

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
On Dangerous Grouud (Nicholas Ray, 1950).

Autor/es:
Losilla, Carlos

Citar como:
Losilla, C. (2006). On Dangerous Grouud (Nicholas Ray, 1950). Nosferatu.
Revista de cine. (53):144-145.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41483>

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



On Dangerous Ground

(Nicholas Ray, 1950)

Carlos Losilla

¿A qué se refiere el título de esta película? ¿Qué es esa "tierra peligrosa" a la que alude? Por un lado, la ciudad y la noche. Por otro, la nieve y las montañas. Pero también, quizá, el propio cuerpo del protagonista, en el que se debaten ideas contrapuestas, causa de un insoportable tormento interior. La primera parte de **On Dangerous Ground** (1950) muestra al policía encarnado por Robert Ryan patrullando la jungla urbana en busca de un grupo de pequeños mafiosos. Es un hombre violento y desencajado a fuerza de soledad, o quizá un hombre solitario a causa de esa violencia que no sabe encauzar. En la segunda mitad de la película, Ryan acepta un caso más allá de su hábitat natural, en el silencio insondable de una pequeña comunidad aislada, y el enfrentamiento consigo mismo que ello supone trae consigo igualmente su redención. Nicholas Ray, el director, aquí en su novena película, parte violentamente el relato en dos, quizá por analogía con la esquizofrenia del personaje: del negro al blanco, de las sombras a la luz, del ceño fruncido a los ojos abiertos. Sin embargo, todo forma parte de un mismo itinerario que Ray sigue escrupulosamente con la cámara a través de un doble *travelling* hacia delante tomado desde sendos automóviles, primero hacia el corazón de la noche urbana, después hacia la luz cegadora del cielo y de la nieve. En una casa solitaria, Ryan conoce a Ida Lupino, cuyo hermano pequeño ha asesinado a una adolescente del lugar, y se enamora de ella. Mientras él ha visto demasiadas cosas, ella no puede ver, y eso lo compensa todo. Pero el Mal no ha desaparecido: simplemente se ha desplazado, desde los callejones sombríos a las cumbreras escarpadas.

¿De dónde procede ese Mal, no obstante? Es algo indefinible, incorpóreo, que no está en ningún sitio y está en todas partes. Robert Ryan, por ejemplo, se ha visto contagiado por el virus, ese que cada día respira en las calles, mientras hace su trabajo, y por eso ahora es un hombre amargado e impulsivo. Pero la epidemia también ha llegado a las montañas, donde vive la pobre ciega, y se ha infiltrado en el cuerpo de su hermano, un adolescente inestable y huidizo, muy parecido a los jóvenes que pueblan tantas otras películas de Ray: **They Live by Night** (1947), **Llamad a cualquier puerta** (*Knock on Any Door*, 1948), **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, 1956)... Y también está a punto de contagiarse a Ward Bond, el padre de la muchacha asesinada, que quiere tomarse la justicia por su mano y matar al muchacho con su propio rifle. El Mal, en las películas de Ray, emerge del cuerpo social para inocularse en el cuerpo humano, flota en el aire impunemente y convierte a las personas en animales. En eso, el autor de **Bigger Than Life** (1956), película sobre el cuerpo drogado y anestesiado, se muestra como el padre de

Scorsese y Schrader, pero también de Ferrara e incluso de Lynch y Cronenberg, todos ellos cronistas del capitalismo como epidemia, como implacable destructor de organismos sociales e individuales. En el cine de Ray, como en el de Lang, todo es una cuestión de padres e hijos.

Pero **On Dangerous Ground** no es un relato lineal, no explica todo eso a la manera de la novelística decimonónica, modelo del clasicismo hollywoodiense. La cámara, como el propio personaje de Robert Ryan, es nerviosa e inestable, hasta el punto de que no pretende mostrar las acciones con claridad, sino con fidelidad. Las elipsis impiden un seguimiento activo de lo que ocurre en pantalla, la narración va al grano, deforma aquello que filma para que se parezca lo más posible al ritmo frenético de la vida. Ello no quiere decir, sin embargo, que rechace los detalles. Antes de salir de patrulla, Ryan termina de cenar en soledad y vacía escrupulosamente su plato en la basura. A uno de sus compañeros le duele un brazo y es enviado de vuelta a casa. No obstante, en las montañas, todo es más complejo, de manera que las huellas en la nieve parecen sombras ominosas filmadas en primer plano, del mismo modo en que el punto de vista de Lupino produce imágenes borrosas e indefinidas. La ceguera, pues, actúa como paradójica metáfora de la claridad de visión: sólo desde el reino de las sombras es posible el olvido y el perdón. En cambio, las luces de la ciudad, que emergen de la oscuridad como fantasmas, resultan mucho más amenazadoras en su deliración hiperrealista: este menosprecio de corte y alabanza de aldea culminará en el enfrentamiento entre la confusión moral de **Chicago, año 30** (*Party Girl*, 1958) y la limpieza de corazón, de nuevo simbolizada por la nieve y el hielo, de **Los dientes del diablo** (*The Savage Innocents*, 1959).

Podría decirse, pues, que **On Dangerous Ground** es una película sobre la santidad, sobre la caída del caballo, sobre la experiencia inefable de ver la luz. Y, en este sentido, es curioso que uno de los cineastas más materialistas del clásico tardío hollywoodiense sea también uno de los más espirituales. Como la música de Bernard Herrmann, que viaja desde los tonos sincopados a una bellísima melodía de viola, la película toda se desplaza de la mirada esquinada de Ryan, el que ha visto demasiadas cosas, a los ojos iluminados de Lupino, la que no ha visto nada pero lo sabe todo. En esos primeros planos, irreales, descontextualizados, en los que el rostro de la chica llena la pantalla sin mirar a ningún sitio, se encuentra la esencia de esta película conmovedora como pocas, que parte del Dreyer de **La pasión y muerte de Juana de Arco** (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) para cruzarse con el Rossellini de **Stromboli** (*Stromboli*, 1949), con la mirada de Ingrid Bergman, filmada sólo un año antes que **On Dangerous Ground**.