



La poesía  
de los grandes  
directores  
y la generación  
perdida.  
LAS DÉCADAS  
DE LOS AÑOS 40 Y 50

David Felipe Arranz

Arte gráfico para el cartel de *La sombra de una duda* de Alfred Hitchcock, 1943

*Tras la depresión norteamericana de la década de los años 30, el cine nacido al amparo del New Deal del presidente Franklin Delano Roosevelt propició, por un lado, el desarrollo de una cinematografía emergente, centrada en la creación de valores colectivos reflejados en la gran pantalla, pero también facilitó, andando el tiempo, que en 1947 se creara la comisión Parnell Thomas, preludeo del calvario de los sucesivos comités de Actividades Antiamericanas que jalonaron de delatores, listas negras y perseguidos el periodo conocido como «la caza de brujas».*

En las décadas de los años 40 y 50, el cine norteamericano es, además de industria, cine de autor, hecho que no deja de resultar paradójico en un sistema conductista, dirigido a la creación de mitos sociales y regido por una producción destinada al consumo de taquilla.

Las libertades creativas personales de estos cineastas y las enseñanzas de los movimientos que los precedieron, de aquellos que primero exploraron la relación entre poesía y cine y su valor metafórico (la escuela soviética, el surrealismo y el cine documental) germinaron en los directores del cine clásico norteamericano y en la llamada generación perdida, y dieron a la Historia las páginas más bellas de la Edad de Oro del cine. Entre los primeros se encuentran George Cukor, John Ford, Henry Hathaway, King Vidor, Frank Capra, Raoul Walsh, William Wellmann y los directores de origen europeo, como Jacques Tourneur, Billy Wilder o William Wyler. Además, dominando plenamente las dos décadas se encuentra la llamada generación perdida de Hollywood, con Richard Brooks, Otto Preminger, Nicholas Ray y John Huston, entre otros, más Orson Welles, a medio camino entre éstos y el genio personal.

La cuestión de si existen o no unos universales metafóricos actuando en el imaginario colectivo de los espectadores no es en absoluto baladí. La poesía cinematográfica de estas metáforas recogidas en fotogramas constituyen en muchos casos referentes que ya se han incorporado al pensamiento, incluso al de aquellos a quienes el cine no les apasiona; tal es el caso de las imágenes de Rick e Ilsa, despidiéndose en la niebla en el aeropuerto de Casablanca; de Cary Grant lanzándose a una zanja del maizal mientras le disparan desde la avioneta fumigadora en *Con la muerte en los talones*; de un avejentado Ethan alejándose en un plano de espaldas a la cámara, azotado por el viento, en la última secuencia de *Centauros del desierto*; o el cruce de piernas de Sharon Stone. Podemos afirmar que el espectador ha desarrollado un razonamiento metafórico que actúa a la hora de descodificar las imágenes de una película, el sentido del discurso fílmico, el sentido de su literariedad, de lo literario. La pregunta es si las metáforas cinematográficas constituyen un sistema epistemológico de exploración y autoanálisis que ayuda al hombre a conocerse mejor a sí mismo o son simplemente un reflejo de un comportamiento que encuentra un equivalente artístico, una manera de sublimar un discurso que parte de la suspensión de la incredulidad del individuo. Lakoff y Johnson<sup>1</sup> hablan de la metáfora como «el mecanismo básico de nuestro razonamiento». ¿Razonamos a través del cine, ampliando nuestra percepción del mundo?

<sup>1</sup> Lakoff y Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.

En el sentido horaciano, *ut pictura, poesis* (como la pintura, así es la poesía), la sintaxis cinematográfica se aproxima a ese frágil tramo que une a la creación con la realidad, la expresión artística de la belleza a través de la imagen y de la palabra cuando ésta aparece más allá del capítulo de la mimesis; es decir, de la imitación, el remedo o el traslado.

Tras la contienda mundial, pronto comienzan a desarrollarse extraordinarias metáforas visuales del terror agazapado en la apacible cotidianidad de los pueblos asentados en los valles de Norteamérica. Cuando Alfred Hitchcock filma en Estados Unidos en pleno conflicto *La sombra de una duda* (1943) no está sino descubriendo a los ojos de los propios norteamericanos sus demonios interiores, reunidos en el tío Charlie Oakley/Joseph Cotten, reverso del New Deal y respuesta a los vínculos comunitarios que directores como King Vidor o Frank Capra se habían empeñado en crear en filmes que inventaban los mandamientos de la historia norteamericana: el sacrificio, el carácter épico de la conquista del Oeste, el individualismo y, a la vez, el amor a la comunidad. El hombre que quería ser James Stewart ya no se mira en el espejo de Gary Cooper, sino que se interroga acerca de los valores que se habían venido admitiendo como válidos sin cuestionarse. El propio Hitchcock reconocía a Truffaut que la película planteaba un doble fondo: uno moral y otro de lenguaje metafórico a través de la utilización de, por ejemplo, la humareda de la locomotora que lleva al tío Charlie a Santa Rosa: «Para la primera escena había pedido mucho humo negro; es una de esas ideas por las que uno se toma un gran interés sin que luego se advierta; pero aquí tuvimos una suerte especial: la posición del sol produjo una bonita sombra sobre toda la estación»<sup>2</sup>. El tipo de metáfora sombría de esta escena es de contraste: Charlie/Joseph Cotten, con las manos manchadas de sangre y perseguido por la policía, es recibido por su sobrina con verdadera devoción, ajena a los delitos de su tío. Ella lo admira, incluso se llama como él y puede que hasta secretamente lo ame, como nos sugieren las imágenes, hasta donde el código moral de la época lo permitía. A continuación se ve al tío Charlie con una media sonrisa, caminando, precedido de sus familiares, fijando los ojos en la joven en un travelling que nos revela que quizá también él, en su interior, ame a su sobrina. En dos pinceladas el mago del suspense ha versificado a través del juego de las miradas, la imagen una oculta historia de amor, trágica en su final y malhadada en sus circunstancias en la medida en que existía entre ambos, tío y sobrina, verdadera devoción.

Es la cuchillada en mitad del escenario, el cuchillo de Polanski en el agua de Norteamérica, la cortina de la memoria colectiva del Oeste rasgada por un europeo, el accidente de la avioneta y el camión de combustible en el desierto americano, mordiéndole los talones a Cary Grant o a espaldas de un falso culpable como Henry



Orson Welles por Cecil Beaton

<sup>2</sup> *Hitchcock según Truffaut* (edición definitiva), Madrid, Akal, 1991, p.127.

Fonda. *La sombra de una duda* metaforiza los tiempos pasados a través del *Vals de la viuda alegre*, cuya mera enunciación contiene ya de manera implícita a las víctimas del tío Charlie: las viudas. El mecanismo de la sinestesia, capaz de crear sensaciones propias de uno de los cinco sentidos a través de cualquiera de los otros cuatro, evoca en este caso una realidad visual a través de una gozosa melodía y de nuevo hace su aparición la metáfora contrastiva, en un recurso muy próximo al que utilizó Ford en la escena del baile de *Fort Apache*, en la que la feliz fiesta que celebra en el fuerte preludia el ataque indio. La fuerza evocadora de un tiempo mejor llevó a estos cineastas a recurrir al vals y a metaforizarlo por oposición al peligro inminente. A la fotografía de Joseph Valentine se unió en el caso de *La sombra...* la batuta de Dimitri Tiomkin, que plasmó en el pentagrama el retrato que el guionista Thornton Wilder, uno de los mejores narradores norteamericanos, había hecho del intruso de Santa Rosa. La melodía festiva da pronto la alternativa a acordes terribles y rotundos y opera de nuevo el contraste desde la primera escena: la monumentalidad del puente de la gran ciudad bajo cuyos pilares se inclina el extrarradio se concreta en un paria junto a un automóvil abandonado con la formidable construcción al fondo. En este contexto se nos presenta el tío Charlie, tumbado en la cama de una miserable pensión, fumando apaciblemente en su culpable horizontalidad, tan tendido como los billetes que se extienden sobre la mesilla y por el suelo del cuartucho. Fuma un puro, detalle que le aporta un toque mefistofélico, y termina escapando por la ventana. Los asombrosos planos picados del tío Charlie corriendo por los barrios bajos, seguido de cerca por la policía, forman una red isotópica emparentada con los picados de la sobrina Charlie en la hemeroteca de la Biblioteca pública de Santa Rosa, cuando acaba de descubrir que su tío es un asesino de ancianas.

La variante de este tema que presenta Orson Welles en 1946 con *El extraño* parece marcar una pauta tozuda: los tránsitos de las cinematografías de la década de los años 30 a las dos décadas siguientes se habían completado ya y la evocación del sueño americano se trastocó en una pesadilla con los ojos bien abiertos (unos *eyes wide open* que Kubrick en 1998 vuelve a



Joseph Cotten en *El tercer hombre* de Carol Reed, 1949



cerrar en *Eyes wide shut* para que sus personajes miren de hito en hito hacia sus demonios interiores). Creadores y espectadores se dan cuenta de que la Norteamérica de la que estaban enamorados no era una realidad, sino una imagen asentada originalmente en la Europa de los ancestros, por ejemplo irlandeses de John Ford, franceses de Jules Dassin o austríacos de Billy Wilder u Otto Preminger. Las poéticas del mal que nos dibujaban procedían directamente de allí y de la idea sartriana de que todo hombre lleva el infierno consigo. La poética de la extrañeza iniciada por Hitchcock es retomada por Welles con la historia de un nazi refugiado en un apacible pueblecito de Connecticut. Basada en un relato original de Victor Trivas y con un guión escrito por Welles, Gladys Hill y John Huston<sup>3</sup>, *El extraño* contiene una de las escenas de la poética de la violencia más importantes de la Historia del Cine, treinta años antes de que Peckinpah revisara esta poética. Hitchcock la retoma para *Vértigo* (1958) y Hathaway para *Niágara* (1953) de nuevo con Joseph Cotten. Es también el año de la obra maestra de Robert Siodmak, *La escalera de caracol* (1946), de la que Hitchcock aprendió que toda maldad asciende en forma de espiral y que la muerte se oculta al final de la escalera. La encarnación del mal debe ascender por una escalera, al igual que lo hizo Adolf Hitler, para encumbrarse a sí mismo, al Tercer Reich y después precipitarse al vacío. Los personajes que toman el camino de esa ascendencia fatal es una engañosa escalera de Jacob que no conduce precisamente al cielo. Welles tuvo el apoyo del maestro de fotografía Russell Metty en la escena de la torre del reloj, *leit motiv* que se anticipaba al comentario sobre el reloj de cuco que Harry Lyme/Orson Welles le hace a su amigo Holly Martins, otra vez Joseph Cotten, al pie de a noria del Prater en el *Tercer hombre* (1949): «En Suiza tuvieron amor fraternal, quinientos años de democracia y paz. ¿Y qué produjeron?... El reloj de cuco». Teniendo en cuenta que, primero, esa parte del diálogo es de

<sup>3</sup> Huston finalmente se negó a aparecer en los créditos aunque el productor, Sam Spiegel, quería que la hubiera dirigido él



Rita Hayworth, Orson Welles y Everet Sloane en *La dama de Shangai* de Orson Welles, 1948

Welles y no de Graham Green, y segundo, que como reconoce Welles a Bodganovich en sus conversaciones<sup>4</sup>, en realidad el reloj de cuco se inventó en Baviera, al sudeste de Alemania, no deja de tener su ironía cómo el *enfant terrible* de Hollywood asoció su obsesión por el tiempo a lo que estaba ocurriendo en Centroeuropa. En *El extraño*, Franz/Welles se mira en el «espejo mágico» del enorme reloj del siglo XVI que corona la Escuela Superior Harper, donde imparte clases, contemplando su orgullo megalomaniaco y sus planes de resurgimiento del nazismo. Al hablar de poética de la extrañeza, de la violencia y del desasosiego podemos decir que Orson Welles, Alfred Hitchcock, Henry Hathaway y Robert Siodmak la concretaron en la imagen de una empinada escalera, en la que los antagonistas luchan por la supervivencia, y que cincelaron con majestuosos picados y contrapicados, con arriesgados movimientos de cámara y un gran ingenio en la resolución de los planos y escenas. Franz/Welles encuentra la muerte en el balcón del reloj, atravesado por el sable que porta un ángel, clara alusión al ajuste de cuentas de la justicia poética (¿ángel judeocristiano?), accionado por el mecanismo que con tanto afán había cuidado el nazi: otra vez el desgarró emocional y temporal que separa a los Estados Unidos de Europa. La imagen de Orson Welles ensartado en la espada de la estatua en movimiento marca su última hora, precipitándose a continuación al pie de la escuela. Un año más tarde, en 1947, Welles filma en *La dama de Shangai* su segundo recital poético violento: la escena de la Casa de los locos de la feria de San Francisco, donde en un escenario casi onírico y daliniano, con pinturas, decorados y caretas realizadas por el polifacético director de *Ciudadano Kane* enfrenta los vértices del triángulo amoroso Michael/Welles, Rosalie/Rita Hayworth y Bannister/Everett Sloane. La escena del tiroteo en la sala de los espejos, al igual que ocurría con el reloj de la Escuela Harper de *El extraño*, desenmascara a verdugos e incluso a víctimas y muestra un punto

<sup>4</sup> Peter Bodganovich, *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo, 1994.

de vista poliédrico en el que las personalidades de los tres protagonistas se funden en una sola, símbolo de un pacto con el mal: «Naturalmente matarte a ti es matarme a mí: no hay diferencia». Los espejos rotos se clavan bajo el peso de Hayworth que, agonizante, se niega a abandonar esta vida y se arrastra «como los tiburones enloquecidos en su propia sangre: devorándose entre sí». El mensaje, muy houstoniano por otro lado, aparece puesto en boca de la moribunda: «Es imposible ganar».

Lo que en Welles es parte del relato, Huston lo sublima haciendo de ese mensaje una filosofía de vida en filmes como *El tesoro de Sierra Madre* (1947) o *Las raíces del cielo* (1958), en los que compuso fotogramas de la más alta tensión lírica sublimando la poética de la pérdida hasta extremos jamás explorados hasta entonces en el cine. La escena de Tim Holt y Walter Huston riéndose a mandíbula batiente tras comprobar que todo el oro cuya extracción casi les cuesta la vida se lo ha llevado el viento, o el tiroteo a muerte del grupo de Trevor Howard, Errol Flynn, Juliette Greco y Eddie Abert contra los cazadores de elefantes en plena sabana africana, nos hablan de la similitud entre el romanticismo poético y las vanguardias, en los que el individuo lucha contra un mundo que lo ataca, con el que rompe a su vez, creando un registro irónico y hasta humorístico del inadap-

tado o *misfit* que orienta sus acciones hasta la negación de la propia persona... o incluso la muerte. En la adaptación de la novela de Romain Gary, Morel/Trevor Howard da vida a un soñador que reúne a un grupo de heterodoxos, un borrachín (Flynn), una mujer de mala reputación (Greco), un independentista africano (Connor), un viejo barón alemán (Hussenot) y un fotógrafo mercenario (Albert), con el fin de proteger a los paquidermos. Para Huston, al igual que los poetas románticos, el paisaje debía intensificar los sentimientos de los personajes, según ha reconocido en multitud de entrevistas. Con una realista y a la vez poética fotografía de Oswald Morris del desierto del Chad en la parte más oriental del desierto del Sáhara, en la que nos muestra el conflicto de caracteres, *Las raíces del cielo* fue una atípica producción de espíritu libertario para la Fox de Darryl F. Zanuck.

Es el mismo discurso romántico del Nicholas Ray de *Muerte en los pantanos* (1958) cuyo título original sugería mucho más, *Wind across the Everglades*, rodada íntegramente en los escenarios naturales del Parque Nacional de los Everglades, en Florida y terminada y montada por su productor. El punto de vista de Ray se sitúa a vista de pájaro sobre las vidas errantes de los habitantes de las aguas pantanosas o flota sobre la superficie de las aguas en las que serpentean los reflejos de las antorchas encendidas por la celebración continua de ron cubano y cerveza. A veces el cine llega a constituirse en un universo cerrado en sí mismo, mágico y extraño, y es el caso de esta singular y bella película. El tono crepuscular con escenas nocturnas y personajes enfebrecidos, como la escena en la que Walt Murdock/Christopher Plummer y Cotton Mub/Burl Ives se vigilan mutuamente a bordo de una canoa sobre el Canal Wilderness, luchando contra el agotamiento y la fiebre, se anticipa a la preocupación por la Naturaleza del cine social y documental de los años setenta. La escena en la playa, bajo el templete de música entre el Walt Murdock y la joven Naomi, besándose sobre la arena, simboliza el palpito de la vida, mientras que los gritos agónicos del indio Billy, un indio seminola que ayudaba a Murdock en su cruzada protectora de los pantanos, ofrece la mejor metáfora de la muerte. En una de las secuencias más impactantes del filme, la banda de cazadores de aves ata a Billy al árbol venenoso por ayudar al «hombre pájaro» Murdock, y fue sabiamente alternada por Ray con los

planos de garcetas pescando pececillos o caimanes engullendo a sus presas, en un intenso paralelismo. Pocas veces la fotografía ha captado tan bien la humedad como en la de Joseph C. Brun de esta película, un amarillo verdoso que va de la vida a la muerte. Plummer, en el inmenso papel de protector de la fauna, enviado por la Sociedad Audubon. Por desavenencias en la concepción del guión, Nicholas Ray fue despedido por el productor Schulberg antes de que terminara el rodaje, y éste terminó la película, la montó y desechó gran parte del metraje original de Ray. Sin embargo *Muerte en los pantanos* conserva toda la imperfección de los versos improvisados de un maestro y propone la primera fábula ecologista de la gran pantalla, con un delicioso toque Art Decó invadiendo los espacios naturales de Miami, que llega a su momento culminante cuando Murdock charla en el salón del hotel con Beef/Tony Galento mientras suena la música y comprende que el mundo de los cazadores es más civilizado que el de la alta sociedad que consume las plumas de las aves que ellos capturan.

Esta vuelta al Romanticismo como una fuerte tendencia de los guionistas y directores es ya una evidencia a mediados de la década de los cuarenta. La «Oda a una urna griega» de Keats con la que William Dieterle abre *El retrato de Jennie* (1948) —Joseph Cotten su protagonista— parece confirmarlo: «La belleza es verdad y la verdad, belleza. / Es todo lo que sabemos en la Tierra. / Es todo lo que necesitamos saber». En estas películas, la realidad termina por dejar



Cary Grant en una escena de *Sólo los ángeles tienen alas* de Howard Hawks, 1939

paso a la actividad espiritual de los protagonistas, manifestada a su vez en el mundo del Arte, en la música, en cuadros, lienzos, retratos, libros antiguos, estatuillas y pinturas, que pertenecen al mundo de la Literatura y los mitos. Los actos de estos peregrinos de la eternidad, como definió un día Shelley a Byron, se rigen por una peculiar y mágica poética del tiempo. James Mason y George Sanders se especializaron en estos papeles y el director Albert Lewin fue su mentor y el principal impulsor de esta manera de entender el cine, con filmes lastrados para muchos por el material poético y artístico que obsesionaba a su director, y para otros —entre los que me encuentro—, enriquecidos notablemente. Nos referimos a maravillas como *Pandora y el holandés errante* (1951), *El retrato de Dorian Gray* (1945) o *Soberbia* (1943), cuyo exquisito lenguaje poético constituye capítulo aparte. Tachar de excesivamente literarias estas películas no sería sólo injusto, sino que supondría algo similar a calificar de excesivamente lírico un poema de Omar Khayyam, uno de cuyos rubayats cita, por cierto, Dorian Gray, incentivando el texto original de Óscar Wilde.



<sup>5</sup> Que obtuvo el Óscar al mejor actor secundario.

<sup>6</sup> Las buenas acciones eran en muchas ocasiones el resultado de la poesía de lo cotidiano, oculta tras el escaparate de una mercería, de una tienda de golosinas de Nueva York o en los cajones llenos de regalos de una tienda de ultramarinos. *Dama por un día* o su posterior revisión *Un gángster para un milagro*, de Capra, *El bazar de las sorpresas* de Lubitsch o la mencionada *¡Qué bello es vivir!* retrataron las vidas heroicas de personas anónimas que imprimían un profundo sesgo moral a todas sus acciones frente a las del antagonista de turno, casi siempre encarnado por Frank Morgan, Lionel Barrymore o Edward Arnold, trasuntos del dickensiano señor Scrooge de *Canción de Navidad*, que se diluía en el almíbar del pequeño milagro de lo doméstico, a cuya fuerza fraternal no podía oponer resistencia alguna. El género de la comedia urbana del milagro cotidiano encontró en España su equivalente en la sintaxis cinematográfica desarrollada por Ladislao Vajda, Joaquín Luis Romero Marchent, Pedro Lazaga o Luis García Berlanga.

Por otro lado, estos directores también reconocieron la deuda del imaginario europeo en verdaderas estrofas de romances populares. En *¡Qué verde era mi valle!*, de John Ford, el mundo gaélico de la novela de Richard Llewellyn es adaptado por Philip Dunne en un hermoso homenaje a la esperanza, el vientre de la naturaleza herida por la piqueta y el arrepentimiento por la soberbia humana. El punto de vista nos lo da el maestro Ford en el personaje interpretado por Roddy McDowall en su mejor papel, todavía no afectado por los tics que le acompañarían a lo largo de su desigual carrera: «Alguien entonaba una canción y el valle se llenaba del canto de muchas voces, porque la canción es para mi pueblo como la vista para los ojos», dice su voz en *off* mientras un plano panorámico recorre el camino a casa, con la mina en la que se desarrolla la acción, la iglesia donde predica Walter Pidgeon, las casas con su hilera de chimeneas y los rostros de Donald Crisp<sup>5</sup> y de todos los mineros cubiertos de escoria negra. La escena en la tienda de caramelos de la señora Tossal, auténtico personaje de cuento con su sombrero puntiagudo y sus enaguas, dando a McDowall uno de aquellos «caramelos que duraban horas en la boca» recuerda a la de *¡Qué bello es vivir!* de Capra, con el pequeño George Bailey comprando caramelos, en un tiempo evocado a través de la memoria colectiva de los dos directores<sup>6</sup>. En este sentido, con el primer Romanticismo, después el pleno apogeo decimonónico e incluso en los comienzos del período realista francés, las mejores definiciones de lo poético están ligadas al concepto de la infancia y nacen en un ámbito europeo donde la alta cultura ha triunfado; para el poeta alemán Novalis «allí donde hay niños, existe una edad de oro», mientras que el novelista Alfonse Daudet afirmaba que los poetas eran hombres que habían conservado sus ojos desde niños.

Esta mirada de la infancia constituye un punto muy fuerte de conexión entre las cinematografías de John Ford y de Frank Capra. Incluso, sin necesidad de que el héroe esté encarnado por un niño, la filosofía vital y el pensamiento de los personajes a los que dieron vida Gary Cooper en *Juan Nadie* o *El secreto de vivir*, John Wayne en *El hombre tranquilo* o *La diligencia*, o James Stewart en *Caballero sin espada*, se rigen por un código de comportamiento que sólo tiene parangón en la inocencia con la que se conduce un niño. La oportunidad que el cielo otorga a George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* para que enmiende su existencia no es sino una variante del «juego de la nada» que practican los niños al cerrar los ojos y que produce esa sensación de vértigo que nos vuelve a visitar de adultos sólo durante el sueño. La mente reordena poéticamente el mundo y los objetos que contiene y, en el caso de Bailey/Stewart, el resultado es un infierno en el que ya no tiene identidad y en el que nadie guarda memoria alguna de él. La incursión de la mirada infantil de Bailey hacia su misma esencia es

una búsqueda desesperada por el camino de la poesía de la desaparición. Es tan aterrador, que al despertar al mundo real no puede hacer otra cosa que recrear un polo poético opuesto: el navideño, tan propio de la conciencia norteamericana, en torno al abeto, los regalos y las hojas de acebo. Capra consigue que la fotografía en blanco y negro de las bolas y adornos parezca multicolor y realiza una aguda labor de rescate poético de una zona mítica compartida. Esta suerte de Poética de la Imaginación cinematográfica, encargada de la representación o actualización a través de los fotogramas de las grandes imágenes inmemoriales repetidas desde los relatos ancestrales y míticos, recupera la primera sensación de seguridad: el relato del núcleo familiar reunido en torno al abeto, repleto de frutas y dulces, que remite no sólo a la Navidad, sino a la primera familia reunida en torno al fuego de la cueva, resguardada del frío invierno y rodeada de abundante alimento.

Cuando en 1962 Ford rueda *El hombre que mató a Liberty Balance*, estaba dando un paso de gigante no sólo hacia el western crepuscular, sino hacia las poéticas de la ironía que van a regir la gramática cinematográfica en la década de los sesenta y Hitchcock da una vuelta de tuerca a la terrible historia del asesino de viudas y solteronas presentando el mal bajo la especie del cuervo y la gaviota en *Los pájaros*, la antí-



Humphrey Bogart, Walter Huston y Tim Holt en una escena de *El tesoro de Sierra Madre* de John Huston, 1948

tesis de las aves de Ray. Y Elia Kazan nos pinta con colores crudos una de las escenas más inspiradas y más duras que hemos visto en la pantalla: la del muchacho que visita a su madre en un prostíbulo en *Al Este del Edén* (1955), auténtica poesía del desencuentro, rodada intencionadamente en cinemascope y con una maestría sin precedentes en el significado de los colores y la iluminación en un gran formato. Kazan sorprende, pues por primera vez trabajaba con el ancho formato, con unos resultados impecables. Paradójicamente, a medida que el espacio en el que se desarrollaba la acción comenzaba a cerrarse, la pantalla se ensanchaba hacia formatos que mostraran los conflictos en el interior del alma humana. El éxodo indio de *El gran combate* (1962) de John Ford, donde los viejos, las mujeres y los niños cheyenes son

<sup>7</sup> Arquetipo que, curiosamente y metamorfoseado en pequeño aeroplano, adaptaría la Disney en el corto *Pedrito Plano* en el ámbito de la búsqueda de lazos más estrechos con América del Sur. Las grandes productoras de Hollywood cruzan metafóricamente el Aconcagua que aparece en la animación para ganarse el favor de los «primos del Sur» y realizar obras de extraordinaria riqueza visual y musical como la trilogía que siguió a *Fantasia*: *Los tres caballeros*, *¡Saludos, amigos!*, *Música maestro* y *Tiempo de melodía*, piezas musicales que no dudamos en calificar de verdaderas partituras en imágenes. Recientemente y en formato de serie de dibujos animados, *Los aventureros del aire*, la Walt Disney Pictures realizó un singular ejercicio intertextual adaptando el universo hawksiano de *Sólo los ángeles tienen alas* a la idiosincrasia selvática de Baloo y el rey de los monos, los personajes de Kipling de *El libro de la selva*, que ya adaptó Wolfgang Reitherman en 1967 y mucho antes Zoltan Kordán en una fantasía oriental radiante de color en 1942, con Sabú y el torvo Joseph Calleja como protagonistas. Esta transtextualidad va desde la Literatura colonial de Rudyard Kipling

recluidos entre cuatro paredes en grandes cabañas cubiertas por la nieve, a cuyas puertas parecen alzarse, como rejas nacidas de la nieve, las botas y los pantalones listados de los soldados, propician el giro semiótico —que diría Paolo Fabbri— hacia un planteamiento discursivo mucho más dramático y sincero, al igual que sucede con la agónica escena ya mencionada en el prostíbulo con James Dean arrodillado ante su madre suplicándole cariño.

Por su parte, Howard Hawks en *Sólo los ángeles tienen alas* (1939) realiza uno de los hallazgos visuales arquetípicos más importantes, fijando el arquetipo del piloto aventurero, Geoff Carter/Cary Grant, director de una compañía postal aérea, que con su cazadora de cuero cruza un cielo borrascoso<sup>7</sup>, progenitor de infinitos epígonos: el primero, el Charlton Heston de *El secreto de los incas* (1966), de Jerry Hopper, y el último, el protagonista de la trilogía de *Indiana Jones*. Hawks, piloto de caza durante la Segunda Guerra Mundial, conocía bien lo lábil que resultaba la frontera entre la realidad y el ensueño en las interminables horas de vuelo a los mandos de un bimotor. El guión, de Jules Furthman, metaforiza magistralmente la rivalidad existente en la compañía por el amor de una mujer, Jean Arthur, —hawksiana, por supuesto— en las imágenes de los aviones azotados por las tormentas de viento y lluvia de la temible cordillera de los Andes. El punto de vista es doble: la tragedia personal en la cabina del piloto más el de la Naturaleza embravecida (¿los dioses, tal vez?) castigando el clásico enfrentamiento de dos hombres por una mujer. Más tarde, el tratamiento del triángulo amoroso en George Roy Hill en la década de los sesenta, invierte el planteamiento, y lo que en Hawks hubiera sido un ejercicio de justicia poética, se vuelve ironía y amistad inquebrantable (¡y hasta compartida!) en *Dos hombres y un destino* (1969). Los pilotos de Billy Wilder siguen la estela de Hawks hacia una clave de poética metafísica, con un ensayo sobre la transformación del espacio y el tiempo, iniciada por Hawks en la cabina de un avión en *El héroe solitario* (1957). Charles Lindberg/James Stewart, a bordo del *Espíritu de San Luis*, realiza el vuelo de Nueva York a París en un récord de treinta y tres horas sin escalas: Wilder nos habla de otra batalla del piloto que nada tiene que ver con las rivalidades amorosas, la del hombre midiendo el límite de sus fuerzas. En una escena, la de la lucha de Lindberg/Stewart contra el agotamiento, se atisba el fin de la epopeya heroica, toda vez que las puestas de sol y los amaneceres sobre el rostro del protagonista marcan la derrota física y casi moral del héroe. El carácter condensatorio y a la vez intensivo que aplica Wilder a la cinta equivale a la poética del Barroco, agotada sobre sí misma de tanto retorcimiento. A su dificultosa llegada a París, Stewart, sin aliento, apenas puede salir de la cabina, y a pesar de los vítores de los periodistas que lo reciben, el director vienés hace que el espectador se pregunte si a Lindberg le habrá merecido la

pena retar a los dioses. Esta batalla moral se nos muestra en toda su crudeza en la década siguiente, precisamente con James Stewart de nuevo a los mandos de un aparato, como si el héroe quisiera volver sobre sus pasos porque no está seguro de aquella pregunta que se propuso nueve años atrás. Pues bien, esta vez sí que se estrella en *El vuelo del Fénix* (1966), de Robert Aldrich, en la que la ironía poética, que entronca directamente con el Romanticismo y el relato homérico, llega al extremo de que el personaje que interpreta el hijo de Robert Aldrich muere aplastado bajo una gran máquina en el aterrizaje forzoso del aeroplano en los cinco primeros minutos de metraje.

El protagonista ya no encuentra refugio o una respuesta justa a su proceder: ya no existe una relación de causa y efecto de carácter moral. Los héroes mueren enseguida: Janét Leigh muere apuñalada en la bañera de *Psicosis*, un precio demasiado alto para haber cometido un pequeño desfalco. La paradoja y el sentido contrario al desenlace esperado sustituyen en la década de los sesenta a la digresión épica de los grandes relatos de la etapa dorada. La peripecia ya no pertenece al relato puro, al orden habitual de la fábula en una sucesión lógica, y la diégesis de *Centauros del desierto* (1956), por ejemplo, inicia tímidamente esta transición en dirección a las poéticas de la ironía, donde Ford fotografía en cálidos colores a Ethan/John Wayne de regreso a ninguna parte, después de entregar a Natalie Wood a sus padres, de espaldas al hogar, azotado por el viento que se filtra entre los erosionados cañones del Silicon Valley, en el plano final. En este plano, el tiempo metaforizado se detiene y el hombre del Oeste es metonimia de un dolor que lo invade todo y lo contiene a su vez, una muestra alegórica que va más allá de la lucha de los primeros colonos contra los indígenas y una tierra yerma y maldita: la soledad y la imposibilidad de establecer lazos más estrechos que los de los compañeros de viaje, los necesarios para acallar los gritos del silencio. Su lugar ya no pertenece al núcleo familiar porque el odio ha destruido su ser anterior y se ve incapaz de reincorporarse como lo hace Jeffrey Hunter o la propia niña india Natalie Wood, a la que a punto ha estado de disparar en un plano de violencia contenida, en el que la mirada de Wayne nunca fue más intensa. Muchas de las situaciones poéticas de esta película nacen directamente de momentos concretos del universo discursivo de *La Odisea* de Homero o de las disputas de los dioses en *La Eneida* de Virgilio, condenando y salvando, negando la vida a veces a quien se quiere salvar. La realidad objetiva se sustituye por un juicio estrictamente subjetivo y ya no hay certezas a lo King Vidor ni del estilo a las del Ford anterior de *La diligencia*, *Fort Apache* y *La legión invencible*, en las que Wayne podía volver a recuperar un estado familiar perdido durante la lucha contra los comanches. Con *Centauros*, el resultado de los esfuerzos en el alma del héroe son justo el contrario del esperado:

a las series televisivas de la posmodernidad, tutelada por la óptica de un maestro del western, Howard Hawks. Otro de los grandes directores clásicos, Jacques Tourneur, se une a esta búsqueda del verso hispanoamericano en *Martín el gaucho* (1952), inspirándose libremente en el poema épico argentino *Martín Fierro*, creando a través del uso del technicolor para captar las imágenes de la pampa, tamizada por la iconología del western y el rostro de Gene Tierney. Sin duda, los momentos de un lirismo casi mágico corresponden a las grandes cabalgadas en las que un proscrito Rory Calhoun es perseguido por uno de los mejores villanos a caballo de todos los tiempos, Richard Boone. Con más intención que medios, pero con excelentes resultados, Carlos Vela adapta el realismo poético y alucinado de Juan Rulfo en la fotografía en blanco y negro de *Pedro Páramo* (1966), con escenas de John Gavin caminando entre la esterilidad del yermo mejicano que se encuentran a la altura literaria del original, donde la muerte es más real y poderosa que la vida. Resulta inexplicable el olvido en el que ha caído este filme.

el ostracismo o la muerte. Es curiosa la similitud de espíritu que guarda con su personaje de la también fordiana *Los tres padrinos* (1948) donde el héroe, tras pasando las fronteras de la ley (¿lógica?) y procurando el bien moral de la comunidad, sólo encuentra descanso en la muerte. Cuando Schlegel imaginó en el Romanticismo un arte más preocupado de la vida que de la belleza y de la estética, siendo la Naturaleza la que marcaba los límites de la obra de arte y de la confusión que reflejaba la obra, estaba comprendiendo que nada podía considerarse definitivo y que quizá la creación más perfecta era aquella que actuaba con la ambigüedad real que actúa el mundo natural, la de la obra abierta. Ford firma su primera obra maestra cuando se atreve a no cerrar la película y fundir en negro a Wayne adentrándose en la ventisca roja del desierto. Don Siegel cerrará veinte años después el ciclo de la poética de la ironía del western fordiano con una producción de 1976, *El último pistolero*, la última película de Wayne, enfermo de cáncer. El cine había comenzado adaptando el estilo narrativo de Dickens con la gramática del montaje y terminaba mostrando los conflictos internos del antihéroe dostoiévskiano, en la que lo lógico ya no funciona.

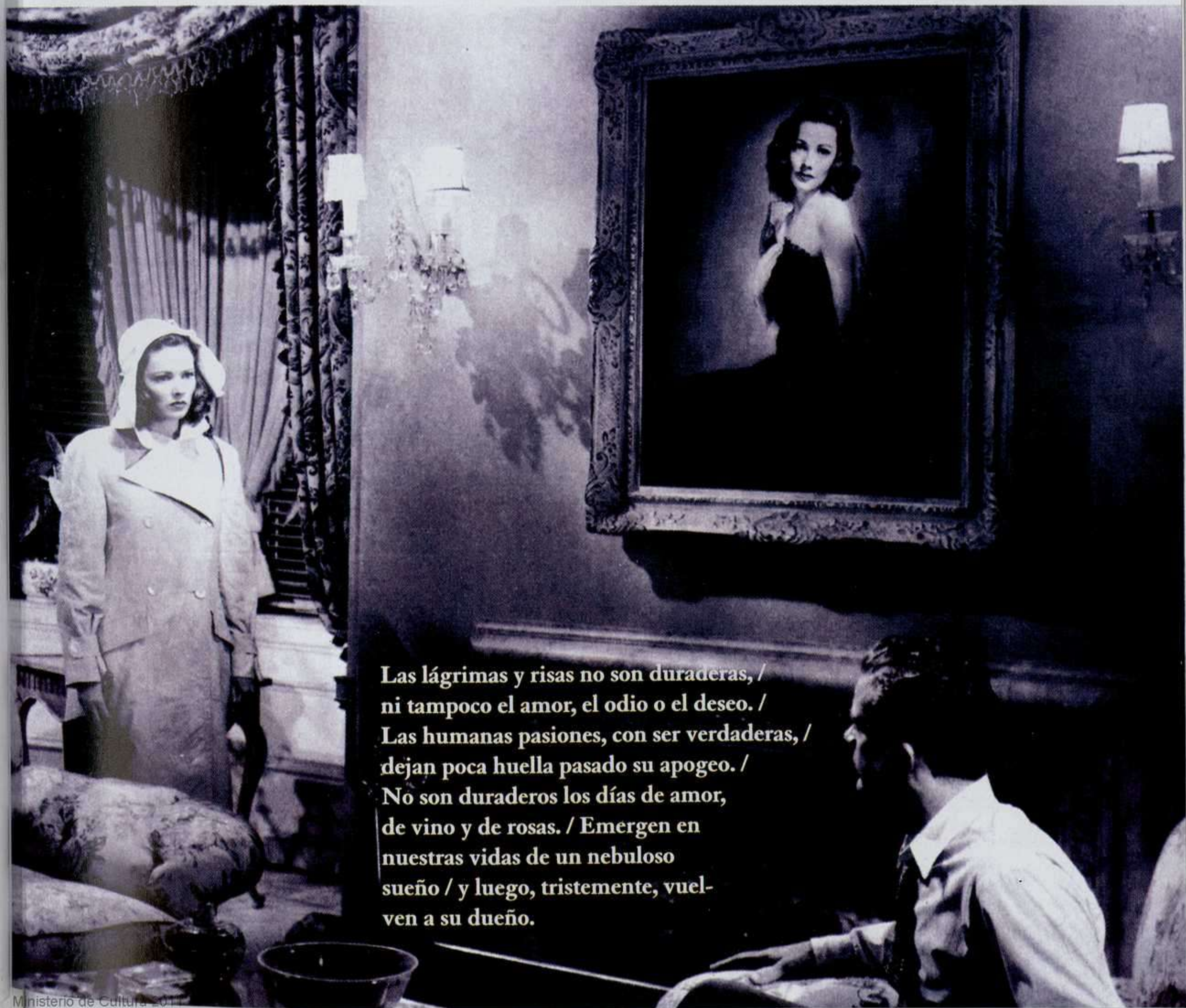
Caso excepcional es el de *Laura* (1944), de Otto Preminger, quien escoge para su escenario policíaco el ámbito de la creación artística o poética de

lo artístico: de nuevo el hombre estremecido ante la belleza de la figura humana representada en un lienzo, como en *La mujer del cuadro*, de Fritz Lang o en las mencionadas *Soberbia*, *Pandora y el holandés errante*, *El retrato de Dorian Gray* o *El retrato de Jennie*. Laura surge de sus propias cenizas para ocupar el lugar que ostenta su retrato en las tan enamoradas como necrófilas mentes de Shelby/Vincent Price, Waldo/Cliffon Webb y el detective McPherson/Dana Andrews, los primeros pacientes cinematográficos enamorados de un cadáver. La botella de Black pony, el gran reloj de pie que oculta la prueba del delito, la máquina de escribir de Waldo, la pitillera de plata, forman una red sinecdótica de símbolos que señalan la corrupción de la alta sociedad neoyorquina: «¿Qué te parece? En un momento de supremo desastre y tan vulgar», «Pase que tenga manchas en mi carácter, pero no en mis trajes», «No uso estilográfica. Escribo con una pluma de ganso que mojo en veneno», «Me parece, jovencita, que olvida algo más importante que su carrera: mi almuerzo», «El asesinato es mi delito favorito», «¿No ha oído hablar del último descubrimiento, el timbre de la puerta?». De nuevo, la poética de la ironía irrumpe en los diálogos, impregnando el guión de un toque decadente al que sin embargo es impermeable Laura/Gene Tierney. El cine americano daba una temprana vuelta hacia la independencia en plena década de los cuarenta, toda vez que el héroe se vuelve antiépico: el pionero del Oeste Dana Andrews, rival de Gary Cooper o Robert Preston en las grandes cabalgadas de Jacques Tourneur, se había convertido ahora en un furibundo detective. La escena en la que Waldo/Cliffon Webb se encuentra en la bañera cuando es visitado por primera vez por el policía McPherson/Andrews, matizada por el tono azulado de la fotografía de Joseph La Shelle y la partitura de David Raskin, esconde el enigma de la seducción del mal, de gran arrebató lírico y perfecta sintaxis, de los períodos oracionales largos de la novela original de Vera Caspary y la variante más extrema de la poética de la ironía en el cine conviven forjando un estilo propio, una rareza que hace que *Laura* sea una de las películas más apreciadas por el público.

Gene Tierney come una hoja de apio de la ensalada que está preparando con Cliffon Webb. La relación entre ambos, cuyo trasfondo homosexual por parte del escritor aún no está nada claro, es de un refinado ena-

moramiento platónico que no oculta a su vez una fuerza sexual arrolladora y que revolotea alrededor de la sencillez de una ensalada (los placeres sencillos son el último refugio de lo complejo, que diría su homólogo lord Henry). Finalicemos con *Laura* este apretado acercamiento a la poesía en el cine de los grandes directores clásicos con la existencia de una poesía implícita en sus películas, firmemente arraigada tras el periodo de las vanguardias y de un principio de contención y sugerencia que alcanzó sus más altos grado de lirismo en la irrupción de la gramática de la fantasía y del sueño en la épica del western, el delirio romántico de tinte ecologista o la trama criminal. Recordemos la escena final, con la voz de Clifton Webb recitando los versos de *La vida breve* de Dawson en una grabación radiofónica que se escucha en el salón de Laura, mientras hace su sigilosa entrada con la escopeta en las manos:

Gene Tierney y Dana Andrews en *Laura* de Otto Preminger, 1944



Las lágrimas y risas no son duraderas, /  
ni tampoco el amor, el odio o el deseo. /  
Las humanas pasiones, con ser verdaderas, /  
dejan poca huella pasado su apogeo. /  
No son duraderos los días de amor,  
de vino y de rosas. / Emergen en  
nuestras vidas de un nebuloso  
sueño / y luego, tristemente, vuel-  
ven a su dueño.