

## VILLEGAS LOPEZ



«La ciudad desnuda», de Jules Dassin

películas de segunda categoría. Siempre muy bien hechas, manejando perfectamente los recursos y resortes de lo policíaco, pero sin categoría, ni expresión de lo nacional. Ni los films de gangsters — de origen social —, ni lo terrorífico — de origen alemán —, ni las comedias brillantes de William Powell y Mirna Loy, o los extraordinarios films policíacos de Hitchcock, de tipo inglés, pueden considerarse películas policíacas norteamericanas, propiamente dichas. Solo, quizá, aquellas otras, casi de complemento, sin jerarquía artística, ni voluntad de trascendencia. Ambas cosas se las dará John Huston con su primer film, «El halcón maltés» (The Maltse Falcon), en 1941. Por primera vez lo policíaco norteamericano tiene personajes vivos, reales y humanos, que se mueven en un mundo habitado por hombres, con un ambiente definido y un clima para la acción. Aunque siempre son seres y hechos extraordinarios, donde lo que priva, ante todo, es el acento de la fantasía. De él van a brotar una serie de extraordinarios films policíacos, que llenan el cine norteamericano en los diez años siguientes. El gran renacimiento de lo policíaco, desde los primitivos episodios. Pero al terminar la última guerra, surge y se impone rápidamente en el mundo entero la más importante y sólida corriente renovadora de estos últimos años: el neorealismo italiano. Jules Dassin incorpora al cine policíaco de Estados Unidos la tendencia del neorealismo, para dar un suceso extraordinario — alma de lo policíaco — la más estricta veracidad de los hombres y ambientes, espíritu de lo real. Esta simbiosis, la mejor lograda, es «La ciudad desnuda», siete años después de «El halcón maltés», con su estrella de grandes películas policíacas.

El productor Mark Hellinger — una personalidad extraordinaria del cine norteamericano, venida del periodismo principalmen-

## CIUDAD DESNUDA

te — propuso a Dassin llevar a la pantalla un relato policíaco de Martin Waid, que no difería gran cosa de los más corrientes. Allí no había material más que para un film de segunda categoría, lo que ya no era posible en medio de la pléyade de buenas películas policíacas que se realizaban. Pero Dassin vino a encontrar por casualidad un libro de fotografías sobre Nueva York, que revelaba una ciudad desolada, sórdida, gris, con sus barrios monótonos y sus gentes perdidas en la inmensa soledad de la ciudad inmensa. El libro se llamaba «La ciudad desnuda». Con este título, y sobre todo con ese espíritu, Dassin concibió el film, que sería aquel ambiente y aquellas gentes, recorridas por un hilo policíaco, como cualquier otro. El asesinato de una muchacha, modeló de una casa de modas, lanza a la policía a una serie de pesquisas para encontrar al asesino desconocido en la urbe colosal. Todo este mecanicismo está muy bien logrado. Después vienen las complicaciones y sorpresas impresionables en lo policíaco. Hasta que un joven policía localiza al autor material del asesinato, un antiguo luchador, que interpreta Ted De Corsia. La persecución de este vulgar bandido por las calles de la ciudad es una de las páginas antológicas en la obra de Dassin y del cine norteamericano. Un verdadero prodigio de tensión y una maravilla técnica de montaje. Un azar ridículo causa la perdición del asesino, que trata de escabullirse entre la multitud. Tropezca con un ciego, conducido por un perro lobo lizarrillo. El animal acomete al que supone agresor de su amo, lo muerde, lo sujeta, atrae la atención de las gentes hacia él el perseguido pierde la cabeza y mata al perro. El disparo atrae a la policía y se establece la persecución final — clásica, desde los tiempos de Griffith — en el gran puente metálico de Brooklyn, hasta que el criminal es abatido por un balazo. Este juego de formas en el puente, inmóviles en sí y activas en la acción, es simplemente deslumbrador.



El ataque del perro en «La ciudad desnuda»

## VILLEGAS LOPEZ

de decirlo, aunque ésta sea muchas veces consecuencia de aquella; como en el caso concreto de «El ciudadano».

«Orson Welles ha querido hacer un film norteamericano. Y ha hecho el grande, decisivo film norteamericano. Si el europeo, americano vive de problemas, frente al besaque y al río, el cielo y el mar, la injusticia y el destino, el europeo se dedica a soñar, a buscar una ruzon, a armonizarlo todo, a explicárselo todo. Con ello construye un cosmos o un caos. El yanqui se dedica a utilizarlo, y con el río o el bosque construye una fábrica, y con la injusticia y el destino hace un periódico. Por eso el arte norteamericano es estrictamente realista, utilitario. Por eso su literatura realista es el reportaje, el periodismo más vivo y pragmático, la noticia como juguetes de que habla Waldo Frank. Por eso Orson Welles, para apoderarse de la vida norteamericana en su más significativa esencia, ha elegido el tema del periodismo, de la noticia — juguete hecho hombre —. Y para ser fiel al arte de su país, este hombre no es ficticio, sino verdadero: Hearst. La película de la noticia y el reportaje es también noticia y reportaje.»

«Por eso, del fondo del tema nace la forma. Es una película hecha como un periódico y como la vida del periodista: a trocitos, repetitizada, veloz, abrumadoramente veloz. A todo lo largo de este film de dos horas no hay un solo «negro», el punto y aparte del cinema. Todas son cortinas, en cadenas y, sobre todo, pasas de escenas por sustitución o semejanza de imágenes, de palabras, de música, de ruidos... He aquí otro gran elemento del arte norteamericano: el «jazz». «Jazz» en el montaje, «jazz» en la música, «jazz» en los diálogos. Los diálogos continúan, rápidos, incansables, con su concepción al error cinematográfico de la época. Un hombre que maneja la cámara con la maravillosa precisión de Orson Welles puede renunciar a la palabra en la mayoría de los casos; es también la concepción al reportaje, a la noticia, al altavoz de la radio. De aquí que el film recuerde la manera de construir de Walter Ruttmann, el maestro del documental.»

«Y así, con la noticia, con el noticiario cinematográfico, con el periodista que busca el reportaje, ha contado la vida del gran norteamericano, del chusasine-man» del «ciudadano». Del hombre que no vive para vivir y amar la vida, sino para triunfar. El triunfo: he aquí la meta del norteamericano. Y es fácil: no el triunfo artístico, ni científico, ni humano, ni moral, sino el dinero y el poder. La prensa es el cuarto poder. Y el rev de la prensa es el rey del país. Pero no el rey de su propia vida de hombre. Y se muere recordando la palabra que le re-

## CIUDADANO

sume su infancia, cuando su vida aún podía ser vida en vez de triunfo.»

«Este personaje tremendo, sobreexcedido, mítológico — rey Midas de nuestra época —, es precisamente lo que requiere el estilo que Orson Welles ha dado a su film. La forma nace del tema. Pero en esta forma, esta técnica artística y señalada como superabundante, como barroca, devora, al personaje del que nace y al que describe. «El ciudadano» pudo ser, traspués a nuestro tiempo y al mundo norteamericano, «Las columnas de la sociedad», de Ibsen, o «El redactor Lings», de Knut Hamsun, con toda la explicación hondamente humana de del hombre de presa, del capitán de industria, pero en la niñez y, especialmente en la juventud del protagonista, el hombre aparece casi como una entelequia, como una encarnación de hechos puramente externos. En toda la madurez y la vejez, la figura se hace más transparente y explicada. En este aspecto, es perfecta la escena en que Kane, desesperado, destroza la habitación de su mujer, que lo abandona. Lo demás de la vida del personaje queda lejano y frío.»

«Observaciones que no restan nada al extraordinario valor de esta magnífica producción. Por el contrario, un film capaz de suscitar los numerosos problemas, interrogantes y sugerencias de «El ciudadano», revela, por este solo hecho, la presencia de una gran obra maestra. Únicamente es preciso distinguir, para la propia fecundidad de esta obra maestra, lo que es accesorio y lo que es fundamental.»

«Y lo fundamental — ya está dicho — es el propósito de crear un auténtico film norteamericano, con temas norteamericanos, más allá de ese cinemático «internacional» de frac, automóvil y bellas mujeres impersonales. Propósito que es obra magnífica en «El ciudadano».»

«También es fundamental el dejar una aportación esencial en la historia del cine. Orson Welles deja este jalón decisivo: la resolución del problema del tiempo en el arte cinematográfico. Todo el film — lo mejor y más desconcertante — es esto: el manejo del tiempo en sus direcciones, saltando sobre los años y los acontecimientos. Está resuelto en la totalidad de la película, al presentar la vida del protagonista, según los trozos que de ella han visto personas diferentes, y ensamblando sin temor a las repeticiones ni a las lagunas. Y está resuelto en cada secuencia cinematográfica, prescindiendo de todo lo innecesario: cuando Kane pasa de la niñez a la mayoría legal de edad o la descripción del fracaso de su primer matrimonio, realizado con varias conversaciones en una mesa, y haciendo pasar las escenas sobre una zona neutra que es el movimiento de la cámara.

VILLEGAS LOPEZ

CIUDADANO



Orson Welles, actor, en «El ciudadano»

Gran hallazgo decisivo, inmovible, para el arte cinematográfico.»

«El horizonte que esta obra puede abrir al cine, tiene vastas perspectivas. No solo por los valores de la película misma, sino por lo que puede significar en este momento cinematográfico.»

«Puede significar la creación de un cinema independiente, con altura, con voluntad de arte y de problema. Ben Hecht —«Crimen sin pasión»— es un caso. Orson Welles es otro, y magnífico. Quizá «El ciudadano» demuestra a las grandes empresas del cine industrial que se puede hacer cinema sin consularse exclusivamente al mercado de gusto de ese Middle West porfiriano, que hasta ahora ha venido sojuzgando al cine, porque es el primero que tiene que amortizar su costo. Menos dividendos y más arte, porque el arte también puede ser dividendos.»

«Todo un mundo de posibilidades, el de la vieja vanguardia, olvidada, puede surgir de nuevo. Quizá...»

Naturalmente, Orson Welles habla visto centenares de films de todas las épocas y países antes de partir para Hollywood; su obra es un trabajo de cineasta, como anticipación de lo que hoy sucede con tanta frecuencia. En cuanto a los resultados concretos del film, cinco años después dije:

«Ese esperanzado «quizá» no ha tenido confirmación. De «El ciudadano» y su mundo de promesas solo se ha utilizado lo más patente y fácil. En primer lugar, la técnica, en que el cine yanqui centra su po-

derio: el pan-foco, los lejanos fondos, los decorados con techo, los tonos sombríos y blandos... En segundo lugar, sus defectos: su enorme diálogo, el narrador a lo largo del film, el dividir la acción en trozos sueltos, contados por uno o varios personajes... Esto ha sido una plaza de la pantalla desde entonces...»

«Lo otro, lo fundamental, queda, hasta hoy desaprovechado: la expresión del tiempo, no solo por la imagen —como hasta ahora—, sino por la acción misma; la creación de un cinema americano con elementos americanos.»

«También lo mejor de «El ciudadano» espera su clima propio en qué germine: fuerte viento libre en el mundo nuevo de un cinema mejor.»

Pero la historia —incluso la breve y apretada del cinema— tiene el paso largo y lento. Hoy es cuando los hallazgos e invenciones de «El ciudadano» se están reavivando: aunque también han llegado hasta hoy sus defectos y aportaciones mixteadas. El desdoblamiento fundamental, que es la representación cinematográfica, del tiempo, manejado libremente y en cualquier dirección, no solo por la imagen, sino por la acción, forma la mejor y máxima aportación del cinema actual, representado sobre todo por Renoir y sus seguidores. El rollo, completamente abierto e inconexo, con lagunas y repeticiones, cobra su esplendor en el cine de Antonioni y otros. Se hacen —in cine personal, con «voluntad de arte y problemáticas», un cine independiente

98

VILLEGAS LOPEZ

CIUDAD DESNUDA

te de las exigencias de los productores y del público. Cine que viene a reponer las condiciones de una vanguardia moderna, con sus caracteres propios, pero también con los fundamentales de la muda. Como «El ciudadano» lo intentó, hace más de veinte años. De aquí, sobre todo, la valoración actual del film, que —en encuestas y en la apreciación de los nuevos cinematografistas— llega a considerarse como el mejor del mundo y de la historia del cine.

La obra de Welles nace aquí y la va a seguir con fidelidad en los films que dirige e incluye en muchos de los personajes de otros que interpreta, aunque sean de encargo. El ciudadano Kane es personalmente americano, de raíz, aunque cada vez vaya recordándose un terráqueo spin operario. Kane representa el héroe norteamericano en lo que allí se llama «teoría baroldera del progreso»: los hombres son tan viles, violentos y codiciosos, que solo otros hombres con iguales condiciones, pero al máximo, pueden dominarlos, hacerlos marchar y hacer progresar al país y al mundo. Son aquellos colosales hombres de presa que hicieron la grandeza económica del país, que comen tan toda clase de fechorías —denunciadas por los cremosadores de estércoles—; creyentes de su religión o secta, que juraban en falso ante los tribunales; patriotas convenientes, que se hacían erigir en sus dominios estatuas conjuntas con George Washington, el padre venerado de la patria; defensores encarnizados e intrusivos del modo de vida y la ética americana y sus leyes, siempre que no afectara a ellos y a sus enormes negocios monopolistas; colosales mecenas de las artes, que creaban instituciones benéficas y culturales de cientos de millones y colectivos, sin saber siquiera de qué se trataba.

Es la ética y la ley de una aristocracia del arrivista, del «señade-mano», del hombre emprendedor, entrefico y grande, que esclende de la muda y se hace millonario, para que la sociedad la haga su ídolo, como los monarcas abun títulos nobiliarios a los conquistadores y revalas que ensanchaban sus dominios. Welles los rechaza, los odia, pero a la vez los comprende y los admira, como a la nueva forma del super-hombre norteamericano. Como sucede en el fondo de todo americano ante el gran triunfador, No es un film antiamericano, ni anticapitalista, fue prohibido en Rusia. Hearty y sus secuelas se equivocaron persiguiendo al fantasma de Kane, porque es su justificación humana, hecha con tanto odio como simpatía y admiración, en un conflicto irrespiratorio. Y de Kane va a surgir todo un mundo, creado por Welles y prohibido de estos seres fabulosos de tamaño mayor que el natural, gigantes del mal y el triunfo y

la labera humanidad para todas las cosas. Cada vez —a lo largo de su obra— serán más universales y de rasgos más eternos; también, sean de hoy o de ayer, cada vez más actuales. Kane, en «El ciudadano» es el primero. Por ello, esta es una película genial, como el hombre que la hizo a los veinticinco años.

## "CIUDAD DESNUDA, L.A." (The Naked City)

Prod.: Norteamericana, Mark Hellinger para Universal, 1948. ARG.: De la obra policíaca de Martin Wald. Adapt.: Albert Maltz, Martin Wald. DIR.: Jules Dassin. INT.: Barry Fitzgerald (teniente Muldoon), Howard Duff (Frank Niles), Dorothy Hart (Ruth Morrison), Don Taylor (Jimmy Halloran), Ted de Coria (Garzud), House Jameson, (doctor Stoenman), Anne Sargent (señora Halloran), Adelaide Hilda (señora Batzky). Fot.: William Dunlap. Mús.: Mike Rosza y Fran Selman. Subtitulada en español: Milton Schwartzwald. Dec.: John F. De Cuir. Mont.: Paul Whelan-Herwick.

El espíritu motor de lo norteamericano es la aventura, en todas sus formas, como impulso vital, placer, hazaña o industria. Por eso su arte nacional por excelencia es el reportaje, que está vivo siempre detrás de cualquier otro arte de mayor categoría, desde la novela al cine. Por eso uno de los géneros productivos y mejor realizados en la pantalla estadounidense ha sido lo policíaco que es el espíritu de la aventura y la manifestación del reportaje quinientamente países. Los episodios, los «estallidos», los inventos en Francia Victorin Jassiel, en 1908, con «Nick Carter», las aventuras de un detective. Pero serán los norteamericanos, en la década del 10, los que den al género todo su desarrollo y esplendor, culminando en Moueltes «Misterios de Nueva York», que dirige la otro francés, Louis Gnanter. Las películas de episodios lo contienen todo; la aventura en sí, lo policíaco, lo terrorista, lo terrorífico... De ellos se fueron desprendiendo los demás géneros, que hablan de arrastrar en cada país, según la psicología nacional.

Pero lo policíaco ha estado siempre postergado como género menor, desdichado. Y por eso lo policíaco norteamericano, tan encajado en el espíritu nacional, fue siempre un género menor también, circunscrito a

99