y papeles de todo tipo han procurado salir al paso del primer centenario de

este cada vez más conflictivo arte. Aun así, serán pocos los que pongan en duda que se trata de una cinta muy popular, importante e incluso poseedora de ciertos flecos de leyenda. Las razones de tan óptimo consenso son abundantes y algunas de sobra conocidas, yendo desde la llamativa (¿hemingwayana?) personalidad de su realizador, entrelazada con la sucesión de agujeros negros e interrogantes sin respuesta que plantea la biografía del novelista, Benjamin Traven, hasta la labor de Humphrey Bogart en pugna por distanciarse de la herencia de corte romántico que arrastra desde la encarnación de Rick Blaine, cinco años antes. Sin olvidar, por más que sea justo recelar de tales galardones, el trío de estatuillas con que la Academia premió la obra -la correspondencia a la categoría de mejor director en competencia con nada menos que Fred Zinnemann, Anatole Litvak y Laurence Olivier- acreditándola como una de las más vistosas del buen hacer de ese segundo grupo de cineastas del sonoro norteamericano.

Tales méritos tienen, empero, carácter más bien circunstancial, y no deben anteponerse o prevalecer sobre las virtudes más próximas, inmediatas o intrínsecas del film, de las cuales son consecuencia. A saber: el pulso con que ha sido rodado, su belleza formal y la intachable caligrafía, sorprendente en un cineasta que en el futuro irá descuidándose hasta lo informe, con que superpone y combina los códigos narrativos de dos géneros como el *Western* y la Aventura, empleándolos, sin llegar a corroer sus esencias, en cuanto plataforma sobre la cual elaborar un puntilloso estudio alrededor de la codicia, el desarraigo y el azar, que escoje caer en la ambigüedad antes que en la moralina o en la gazmoñería.

Un drama así, extremadamente áspero y físico, justo merecedor del a veces caprichoso y gratuito calificativo de "existencial" -Huston leía y admiraba a Sartre, montó *Huis Clos* en Broadway y el filósofo firmaría el primer guión de **Freud, pasión secreta** (*Freud, the Secret Passion*, 1962)- construido íntegramente sobre sensaciones primarias (hambre, incertidumbre, cólera: la materia de que están hechas las pesadillas) es inconcebible al margen de unos actores capaces de vérselas con dicha espesa, enrarecida gama de materiales, eludiendo las puertas falsas de la sobreactuación o la teatralidad. Premisa o exigencia, encima, global, diríamos que democrática, pues parece incumbir por igual a las estrellas del reparto y a los secundarios, alcanzando incluso a los figuran-



tes (un ejemplo: estremece todo lo que se llega a leer en el rostro del crío mexicano, Bobby Blake, cuando Dobbs le lanza el contenido de un vaso a la cara). Acaso porque es un cine donde la dignidad del ser humano ocupa un puesto central, quizá porque el mismo director gustaba de desempeñar tales papeles, la filmografía de Huston se halla repleta de brillantes secundarios (Peter Lorre, Orson Welles, Lillian Gish, Roddy McDowall, etc), y puede sorprender, pero no debe extrañar, que la interpretación más valorada (otro Oscar) de **El tesoro de Sierra Madre** no sea la de Bogey sino la del veterano Walter Huston, padre del cineasta, célebre por haber estrenado *Desseo bajo los olmos* en Broadway, colosal Lincoln a las órdenes de Griffith y presencia destacada en películas como **El castillo de Dragonwyck** (*Dragonwyck*, 1946) de Joseph L. Mankiewicz o **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) de King Vidor. Es inevitable sospechar que el cineasta haya hecho alguna que otra trampa en beneficio de su progenitor, no lo sé, pero la verdad es que si el trabajo de Bogart transmite vigor y tenacidad, del de Walter Huston emanan grandes dosis de sensibilidad y, por encima de todo, astucia y sabiduría. Atendiendo aunque sólo sea a su función en la estructura del relato, salta a la vista que el suyo no pudo ser un personaje fácil de componer. Howard es una criatura enclavada en las fronteras del cliché y la grandeza del viejo lobo de la escena estriba en cómo le insufla al personaje, con una economía de medios rayana en la desnudez, las suficientes dosis de humanidad como para desencadenar y guiar buena parte de la acción, asumir un destino más que paradójico, gustarnos e inquietarnos al mismo tiempo y resumir a carcajada limpia todo un bagaje ideológico, una concepción de las cosas del mundo y del destino cuya feroz sinceridad apenas deja espacio para la réplica.

Recordemos lo obvio: he aquí un papel que

ennoblece para siempre a un actor, a la película que tiene la suerte de contenerlo y al director que lo guía. Una lección obligatoria para todo el que aspire a ponerse delante o detrás de la cámara.

Miguel Ángel Barral

## Moonrise

(1948), de Frank Borzage

**Dirección:** Frank Borzage. **Producción:** Charles Haas / Republic. **Guión:** Charles Haas, según la novela de Theodore Strauss. **Fotografía:** John L. Russell. **Música:** William Lava. **Montaje:** Harry Keller. **Intérpretes:** Dane Clark, Gail Russell, Ethel Barrymore, Allyn Joslyn, Rex Ingram. **Duración aproximada:** 90 minutos.

Los títulos de crédito anticipan la clave geométrica del relato; discurren sobre las ondas centrífugas que una lluvia pertinaz dibuja en aguas cenagosas. Las imágenes que siguen se aúpan en las enseñanzas del cine silencioso para encaramarse a la poesía desde los sumideros de la crueldad: con la fuerza magnética de un remolino arrastran al espectador por el mismo tobogán de pesadilla por el que se precipita el protagonista, Danny Hawkins, en un vertiginoso descenso a los infiernos cuyo primer círculo concéntrico es el que describe la soga del verdugo para ajusticiar a un hombre por asesinato. Historia de una maldición heredada, imaginaria como todas pese a las apariencias: la sombra del patíbulo se proyecta sobre la cuna donde llora el hijo del ahorcado, hasta que una ampliación del encuadre deja ver un muñeco colgando. El sadismo infantil, primero, y los prejuicios sociales más tarde, alimentan una obsesión que hace del inocente, ya adulto, un homicida en defensa propia: el círculo se cierra al pie de una leñera cuyos troncos apilados apuntalan la idea de la fatalidad como un complot de anillos concéntricos. Apenas han transcurrido cinco minutos de proyección, pero el arranque de la película -entre los más contundentes y hermosamente brutales que uno recuerda- no termina ahí, nuevas trampas circulares se suman a la telaraña siniestra: la cadena de una navaja prendi-

da de un arbusto en el lugar del crimen, las evoluciones de las parejas que bailan al borde de un estanque la canción que da título al film, el volante y las ruedas de un automóvil conducido con temeridad suicida por una carretera sinuosa, los ceros de un velocímetro llevado al límite bajo un aguacero cegador, los círculos concéntricos -tercera aparición- de un pedal de freno relegado al olvido, varias vueltas de campana... Para Danny Hawkins, el destino está escrito en el agua y en las formas circulares: la funesta combinación encuentra su síntesis más irónica en la preciosa pecera con la que, pocos minutos después, comparte el encuadre en casa de su tía Jessie. Por otro lado, la sucesión de círculos concéntricos sugiere una interminable caída en el vacío, subrayada por grúas descendentes o violentos picados y contrapicados, jalonada por una sucesión de caídas dramáticas en las escenas más estremecedoras (la del ahorcamiento, la de la caza del mapache, la de la feria...). Y, sin embargo, poco a poco la trayectoria hacia el abismo de Danny Hawkins parece no sólo tocar fondo sino invertir su sentido, impulsada por un atisbo de esperanza en esa misma humanidad que las imágenes iniciales de **Moonrise** ponen en la picota. De pronto, las formas circulares que antes señalizaban la bajada a los infiernos, anuncian un proceso de elevación implícito en el título de la película -literalmente, el ascenso de la luna-: los globos de los niños que asisten a la feria nos conducen a la decisiva secuencia de la noria poco antes de que el protagonista inicie su regreso a las montañas de su infancia. Será allí donde se reconcilie de una vez por todas consigo mismo y con su pasado, y los círculos concéntricos quedarán arrumbados ¿para siempre? en una tabla de madera que hace las veces de lápida sobre la tumba paterna.

**Moonrise**: historia de un condenado al abismo que logra remontar el vuelo; film "maldito", despreciado por crítica y público en el momento de su estreno y hoy elevado a la categoría de culto, calificado por los estudiosos de Borzage como su última obra maestra. Una película extraña, sugerente y perturbadora, incomprensiblemente desdeñada por su director, para quien se trataba de un simple ejercicio de estilo, "una sucesión de imágenes con un fondo sonoro, en lugar de una película hablada" (1). La adaptación de la novela de Theodore Strauss había tentado a Garson Kanin, John Farrow y William Wellman. Aun cuando su nombre no figura en los títulos de crédito, el guión lleva la firma del escritor comunista

Vladimir Pozner (2) -nominado al Oscar de 1946 por **A través del espejo** (*The Dark Mirror*), de Robert Siodmak-, tanto por la abundancia de referencias psicoanalíticas como por sus alusiones a la Depresión (la historia tiene lugar en 1932) y al clima de paranoia colectiva desencadenado por la Comisión de Actividades Antiamericanas, que, en 1947, coincidiendo con el inicio del rodaje de **Moonrise**, había iniciado oficialmente su cruzada contra los profesionales progresistas del cine norteamericano. La sensación de vigilancia constante, de miedo y de culpabilidad que atenaza a la pareja protagonista durante sus encuentros furtivos en la pequeña ciudad de Virginia donde se desarrolla la acción, o ese *sheriff* que manifiesta su desconfianza hacia las personas que leen o piensan demasiado, son sólo dos de los ingredientes que remiten a la incipiente "caza de brujas". Mencionemos también, aunque sea de pasada, el trabajo de John L. Russell, excelente director de fotografía que años después volvería a demostrar su capacidad de hacer milagros en **Psicosis** (*Psycho*, 1960), en la serie de televisión de Hitchcock o en **The Man from Planet X** (1951), de Edgar G. Ulmer.

Por problemas de presupuesto, Borzage tuvo que prescindir de las grandes estrellas para encarnar a los protagonistas, y el papel de Danny Hawkins, que en distintas ocasiones había estado a punto de ser encarnado por John Garfield, Alan Ladd, James Stewart o Burt Lancaster, recayó finalmente en Dane Clark, un actor prácticamente desconocido con unos rasgos físicos a medio camino entre los de Garfield y Richard Conte. Una elección por lo demás muy acertada, ya que Clark es capaz de reflejar con convicción la angustia y la explosiva agresividad de un hombre acosado en permanente lucha consigo mismo y al mismo tiempo mantener un leve aire de adolescente confuso que encaja como un guante con un personaje incapaz de sobreponerse a sus traumas infantiles. Ni sus tensas citas nocturnas con la inolvidable Gail Russell de **Angel and the Bad Man** (James Edward Grant, 1947), ni el fundido encadenado que superpone su mirada de pánico a la del mapache acorralado, podrían faltar en una antología de los arrebatos líricos de Borzage.

**Moonrise**: una historia contada a través de las miradas de sus personajes cuya fuerza debe mucho a una galería de secundarios amplia y sin desperdicio. Dos interpretaciones permanecen en la memoria. La película de Borzage fue una de las raras ocasiones en que Rex

Ingram -no confundir con el director de **El prisionero de Zenda** (*The Prisoner of Zenda*, 1922) o **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921)-, el esclavo fugitivo de **The Adventures of Huckleberry Finn** (Richard Thorpe, 1939), el genio gigante de **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*; Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan, 1940), el Lucifer risueño y uniformado de **Cabin in the Sky** (Vincente Minnelli, 1943), pudo desplegar a fondo su talento. Su imponente humanidad da vida a un manantial de sabiduría y sensatez llamado Mose Jackson, un ferroviario en paro que vive recluido en los pantanos de Blackwater y a duras penas se gana la vida criando perros de caza a los que llama "señor" porque, según dice, "el mundo no anda sobrado de dignidad"; un experto conocedor de los estragos de la soledad para quien el peor crimen que uno puede cometer es dimitir de la especie humana; un oasis de lucidez y tolerancia en el corazón de la ciénaga.

Y luego, por supuesto, está Miss Ethel Barrymore, cuya presencia ilumina por sí sola el tramo final de la película. Su intervención apenas dura seis minutos y se reduce a dos escenas, pero a la primera dama del teatro norteamericano le bastan y le sobran para demostrar su genio. La fortaleza, la intuición, la emoción contenida y la dignidad que logra transmitir al personaje de la abuela de Hawkins recuerdan su conmovedora interpretación de la Sra. Mott en **Un corazón en peligro** (*None but the Lonely Heart*; Clifford Odets, 1944), con la que apenas tres años antes había regresado al cine después de una larga temporada dedicada exclusivamente a la escena. Su trabajo en **Moonrise** es un alarde de economía y sobriedad. Sentada junto a una mesa, evoca ante su nieto los ojos y la voz de su hijo, el padre de Danny, que son precisamente las dos únicas armas de las que se vale magistralmente la actriz para apoderarse de la pantalla y colmarla de emoción. Es fascinante el contraste entre la actitud reposada, prácticamente inmóvil, de Miss Barrymore y el hervidero de sentimientos que bulle en su mirada.

Un último dato para los chismófilos: Lila Leeds, la atractiva rubita apenas vislumbrada en la secuencia del accidente de coche, ha pasado a la posteridad no por sus dotes interpretativas, sino porque el mismo año del estreno de la película, 1948, fue detenida por la policía de Los Ángeles acusada de posesión y consumo de marihuana en compañía de su amigo Robert Mitchum.

## NOTAS

1. Véase el imprescindible libro de Hervé Dumont *Frank Borzage: Sarastro à Hollywood*. Edizioni Gabriele Mazzotta y Cinémathèque française. 1993.
2. Según Dumont, Pozner habría escrito el guión de **Moonrise** cuando la película iba a ser dirigida por William Wellman, pero en una entrevista concedida en 1962 el escritor aseguraba ser el autor de la mitad del guión filmado por Borzage.

Tony Partearroyo

## Eva al desnudo

(*All About Eve*, 1950),  
de Joseph L. Mankiewicz



**Dirección:** Joseph L. Mankiewicz. **Producción:** Darryl F. Zanuck / Twentieth Century Fox. **Guión:** Joseph L. Mankiewicz, según el relato *The Wisdom of Eve*, de Mary Orr. **Fotografía:** Milton Krasner. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Barbara McLean. **Intérpretes:** Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders, Celeste Holm, Thelma Ritter. **Duración aproximada:** 138 minutos.

## La triple vida de Gertrude Slesczynski

El teatro de las apariencias, la dialéctica entre ficción y realidad, el placer lúdico del juego como instrumento de análisis, la escenificación de la vida bajo la forma de la comedia y la doble representación organizan, según es habitual en la obra de Mankiewicz, la estructura de **Eva al desnudo** y, en el cine de este racionalista crítico, la estructura genera el sentido. Si para el autor de **Carta a tres esposas** (*A Letter to Three Wives*, 1949), **Mujeres en**

**Venecia** (*The Honey Pot*, 1967) y **La huella** (*Sleuth*, 1972), el artificio de la ficción dentro de la ficción acaba por desvelar siempre sus propios límites, en esta película -cuyos fotogramas condensan de manera paradigmática las formas y el discurso del cineasta- ese mecanismo se proyecta sobre una narración que lo hace visible. No por casualidad, el espejo multiplicador de la última secuencia se encarga de proyectar esta imagen hasta el infinito y de descubrir su carácter cíclico.

El mecanismo construido por Mankiewicz a partir de un relato corto titulado *La sabiduría de Eva*, publicado por la revista *Cosmopolitan* en 1946 y escrito por la actriz -y a veces dramaturga- Mary Orr, propone una nueva reflexión autocrítica sobre el fracaso de esos personajes que tanto abundan en su cine. Entre ellos, Addie Ross en **Carta a tres esposas**, Violet Venable en **De repente, el último verano** (*Suddenly, Last Summer*, 1958), Cecil Fox en **Mujeres en Venecia**, Paris Pittman en **El día de los tramposos** (*There Was A Crooked Man*, 1970), Andrew Wyke en **La huella** y Eva Harrington aquí. Demiurgos de la ficción dentro de la ficción, que no se conforman con actuar entre los demás, sino que aspiran también a escribir el guión, repartir los papeles y dirigir la escena. Orquestadores de refinados y maquiavélicos complots, son figuras en las que la inteligencia prima sobre el sentimiento, el raciocinio sobre los impulsos y el cálculo premeditado sobre la improvisación. Personajes, en definitiva, que duplican en el interior del relato la función demiúrgica que Mankiewicz juega respecto a ellos y que se convierten, así, en representantes figurados de su creador dentro de la película.

Víctimas de su propia tela de araña, de los imprevistos del azar o del resto de los personajes a los que ellos mismos intentaban manipular, esas figuras acaban descubriendo siempre que la realidad es más compleja, imprevisible y escurridiza que todos los planes y esfuerzos por ahorrarla a imagen y semejanza de sus pretendidos muñidores. Mankiewicz contempla a éstos desde fuera, los coloca frente a un espejo que les devuelve sus propias contradicciones, conduce una excursión indagativa que deja al descubierto la complejidad de lo real y, consciente de la imposibilidad de dominar todo lo que sucede en el interior de la representación, levanta acta del fracaso racionalista al analizar la derrota de sus "representantes" en las imágenes. Derrota que es también la suya propia o, cuando menos, la de



una cierta concepción del mundo y de la creación a la que, sin duda, se sentía ligado.

Esta sofisticada construcción autorreflexiva -que alimenta la médula más sustanciosa en todo el cine de su autor- organiza de forma modélica la estructura de **Eva al desnudo**, pero lo hace con dos particularidades que convierten a la película en la que probablemente sea la formulación más compleja de tal esquema entre cuantas aparecen en su filmografía. La primera descansa sobre el desdoblamiento del *alter ego* de Mankiewicz, puesto que aquí Addison de Witt -cuya mirada observa, escruta, analiza y sigue a distancia la conspiración urdida por Eva- deviene figura intermedia y portavoz imaginario suyo. Sólo un personaje como Addison, en efecto, podía enfrentarse y tratar a Eva dentro de esta ficción de tú a tú o, más exactamente, y como él mismo puntualiza, "*killer to killer*".

La segunda singularidad añade todavía una complejidad mayor en la medida en que convierte a la doble representación habitual en una triple charada, sobre la cual pivota -además- uno de los aspectos menos conocidos de la película. Si aquí la Eva Harrington que se ofrece al resto de los personajes (esencialmente a Margo, Karen, Bill y Lloyd) no es más que la construcción ficcional -la representación- orquestada por la Eva Harrington a la que observa y conoce Addison de Witt -la supuestamente verdadera Eva-, finalmente descubrimos también que esta segunda Eva es, a su vez, una construcción, una puesta en escena teatral, de la desconocida y anónima Gertrude Slescynski; en definitiva, la "tercera Eva" en este juego refinado y diabólico de cajitas chinas.

Así es como Mankiewicz aparece desdoblado

(Addison/Eva) en el interior de una representación triple: A) la que organiza Gertrude Sleszynski para convertirse en Eva Harrington; B) la que va tejiendo Eva Harrington para "interpretar" frente a los demás a una falsa Eva; es decir, la representación que observa y termina desmontando Addison de Witt; y C) la que organiza el propio Mankiewicz desde el exterior del film. O, si se quiere, invirtiendo la pirámide, una representación triple conducida sucesivamente por la cadena Joseph L. Mankiewicz-Addison de Witt-Eva Harrington.

Contra lo que pudiera parecer a la luz de este esquema, desglosado aquí sobre el papel, semejante construcción dista mucho de ser un capricho estructural o manierista por parte de Mankiewicz. Por el contrario, ese andamiaje narrativo se desvela como una consecuencia natural de los materiales con los que trabajaba el cineasta, ya que éste manipulaba -en realidad- tres formas diferentes de representación: A) la vida; es decir, el caso real de la famosa actriz austríaca Elisabeth Berger, cuyo trasunto en el film es la figura de Margo Channing; B) la ficcionalización literaria de esta experiencia sustanciada por Mary Orr en el relato *La sabiduría de Eva*; y C) la reelaboración filmica -guión y puesta en escena- que Mankiewicz lleva a cabo sobre el relato anterior.

Para un creador racionalista, acostumbrado a reflexionar con sus imágenes sobre la naturaleza del proceso creativo, la autoconsciencia sobre el carácter y sobre la interrelación que mantienen entre sí los materiales con los que moldea sus ficciones es una fuente irrenunciable de inspiración. Así es como surge y se construye una de las obras más representativas del cine clásico, de tal manera que la engañosa sencillez y la transparencia de su formulación esconden, en realidad, una densa elaboración intelectual y reflexiva que, sin necesidad de rebajar sus planteamientos, tampoco empaña ni obstaculiza nunca -sobre la pantalla- ni la intensidad de su circulación emocional, ni la belleza armónica de su expresión estética.

Debe añadirse, a los efectos de la presente publicación, que la figura de Birdie Coonan (dama de compañía de Margo Channing) oficia también, aunque de manera tangencial, como un nuevo y complementario *alter ego* -o comentador, dicho sea a la manera brechtiana- de Mankiewicz dentro de la ficción, y de ahí que sea ella la que detecte, antes que nadie, el sospechoso interés de Eva por Margo.

Será su propia mirada, por lo tanto, la que intuya por primera vez a la verdadera Eva.

No es casualidad que Mankiewicz conceda, por delegación, este privilegio a un personaje interpretado por Thelma Ritter, sobre la que no dudaba en afirmar que "*la adoraba. Thelma poseía ese raro talento interpretativo que un director debe cuidar como un violinista a su Stradivarius*". Para el creador de **Eva al desnudo**, buen conocedor de los escenarios americanos, Thelma pertenecía a "*una de las últimas y, por ahora, casi extinguidas especies de nuestro ecosistema teatral: la gran actriz de carácter*" (1). Su admiración por ella integraba, también, el enorme cariño personal que le profesaba y, a la muerte de la actriz, sus palabras acabaron de hacer explícita esa dimensión: "*nunca ha habido, ni habrá, nadie que se le parezca. Fue una mujer que te llevarías a casa encantado, como ama de llaves, como una gran persona*" (2).

#### NOTAS

1. Mankiewicz, Joseph L.: *More about All About Eve*. Entrevista de Gary Carey. Ed. Randon House (New York). 1972
2. Texto recogido, sin identificar la cita, en el folleto editado con motivo de la reposición en Madrid, en 1985, de **Eva al desnudo**.

Carlos F. Heredero

## Camino de la horca

(*Along the Great Divide*, 1951),  
de Raoul Walsh

**Dirección:** Raoul Walsh. **Producción:** Anthony Veiller / Warner Brothers. **Guión:** Walter Doniger y Lewis Meltzer. **Fotografía:** Sid Hickox. **Música:** David Buttolph. **Montaje:** Thomas Reilly. **Intérpretes:** Kirk Douglas, Virginia Mayo, John Agar, Walter Brennan, Ray Teal. **Duración aproximada:** 88 minutos.

### L a ley y el desierto

Kirk Douglas encarna en **Camino de la horca** a un *sheriff* escéptico que hace cumplir de forma mecánica la ley, sin importarle otra mo-

ral que no sea la suya, otra ética que no tenga que ver con la de su propia profesión y, ni mucho menos, cualquier sentimiento o emoción mostradas por las personas que le rodean. Raoul Walsh lo dibuja desde las primeras imágenes como un anti-héroe de *western*: semblante hosco, amago de ira en la mirada, vestuario oscuro. Aunque **Camino de la horca** se sitúe por momentos muy cerca de dos magníficos *westerns* de William Wellman -**Cielo amarillo** (*Yellow Sky*, 1948), otro árido relato en el que el desierto juega un papel físico y emocional muy importante, y **The Ox-Bow Incident** (1943), del que retoma el tema del linchamiento en el seno del *western* liberal-, e incluso resulte colindante en su itinerario polvoriento y desértico con la olvidada **Three Godfathers** (1948) de John Ford, en la concepción de su personaje central parece anunciar el ciclo de *westerns* hieráticos que Budd Boetticher realizaría con Randolph Scott como actor y productor. Sólo un ejemplo: la obstinación por hacer cumplir la ley que define al personaje de Kirk Douglas se empareja con el trayecto doloroso, vengativo y simétrico de los protagonistas de **Ride Lonesome** (1959) y **Comanche Station** (1960), dos de los films definitorios del citado ciclo. Hollywood vivía aún su caza de brujas, y la película de Walsh planteaba, en el seno de esa sociedad paranoica, la necesidad y la urgencia reales de la ley impuesta por los hombres, tomando como ejemplo un personaje que, a pesar de humanizarse poco a poco a medida que avanza el relato, se enemista con sus prisioneros, sus propios ayudantes o la mujer que ama para defender unos principios en los que, realmente, empieza a no creer.

Paralelismos con Wellman, Ford o Boetticher, es decir, con la avanzadilla del mejor *western* perpetrado en Hollywood entre mediados de los cuarenta y finales de los cincuenta, los tiene. Pero **Camino de la horca**, como el grueso de la producción walshiana inscrita en el cine del oeste, posee ese hábito propio, irremplazable e inimitable, fronterizo siempre con la tragedia elegíaca, colindante con Shakespeare, el más admirado por Walsh de los dramaturgos. Ahí están **Pursued** (1947), **Juntos hasta la muerte** (*Colorado Territory*, 1949), **Historia de un condenado** (*The Lawless Breed*, 1953), el trasfondo nihilista de **Murieron con las botas puestas** (*They Died With Their Boots On*, 1941) o el desencanto de retaguardia de **Una trompeta lejana** (*A Distant Trumpet*, 1964), para demostrarlo. Pero **Camino de la horca**, que es una película emi-



nentemente física además de emotiva, pero de una fisicidad dolida y extenuante -el sol, la arena caliente, el vendaval, los buitres, incluso el sueño que se apodera del *sheriff* durante la travesía dejándolo a merced de sus rivales-, cuando no fantástica -el tiroteo en un rocoso desfiladero que asemeja un paisaje lunar-, lleva hasta extremos impensables en el género su cauce trágico.

Sólo los esquivos amores entre Merrick (Douglas) y Ann (Virginia Mayo) pueden empañar la fuerza melodramática que destila la relación entre el *sheriff* y Pop, el viejo a la vez patético y socarrón que encarna Walter Brennan. Es un particular terceto sumido en una viaje sin aparente retorno, aunque el final feliz promovido por la productora, Warner, arroje algo de líquido a las resacas entrañas de la historia. Merrick arresta a Pop e impide que sea linchado por los hombres de un poderoso rancharo, que le acusa de haber asesinado a su hijo. Pop intenta convencerle de que él sólo ha cogido unas reses de ganado, pero el *sheriff* no quiere escuchar a nadie e inicia el complicado y violento camino hacia la ciudad de Santa Loma, donde quiere entregar al acusado para que sea juzgado. Poco importa que el viejo y desdentado Pop intente explicarle que la justicia está de parte de los potentados; o que la hija de éste, Ann, se enamore de Merrick; o que el terrateniente y sus hombres tiroteen a la expedición; o que el desierto se convierta en el peor de los enemigos imaginables. Walsh acentúa el drama interior del *sheriff* de la manera más sencilla posible, haciendo que Pop se convierta en una especie de reverso de su propio padre, que murió porque Merrick no le ayudó a hacer cumplir la ley. Una brillante coartada para justificar la actual fe ciega del protagonista en la justicia, o al menos en el cumplimiento de la parte que le toca del juego legal, es decir, arrestar y entregar culpables para después olvidarse de los mismos, pero también un hábil truco dra-

mático para fortalecer la enemistad/comprensión con que Walsh retrata una de las relaciones masculinas más atractivas de todo su cine.

**Camino de la horca** se enmarca en esos paisajes terrosos, sofocantes, geológicos, que tan excelentemente ilumina en blanco y negro Sid Hickox, operador de la Warner que hizo catorce filmes para Walsh, entre ellos **Gentleman Jim** (*Gentleman Jim*, 1942), **Río de plata** (*Silver River*, 1948), **Juntos hasta la muerte** y **Al rojo vivo** (*White Heat*, 1949), y que fue definido por el propio cineasta como el cámara mejor y más rápido de todos. En ese espacio de árida mineralidad realiza Walsh insospechados movimientos de cámara, *zooms* de vanguardia, que parecen conectar a los personajes con el mundo de los vivos cuando se encuentran devorados por la inmensidad del desierto, leves pero zozobrantes *travellings* de acercamiento desde una duna hasta la cabaña de Pop y su hija, o en dirección a Santa Loma, algo así como signos de vida en un mundo, el de Merrick, progresivamente turbador.

Walter Brennan opuso todo su irónico talento al semblante taciturno de Kirk Douglas y a la expresividad de gacela de Virginia Mayo. Los llamados actores de carácter, o secundarios, tuvieron en Walsh tanta importancia como en Hawks o Ford. Brennan trabajó con los tres. Fue asiduo del segundo, pero curiosamente es más recordado por sus únicas colaboraciones con los otros dos directores, **Camino de la horca** y, para Ford, **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*, 1946). Walsh lo tenía claro. En su autobiografía escribió: "*La mayor parte de mis películas hubieran pasado sin pena ni gloria sin la ayuda de los siguientes héroes incondicionales del cine, 'los intérpretes de carácter', cuyo gran talento me ayudó en más de una ocasión al paso de los años*" (1). Walsh cita a continuación trece de esos héroes incondicionales. ¿Adivinan quién pone el primero de la lista? Walter Brennan, por delante de Edward G. Robinson, Raymond Massey o Thomas Mitchell. Y sólo hizo una película con él.

#### NOTAS

1. *Each Man In His Time*. Raoul Walsh Enterprises. 1974. Edición en castellano: *La vida de un hombre*. Ed. Grijalbo (Barcelona). 1982. Página 368.

Quim Casas

## Johnny Guitar

(1953), de Nicholas Ray



**Dirección:** Nicholas Ray. **Producción:** Herbert J. Yates / Republic. **Guión:** Philip Yordan, según la novela de Roy Chanslor. **Fotografía:** Harry Stradling, Jr. **Música:** Victor Young. **Montaje:** Richard L. van Enger. **Intérpretes:** Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes McCambridge, Ward Bond, Ernest Borgnine. **Duración aproximada:** 110 minutos.

### L a llegada de Johnny

Vienna ha trabajado duro desde que se separó de Johnny Logan. Ha levantado un *saloon* aislado del pueblo, en un lugar aparentemente inhóspito, pero por el que está previsto que en poco tiempo pase el "camino de hierro". "No me avergüenzan los medios que he empleado para ello", cortará a Johnny cuando éste intente reprocharle la forma en la que ha obtenido el dinero necesario. Nada es fácil para una mujer en el Oeste. Menos aún para Vienna, que tiene enfrente a los grandes ganaderos del pueblo (John McIvers y Emma Small), conscientes de que el ferrocarril amenaza su poder. Por eso ha llamado a Johnny "Guitar" Logan. Si llegan los enfrentamientos, poco podrá hacer sin un hábil pistolero a su lado. Y Johnny es el mejor. En los tiempos difíciles de su instalación en la zona Vienna ha encontrado consuelo en Dancing Kid, el líder de un pequeño grupo de buscadores de plata. Son éstos de los pocos clientes del desierto casino de Vienna. La película comienza con el asalto

a una diligencia, en el que muere el hermano de Emma. Ésta y McIvers lideran el pelotón formado de inmediato en el pueblo, que se revitalizará tras el asalto al banco. Tras esta somera explicación argumental pocas dudas cabrán de que nos hallamos ante un *western* típico: el ferrocarril y los ganaderos, la mujer "sola ante el peligro" y el pistolero que acude a socorrerla, los asaltos a la diligencia y al banco, el grupo de "forajidos" y el pelotón justiciero... Sin embargo **Johnny Guitar** es un *western* insólito. Por encima de, o junto a, su adscripción genérica hay una apasionada historia de amor y celos, de pasiones y despecho. ¿Cabe en un *western* tradicional este diálogo, no por tantas veces evocado menos conmovedor?:

- ¿A cuántos hombres has olvidado?
- A tantos como mujeres tú, me imagino.
- No te vayas.
- Pero si no me he movido.
- Dime algo bonito.
- Claro. ¿Qué deseas oír?
- Miénteme. Dime que me has esperado estos cinco años. Dímelo.
- Todos estos años te he esperado.
- Y que habrías muerto si no hubiese venido.
- Habría muerto si tú no hubieras venido.
- Y que todavía me quieres como yo te quiero a tí.
- Te quiero como tú me quieres a mí.
- Gracias.
- ...
- ¡Cómo te he esperado, Johnny! ¿Por qué has tardado tanto?

### El saloon de Vienna

Desde su *saloon*, más exquisito de lo que sería de esperar del lugar en el que se levanta, Vienna espera su fortuna. En él ella es fuerte. Nadie osa levantar la voz. Si surge una pelea, echará fuera a sus protagonistas. Ni siquiera el pelotón se atreve a hacerle frente más que cuando las pruebas en su contra parecen irrefutables. Es su reino y Vienna se siente segura en él. Desde lo alto de las escaleras recibe a un Johnny dispuesto a humillarse. También desde allí se enfrenta al pelotón tras el asalto a la diligencia. Más aún, cuando Emma consigue arrastrarles de nuevo hacia Vienna, ésta espera imperturbable, con un a todas luces excesivo traje blanco, tocando el piano. En la fortaleza de Vienna los demás se empequeñecen. Sólo la aparición de Johnny la hará tambalearse.



Sus empleados callan casi siempre. Siempre esperan sus órdenes. Uno de sus crupiers, dirigiéndose fijamente a la cámara, la define al espectador con una mezcla de admiración y sumisión: "No he visto una mujer más parecida a un hombre. Piensa y se comporta como tal. A veces pienso que es más hombre que yo". Toda una declaración de principios. Sobre todo en una época y una tierra tan duras. Pero entre sus hombres destaca una figura, casi una sombra, la del cocinero Tom. Tom es consciente de su papel. "No molestaré... Nadie se fijará. Seré como un mueble más", se disculpa ante Vienna por no haberse ido con los demás tras el ultimátum de McIvers. Magistralmente interpretado por John Carradine, su rostro se mueve por los delicados terrenos de la sutileza. De su mirada brotan las palabras que niega su voz. Seguramente ama a Vienna en silencio. "Fíjate, todos están mirándome. Es la primera vez que me siento importante", dice, moribundo, tras recibir un balazo de Emma cuando, en un gesto gratuito por lo inútil, intenta defender a Vienna del pelotón que quiere llevarla a la horca. Es el primero en intuir el pasado entre Johnny y Vienna. También quien desencadenará el trágico final al ayudar a Turkey y herir, mortal e involuntariamente, al *sheriff*.



### La banda de Dancing Kid

Dancing Kid y sus hombres no son unos forajidos. Son simples, y bullangueros, buscadores de plata con escasa fortuna. Kid (Scott Brady) es el antagonista de Johnny (Sterling Hayden), como Emma (Mercedes McCambridge) es la antagonista de Vienna (Joan Crawford). Durante la ausencia de Johnny ha sido el amante de Vienna. La vuelta de éste le devuelve a su auténtico papel. Es difícil resignarse a la pérdida de una mujer como Vienna. Por eso no duda en arrastrar a los suyos a un golpe suicida cuando les acusan de un asesinato que no han cometido. Si son perseguidos, que sea por algo de lo que realmente son responsables. A Dancing Kid le arropan otros tres secundarios de lujo. Turkey (Ben Cooper) es el joven impetuoso que, también enamorado de Vienna, arde en deseos de crecer. Ha aprendido a manejar las armas, pero mentirá denunciando a la mismísima Vienna para salvarse y morirá gimoteando. Corey (Royal Dano) es, por encima de todo, fiel a Kid. Morirá víctima de esa fidelidad en un cierto paralelismo con Tom. Y como toda banda necesita un personaje agresivo y sin escrúpulos, ése es el papel que juega Bart. Ernest Borgnine recrea en su piel una de sus interpretaciones antológicas. La humillación a la que le ha sometido Johnny le llevará a la traición. Su ambición abrirá a Emma y los suyos el refugio de sus compañeros. Grande como un oso,

con sus características ojeras profundas, irá paulatinamente escapando del control de Dancing Kid. Como éste, como Turkey, como Corey, pagará con su vida su transgresión de la ley. Se diría que con la muerte de todos ellos se cumple su sórdido destino.

### El pelotón de Emma

JOHNNY: - *Un pelotón es peligroso. He estado con ellos y he estado contra ellos. Se parece a un animal. Se mueve y piensa de la misma forma.*

VIENNA: - *Dedos ágiles que llevan una cuerda en el pomo de la silla buscando a quien ahorcar. Después de unas horas no les importa a quién ahorcan.*

Una vez más nos deslumbran los prodigiosos diálogos de Phillip Yordan. Sutil alegoría del maccarthysmo, el pelotón se mueve por la ambición y el odio. McIvers (otro genial secundario, Ward Bond) representa la primera. Es el mayor ganadero del pueblo y para él es la llegada del ferrocarril (representada por la perseverancia de Vienna) el principal peligro para la perpetuación de su poder. Siente esporádicos ataques de duda: *"mis hombres no son unos asesinos"*, replica a Emma. Dejará a ésta el acto físico de fustigar el caballo de Vienna con la sogá al cuello y la abandonará a su suerte en el duelo final, harto de tanta *"mantanza inútil"*. Emma, sin embargo, es de una pieza. Su rencor no tiene la menor fisura. Odia a Dancing Kid porque *"la hace sentirse mujer y eso le asusta"*. Odia a Vienna porque le ha tenido entre sus brazos. El resto de los hombres del pelotón se dejan manejar. Sólo el *sheriff* (Frank Ferguson, otro secundario de toda la vida) intenta mantener la calma. También le costará la vida. Cuando Emma contempla cómo el fuego, que ella misma ha provocado, devora el *saloon* de Vienna, no sabríamos decir si su rostro está iluminado por las llamas o es su odio liberado el que la incendia.

El duelo final es antológico. Y singular. Emma se enfrenta, ya sola, a Vienna. Las dos mujeres siguen el ritual al pie de la letra. Se asedian, se ocultan, se buscan. Tras el impresionante balazo en la frente de Dancing Kid, a Emma sólo le importa una cosa: matar a Vienna. Hasta ese momento su pulso no le ha fallado nunca. Finalmente el exceso de pasión la pierde. Vienna tiene mucho más que defender y no errará. Con las inevitables

notas de Peggy Lee y Victor Young no sólo asistimos a un simple final feliz, sino también a un mensaje de esperanza ante el enfrentamiento entre la libertad y la "caza de brujas".

Jesús Angulo

## Los sobornados

(*The Big Heat*, 1953),  
de Fritz Lang



**Dirección:** Fritz Lang. **Producción:** Robert Arthur / Columbia Pictures. **Guión:** Sidney Boehm. **Fotografía:** Charles Lang Jr. **Música:** Daniele Amfitheatrof. **Montaje:** Charles Nelson. **Intérpretes:** Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin. **Duración aproximada:** 90 minutos.

**E**l comienzo de **Los sobornados** es uno de los más impactantes, secos y directos del cine de su época y anuncia la concisa narración que se desarrollará durante la siguiente hora y media: un revólver sobre la mesa, una mano que lo coge, el sonido de un disparo, y el cuerpo que cae sobre la mesa. Es el inicio de uno de los filmes negros decisivos

en la década de los 50, innovador en la utilización de una violencia constante y precisa, y precursor de los caminos que tomaría posteriormente el género. Lang combina el escenario del cine de gánsters, con la mirada interior a una sociedad en decadencia y a un individuo que es víctima de ella. Es también una búsqueda del límite entre la ley y la delincuencia, entre la justicia y la venganza, entre el bien y el mal, que Fritz Lang abordó como un documento de los acontecimientos que rodean a un policía que se enfrenta a toda una sociedad corrupta al empeñarse en investigar el suicidio de un compañero.

A medida que el policía implica su propia vida en la investigación, su posición pasará de la búsqueda del deseo profesional de justicia a la necesidad personal de venganza. De la conciencia a la sinrazón y de la honestidad a la violencia. *"Este momento que se nos escapa. He ahí mi obsesión"*, dice Fritz Lang. *"Este instante de debilidad que permite el desliz existe para cada uno de nosotros. Es inevitable ley de vida... Resulta tan fácil, en pro de uno de estos momentos, convertirse en un criminal. Estoy convencido de que si uno efectúa el primer paso, los abismos se abren y el segundo paso llega a ser ineluctable"* (1).

El asesinato de la esposa del policía marca el salto de esa frontera y abre un nuevo punto de vista del filme, que hasta entonces se ha mantenido al lado del protagonista, y empieza a revelar el interior de Lagana y su cuadrilla de gánsters. Esa secuencia resume algunas de las dualidades que tan bien combina el filme. La ternura del policía contando un cuento a su hija mientras a través de la ventana el coche explota con la esposa dentro; la vida asentada y segura frente al impulso de salir con todas las consecuencias a enfrentarse a la corrupción y el crimen que implican a los sectores de poder ciudadanos. A partir de ese momento cobran fuerza dos de los numerosos personajes secundarios perfectamente definidos que van construyendo la trama, los de Gloria Grahame y Lee Marvin. En una de las secuencias memorables de la película, él lanza café hirviendo sobre el rostro de ella, desfigurándole la mitad de la cara. La chica frívola y cínica que arrastra su abrigo de visón, capaz de seguir a un gánster sádico y brutal, conoce el lado del horror y la tragedia, y el deseo de venganza, y decide ayudar al policía. Lang juega con la posición de su rostro para extraer los significados de esa dualidad, y Gloria Grahame resume en su seductora y sutil actuación la ascen-



sión y caída, y finalmente la entrega de su lado humano, de una mujer vencida por su suerte. **Los sobornados** es cine negro vibrante y tenso, es la epopeya del hombre solo contra el mundo, pero representa además, como señaló Quim Casas, "un documento sobre el deterioro de las relaciones sociales en la América de los cincuenta, en la que los valores que habían sustentado las tendencias liberales parecían difuminarse en la nada" (2).

#### NOTAS

1. Alfred Eibel: *Fritz Lang*, citado por François Guerif en *El cine negro americano*. Ediciones Martínez Roca, 1988. Página 155.
2. Quim Casas: *Fritz Lang*. Ediciones Cátedra (Madrid). 1991. Página 204.

Ricardo Aldarondo

## Los contrabandistas de Moonfleet

(*Moonfleet*, 1955),  
de Fritz Lang

**Dirección:** Fritz Lang. **Producción:** John Houseman / Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Jan Lustig. **Fotografía:** Robert Planck. **Música:** Miklos Rozsa y Vicente Gómez. **Montaje:** Albert Akst. **Intérpretes:** Stewart Granger, George Sanders, Joan Greenwood, Viveca Lindfors, Melville Cooper. **Duración aproximada:** 86 minutos.

¿Cuál es el misterio, la magia de esta película, inicialmente repudiada -sin verla

terminada- por su propio autor, y que va camino de figurar, en las futuras Historias del Cine -las que se escriban cuando el cine tenga más historia y tras volver a ver casi todas las películas, sin hablar de leídas ni copiar anteriores "Historias"-, entre las tres o cinco máximas obras maestras de Fritz Lang, lugar que ocupa ya desde hace bastantes años en el corazón -digo bien- de muchos cinéfilos que son hoy cineastas o que son los del inmediato futuro?

Porque lo cierto es que el atractivo inmediato, el irresistible poder de fascinación de **Los contrabandistas de Moonfleet**, por sensibles y evidentes que sean, no dejan de resultar un tanto retorcidos y enigmáticos. A diferencia de la mayor parte de los otros grandes filmes de Lang, **Los contrabandistas de Moonfleet** no se dirige sólo o primariamente a nuestra inteligencia, y si acaba, como todos, por obligarnos a reflexionar y a interrogarnos es a través de vías indirectas, como si interpelase a lo que en cada uno de nosotros pueda quedar todavía de la infancia, con su curiosidad, sus dudas, sus temores y sus ilusiones. Se diría que, al remitirnos a nuestra niñez, nos hace encararnos con nuestro pasado, recordarlo, y confrontarlo con nuestro presente, lo que equivale a invitarnos solapadamente a desandar la vida para luego volver a poner el reloj en hora y medir así, queramos o no, el camino recorrido, los cambios que en nuestro interior han producido el paso del tiempo y el peso de la vida. Algo parecido provoca la relectura de Robert Louis Stevenson -en particular, *La isla del tesoro*, indudable precursora de la excelente novela de John Meade Falkner en que se basa esta película, y de la muy próxima de Davis Grubb, *La noche del cazador*, que con espíritu primitivo visionario llevó Charles Laughton a la pantalla ese mismo año 1955-, o la de Emilio Salgari, Richmal Crompton o Hergé, según edades, o la revisión de **La venganza del bergantín**, **El halcón y la flecha** (*The Flame and the Arrow*, 1950), **La mujer pira-**



ta (*Anne of the Indies*, 1951), **Tambores lejanos** (*Distant Drums*, 1951), **El honor del capitán Lex** (*Springfield Rifle*, 1952) o **El mundo en sus manos** (*The World In His Arms*, 1952).

No creo casual que buena parte de esas ficciones cuenten una iniciación, ni que en cerca de la mitad de ellas se aborde el dilema de la filiación -de dónde venimos, o a quién adoptamos como padre, es decir, como modelo o maestro- y en la otra mitad se planteen gravísimas cuestiones de confianza. Son todos ellos temas fundacionales, en la vida, en la literatura y en el cine, y no es por ello extraño que sigan despertando ecos dormidos, recuerdos sepultados en los espectadores que ya han dejado atrás la infancia y que se han reconciliado tanto con ella como con el hecho inevitable de perderla.

De ahí que **Los contrabandistas de Moonfleet** no sea en modo alguno pueril, sino una historia contada por un viejo -Fritz Lang- a personas más jóvenes -los anónimos integrantes del público- usando como *medium* la figura de un niño huérfano y como fábula su encuentro con un contrabandista que amó a su madre y fue amado por ella, al que adopta como padre y al que obliga, bien a su pesar y al precio de su vida, a actuar como tal, simplemente por depositar en él la carga de su confianza y su esperanza. Que ese personaje que no desea defraudar al niño que pudo haber sido hijo suyo esté encarnado por el llamado Stewart Granger (cuyo nombre verdadero era James Stewart), que fue el prisionero de Zenda (el rey y su doble británico), uno de los hermanos valientes pero enfrentados, Scaramouche y su doble aristocrático en la vida civil, y el protagonista o antagonista -pues podía ser "bueno" y "malo" sin que apenas le palpitase el labio, en un arquear de ceja- de otros muchos filmes de aventuras exóticas o remotas, tras haber ejercido de héroe ambiguo y un tanto malsano y enfermizo, cuando no perverso y turbio, del cine inglés romántico, no hace sino reforzar automáticamente esa duplicidad fundamental, abierta a todas las sospechas, acechada por debilidades y pasiones, tocada de corrupción y codicia, que es la clave del personaje, y que, sin duda por "mera coincidencia", resulta ser una de las obsesiones fundamentales de Fritz Lang, cuya etapa muda está plagada de dobles personalidades, mascaradas y suplantaciones -desde el primer **El Doctor Mabuse** (*Doktor Mabuse. Der Spieler*, 1921) y las dos Marías de **Metropolis**



(*Metropolis*, 1926) hasta **Spione** (1927)-, modernizados en la etapa sonora -sobre todo en América- como complots y maquinaciones, mundos subterráneos, apariencias engañosas -**Más allá de la duda** (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956)-, conflictos intestinos -**Mientras Nueva York duerme** (*While the City Sleeps*, 1956), **El tigre de Esnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959), **La tumba india** (*Das indische Grabmal*, 1959)- y naturalezas escindidas -recuérdense los protagonistas de **M. El vampiro de Dusseldorf** (*M-Eine Stadt einen Morder*, 1931), **Los sobornados** (*The Big Heat*, 1953), **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954), **Más allá de la duda**-.

**Moonfleet** resume en su conciso metraje la carrera múltiple y dilatada de Fritz Lang: en medio de la serena sobriedad de sus años finales, resurgen en sus imágenes el sentido épico, el impulso legendario, la fantasía expresionista y la visión exigentemente romántica -forzosamente pesimista- de su período mudo, pero ahora dominados y controlados todos esos elementos por la sabiduría y el escepticismo, hecho que explica la memorable ambigüedad del plano final de la película, uno de los más hermosos y emocionalmente indelebles de la historia del cine, y uno de los pocos encuadres de la obra de Lang que ocupa casi por entero -y precisamente en su única experiencia con el *CinemaScope*- el mar, ese incesante e implacable movimiento acuoso que tanto sobrecogía al corpulento tuerto vienés.

Miguel Marías