

Películas favoritas

Desde los
inicios del
CINE
SONORO
hasta **1958**

Comentan: Ricardo Bedoya e Isaac León Frías

En este período la votación evidencia dos claras favoritas con respecto al resto de películas. *Vértigo* ocupó el primer lugar de la etapa y, además, resultó ser la película más votada de toda la encuesta. *El ciudadano Kane* se destaca en el segundo lugar de las preferencias, con una marcada diferencia con respecto a *Más corazón que odio* y *Cuentos de la luna pálida*. Esas fueron las cuatro cintas más votadas de esta etapa.

RB: Empiezo criticando el método seguido para la encuesta aplicada. El período que va desde inicios del sonoro hasta fines de los años cincuenta es especialmente rico. Entonces empieza una revolución, la del sonido, que transforma al cine. Se consolidan los cines nacionales. El Hollywood clásico muestra su esplendor y madurez. Los cines asiáticos desarrollan una riqueza extraordinaria que cada día se conoce mejor. El cine de géneros adquiere una diversidad importante aquí y allá, en las industrias de todo el mundo, desde el melodrama de Shanghái hasta los musicales egipcios, para no hablar de las películas de “hacienda” mexicanas o géneros como el wéstern, en la industria de Hollywood. Y está la serie B y todo lo que ahora tenemos al alcance de la mano gracias al DVD. Es un territorio inmenso. Elegir solo cuatro películas de ese momento resulta una arbitrariedad y es como ponerse una camisa de fuerza.

IL: Exactamente. Son películas de decantación de sus propios autores, de una estética clásica que está muy sedimentada y, en algunos casos, son obras que preludian o que anuncian los nuevos tiempos en el sentido de que son obras ya casi fronterizas, como puede ser *Vértigo*, de Hitchcock. Entonces, el que se haga una clasificación o una cobertura tan amplia en la encuesta, deja casi totalmente de lado las películas de los años treinta y cuarenta, y ahí hay muchísimas obras maestras. El problema es que a la hora de escoger o seleccionar uno termina privilegiando estas películas de culminación. De manera muy parecida a como ocurrió con la etapa de la encuesta relativa al cine mudo.

RB: *Vértigo* y *Ciudadano Kane* son las películas más votadas en esta etapa. La de Hitchcock ha sido reconocida en los últimos años. En cambio, Truffaut decía que *Ciudadano Kane* es la película que más vocaciones de cineastas ha suscitado. Orson Welles pone en vidriera mecanismos, técnicas, recursos filmícos deslumbrantes. *Ciudadano Kane* es un despliegue de virtuosismo que condensa la marcha del cine hasta 1941 y señala un derrotero posterior. Welles impone su marca, la huella del autor y hace el balance que da paso a la modernidad. Esa es la importancia del *Ciudadano Kane*. Sin duda, hay películas de Welles que gustan más a los cinéfilos, como *Sed de mal*, *La dama de Shanghái* o *Campanadas a medianoche*, pero *Ciudadano Kane* tiene esa importancia canónica porque es una película que liquida y construye a la vez.

Vértigo es, más bien, la película del cinéfilo que mira y contempla. La que muestra, con minucia mórbida, la construcción de un objeto de deseo a partir de la mirada. Durante toda la película, Scottie (James Stewart) está imantado a un deseo ilusorio al que da forma, color, movimiento, entidad. Está atrapado por una trama perversa, por una ficción, y padece del vértigo, es decir, está fascinado y repelido a la vez por la experiencia del vacío. Por eso busca un objeto que no va a poseer nunca. La suya es una experiencia alucinatoria, fantasmagórica. Pero *Vértigo* es, además, la esencia del cine de autor. Hitchcock en plena posesión de sus medios hace una película profundamente personal en el corazón de la industria y realiza un filme de gran complejidad a partir de los insumos del cine popular: el melodrama, el *thriller*, apelando incluso a los recursos de folletín. Es una película sinfónica y sensorial: la música y los colores se graban en la memoria. Y el final abierto es inquietante.

ENTRE LO CLÁSICO Y LO MODERNO

IL: Yo creo, además de lo que señalan, que con todas las diferencias que

puede haber entre una y otra, ambas son como cajas chinas, están dotadas de una construcción en abismo o en espiral. Se da en la película de Welles a partir de los *flashback*, mientras que en la película de Hitchcock, de un modo muy distinto por cierto, el personaje de James Stewart descubre identidades femeninas que se revelan y que supuestamente casi encarnan un mismo ser. Ninguna de estas dos cintas son conclusivas. Sus finales no son cierres de relato en el sentido convencional. Creo que por ahí estaba un poco una de las claves de su construcción narrativa, de esa riqueza que haces mención, de los recursos puestos en juego, del ingreso de universos complejos y, en el caso de *Vértigo*, casi alucinatorios, de aire fantasmal y delirante. La cinta del británico tiene una dimensión fantástica que está permanentemente insinuándose.

La película de Welles no es la cinta estrictamente realista que vio en su momento Bazin. Él tal vez la situó en un terreno más cercano al de las películas de William Wyler. Estas sí entran dentro de un canon realista más claro. En cambio, *Ciudadano Kane* no lo es. Se trata de una película que hace del desequilibrio de los típicos patrones del realismo uno de sus elementos estructurales.

Más corazón que odio es uno de estos wésterns que a su modo, sin ser la gran obra épica, es como un cantar de gesta. En ella tenemos una representación del oeste, de un mundo ido o de aquello que el cine norteamericano había trabajado en forma muy extendida. En esa época el oeste era el terreno privilegiado, la tierra por descubrir. Creo que John Ford va introduciendo en sus películas una dimensión distinta a las formulaciones más convencionales del género, como el universo familiar, la comunidad o la presencia de inmigrantes. Aparecen elementos de problematización que antes si bien podían estar presentes, no lo estaban tanto. Por eso es una de las películas de John Ford más complejas. La cinta precede un poco al John Wayne de *Un tiro en la noche*, que es una continuación del personaje que hizo en *Más corazón que odio*. A diferencia de *Vértigo*, el largometraje de Ford sí fue un éxito de taquilla en su estreno, pero al igual que ella tiene una riqueza que gana con el tiempo, se le descubren matices que a primera vista no se notaron. Ahora que estoy haciendo una investigación sobre la cartelera de cine en los años cincuenta y sesenta, he confirmado que muchos tenían una mirada del cine americano simplificada, o ceñida al argumento cinematográfico. No se sabía leer las películas de género, y eso pasó con *Más corazón que odio*. Toda la riqueza del personaje, de la trama familiar, del impulso que lo moviliza, se dejaba de lado.

Cuentos de la luna pálida. ◀



RECORRIDOS MÍTICOS

RB: *Más corazón que odio* moviliza además tres asuntos o elementos que son fundamentales y están presentes en muchas películas del cine norteamericano.

En primer lugar, el motivo del largo viaje, casi mítico, que es una búsqueda personal. En el caso de Ethan Edwards (John Wayne), ignoras, cuando llega a la casa, si partió a la Guerra Civil porque estaba enamorado de su cuñada o porque escapaba de su propia violencia interna y de sus odios personales. Cuando vuelve a partir, tal vez siga huyendo de sí mismo. El largo viaje de la película es para bus-

car a la sobrina secuestrada, pero también para depurar el odio acumulado. El viaje físico de Ethan, por las tierras rojas que muestra John Ford, es un viaje que lo enfrenta a sus demonios privados. Asuntos similares los encuentras en toda una franja del cine norteamericano: en las películas del Oeste y en las *road movies*.

En segundo lugar, el tema de la venganza, que es central en *Más corazón que odio*. Ethan se quiere vengar del indio caracortada que ha secuestrado a su sobrina. Revancha por la muerte de la familia, pero también por las mujeres blancas violadas por los indios. Es inolvidable el primer plano del rostro de Wayne congestionado de furia. Ese hombre no puede aceptar a una sobrina convertida en mestiza, en india. Y sin embargo lo acepta. Veamos cómo Tarantino ha retomado el tema de la venganza —de un modo opuesto al de Ford— para reelaborarlo en todas sus películas.

El tercer tema es el del héroe herido que busca la segunda oportunidad. Un asunto que no es privativo del Oeste, sino que se extiende a toda la cultura de los Estados Unidos.

Ford, como los cineastas japoneses tan valorados en las listas de este período, se mueve en territorios esenciales. Es lo que pasa también con Mizoguchi. En *Cuentos de la luna pálida* viajamos por un territorio físico que nos enfrenta al sufrimiento y a la guerra. Pero luego entramos a una dimensión ilusoria, habitada por una mujer soñada, que seduce al campesino, lo hechiza e introduce al país de la leche y la miel, al imperio de los sentidos. El tratamiento fílmico casi no se altera. Solo percibimos el cambio al desvanecerse la ilusión, cuando se descubre que nada es real, que ese pobre hombre ha estado en un mundo de espectros. Y en ese tránsito ha perdido hasta lo más preciado. El viaje es metáfora de las experiencias primordiales. El viaje o los tránsitos, las partidas, las separaciones, como en Ozu, donde los ritos de paso son la esencia del drama.

IL: Yo agregaría además que, en el caso de los orientales, hay una depuración estilística muy característica. Es algo así como la búsqueda del zen. En Ozu, eso se hace muy



evidente en el rigor de los encuadres, en la manera en que pone la cámara, la forma como se desplazan los personajes, estos encuadres tan típicos de él de exteriores referenciales que se van repitiendo a lo largo de sus películas. Siempre se tiene la impresión de que son aguas que nunca se alteran. Puede haber, y hay, tensiones interiores, pero el exterior no lo muestra así. Lo mismo en Mizoguchi, aun cuando su universo está más cargado de melodrama y de tragedia femenina. Él ha trabajado el tema de la prostitución en más de una película. Pero todo esto no tiene pues los rasgos del gran melodrama occidental, sino que está visto totalmente de otra manera. Esto fue, naturalmente, descubierto en su momento en los años cincuenta, cuando el cine japonés empieza a verse y va ganando con el tiempo, porque son también las obras que nos ponen ante una de las mayores evidencias de lo que es un poco el clasicismo, en el mejor sentido de la palabra: la serenidad, el equilibrio, la precisión, más allá de posibles avatares interiores.

RB: Eso ocurre en las secuencias finales de las películas de Mizoguchi, que son grandes melodramas. Los personajes quedan desolados, o solitarios, o lo pierden todo, o asisten al

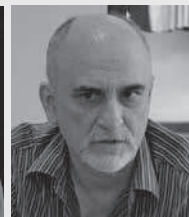
fin de las cosas, de su tiempo o de su stirpe. La cámara nunca enfatiza ni dramatiza. Hace solo un paneo, un *travelling* y se pierde en el mar, en la colina o entre la bruma. Asimila a los personajes al paisaje, para que ahí encuentren sosiego o serenidad. Es la radical depuración estilística.

IL: Adicionalmente, en el caso de Ozu, se nota mucho su presencia contemporánea. Hay todo un cine de autor en la actualidad donde los recursos de sus películas son evidentes. Lo mismo pasa con Ford y, por supuesto, con Hitchcock. No obstante, sus influencias no fueron inmediatas, se fueron desarrollando gradualmente a diferencia de otras cintas que rápidamente movilizaron una corriente. Eso es señal de su gran permanencia en la cinefilia. ◻

Comentaristas



Isaac León Frías.



Ricardo Bedoya.