

VILLEGAS LOPEZ

De ella arranca esa serie de excelentes films policíacos, que llenan una etapa del cine norteamericano; como «La mujer del cuadro» (The Woman in the Window, 1944), de Fritz Lang; «La huella fatal» (Confess, 1945), de Curtis Bernhardt; «Forajidos» (The Killers, 1946), de Robert Siodmak; «Pánico en las calles» (Panic in the Streets, 1950), de Elia Kazan; «La dama de Shanghái» (The Lady from Shanghai, 1947), de Orson Welles... Logrados por completo o en parte, esa serie de films cuentan en la historia del cine de Estados Unidos y del mundial, como antes no lo había hecho ninguna otra película policíaca. Influyó en el mismo Hitchcock —cuya obra es siempre sustancialmente británica—, y sobre todo en realizadores como Clouzot, donde el asunto detectivesco adquiere otras resonancias. Naturalmente, es el mismo Huston el que va a seguir el camino que abre.

Con un asunto u otro, la temática, y sobre todo los valores base de «El halcón maltés», constituirán la línea vertebral de la mejor obra de Huston. Hace «Como ella sola» (In This Our Life, 1942), una discreta película con Bette Davis y un film de guerra, «A través del Pacífico» (Across the Pacific, 1943), con Humphrey Bogart, que será su actor predilecto; el primero es su reválida profesional y el segundo un tema de guerra, a tenor de las circunstancias. Movilizado (1942-45), ingresa en los servicios cinematográficos de la Armada y

HUSTON

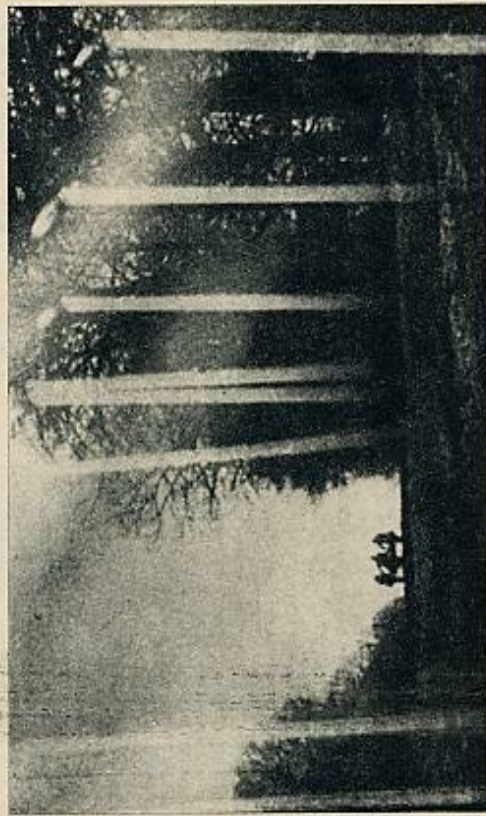
colabora con Frank Capra en la serie de documentales de guerra «Por qué combatimos», que dirige éste: «Report from Alcatraz», «The Battle of San Pietro», «War in the Pacific», «Tarawa...». En 1945, realiza un documental sobre los soldados locos, producto de la guerra, en una clínica de recuperación. Con la cámara escondida en la pared filma a los delirantes, cuando se creen solos; la película «Let There Be Light» resulta tan dura que no se aude su exhibición. Dirige teatro en Broadway: «Effie Moss», de Sartre. Y vuelve a su itinerario fundamental en «El tesoro de Sierra Madre» (The treasure of the Sierra Madre, 1947), según la novela del californiano Bruno Traven, con Humphrey Bogart, Walter Huston, Bruce Bennett y Tim Holt. Es una película prodigiosa, bajo el signo de «Avaricia», de Strohheim, no sólo según el final de este film, sino en unos valores vitales profundos. También es el Méjico que descubrió Eisenstein. Es el pequeño grupo de aventureros, dignos de triunfar a toda costa a doblegar su vida sin rúces por la fuerza del éxito. Se lanzan a la loca aventura del oro, lo encuentran, hay crímenes, y se pierde en el polvo del desierto, que el viento arrastra. Es el tema y los valores centrales de la obra de Huston: la acción, su expresión suprema en la gran aventura, y el fracaso en lugar del triunfo. Ya es, también una estupenda realización, donde el estilo de Huston está perfectamente trazado y por completo esta-



«El tesoro de Sierra Madre», de John Huston, con Humphrey Bogart.

388

VILLEGAS LOPEZ



HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER, EL

El entierro fantasmagórico...

agrega un análisis del tiempo cinematográfico, que habrá que tener en cuenta en el futuro.

Hay dos films que son la cúspide del concepto fotogénico en el cine. Uno es «El hundimiento de la casa Usher». El otro, «La pasión de Juana de Arco», de Karl Dreyer, aunque este último sobrepasa totalmente esos horizontes por sus valores sobrehumanos, trágicos, místicos... Pero en ambos se ha logrado por completo todo lo que con la cámara tomavistas puede alcanzarse. La obra de Epstein es una continua marcha hacia esta meta, que aparece como un sueño inalcanzable, que sólo el milagro de una inspiración y un talento excepcionales pueden alcanzar. «El hundimiento de la casa Usher» es la antología, la invención, la creación y superación última de lo hecho hasta entonces, en función de la fotografía, de la imagen viva como esencia y medio de expresión del cine.

Epstein encierra en Poe la gran veta general de todos los tramados, de lo maravilloso, de lo increíble, tan ligado a una concepción medieval del universo. Poe es el maestro del horror; porque deja ver a través de lo real, visible y tangible, ese otro mundo de la muerte, del espanto, de lo inimaginable y terriblemente misterioso a que el hombre se halla constantemente enfrentado, cerrando los ojos para no verlo. Hay un castillo fantasmagórico, habitado por un demente pintor loco que se critica a la bella mujer, anagen de otro mundo, para perpetuarse en un cuadro. Epstein ha

dicho que esta película es «el ratemil de lo dramático», con una definición acertada. Todo marcha enormemente lento en aquel ambiente tenso y sin espacio, donde todas las cosas tienen un volumen incommensurable y todos los hechos una resonancia sin límites. La cámara busca obsesivamente los detalles, con una tenacidad dcmencial, completamente expresionista, pero sin deformarlos en su figura, sino volviéndolos a descubrir en otras dimensiones por la mirada de la cámara. Todos los gestos y aperturas del pintor frente al cuadro y su va-poroso y fantasmal modelo, o el tic-tac del reloj, que hace latir las imágenes de aquel universo hermético, como el pulso de un enfermo. El entierro de la mujer es un verdadero prodigio de la más extraña y alucinante poesía. El cerrar el ataúd, clavándolo a golpes de martillo, mientras el médico lleva el rimo con movimientos de cabeza. El traslado del féretro por la casa, con perspectivas alucinantes, luego por el bosque, maravilloso, difuso, donde los árboles y los cirios son una misma cosa. El velo blanco de la difunta sale del ataúd y flota en el viento, y sobre las aguas, y se queda prendido en la puerta del panteón, como el resquicio por donde todo el pavor y el misterio de la muerte, se hacen presentes y se entran en la vida. La muerte está ahí, detrás de cada cosa, y en cada momento surge invisible y presente. Epstein es aquí el mago prodigioso de la imagen, porque le da su último significado, su más alto valor, todo su contenido poético y,

VILLEGAS LOPEZ

HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER, EL-HUSTON

VILLEGAS LOPEZ

HUSTON

sobre todo, su máximo misterio. Epstein es, así, el demurro transfigurador de todas las cosas, los hombres, los actos, las ideas... Logra la gran metamorfosis del mundo, hacia un más allá inapreciable, insoscuible. Todo el cinema de la fotografía, el gran concepto inicial del arte cinematográfico, está llevado a su máxima altura y últimas posibilidades, en este film.

También es un maestro del montaje, como de casi todos los recursos del creador cinematográfico. Pero en este cinema de la fotografía, el montaje está al servicio de la imagen; no la imagen al servicio del montaje. Este cambio es lo que sucede precisamente en aquellos años, sobre todo desde «El secorazade Potemkins» (1925), de Eisenstein. La imagen viva del cinema, la expresión por la mirada de la cámara, ha llegado a su apogeo y también a su fin, como valor por sí misma. Comienza la nueva etapa del montaje como dialéctica del cinema, al cual estas imágenes han de servir y han de

componer. Epstein sigue en su teoría de la fotografía, aunque a ella adapte el montaje, y comprende perfectamente el significado del tiempo. Quizá sea ésta la razón profunda de su desamparo, en un cinema que tomaba otro camino. Quizá, también, pronto retorne triunfal, en estos momentos en que las grandes imágenes vuelven al cinema, con sus fuerzas y valores. También hay otra razón, en su labor creadora, que detuvo la obra plena que debía darnos: su afán inmoderado, generoso, de investigador y experimentador sin fin. Hay un momento en la vida de todo artista, en que precisa sobrepasar el estado experimental, el afán de su propia perfección, porque éste no es el camino único, ni esencial de una obra. Un día, el artista tiene que lanzar esta obra al mundo, a la calle, a la gente, a las cuestiones de la vida y de los hombres, sea perfecta o no. Epstein no llegó a hacerlo nunca. Lo que llegó a hacer, su maravilloso experimento de fotografía, está perfecto, terminado, insuperable en «El hundimiento de la casa Usher».

componer. Epstein sigue en su teoría de la fotografía, aunque a ella adapte el montaje, y comprende perfectamente el significado del tiempo. Quizá sea ésta la razón profunda de su desamparo, en un cinema que tomaba otro camino. Quizá, también, pronto retorne triunfal, en estos momentos en que las grandes imágenes vuelven al cinema, con sus fuerzas y valores. También hay otra razón, en su labor creadora, que detuvo la obra plena que debía darnos: su afán inmoderado, generoso, de investigador y experimentador sin fin. Hay un momento en la vida de todo artista, en que precisa sobrepasar el estado experimental, el afán de su propia perfección, porque éste no es el camino único, ni esencial de una obra. Un día, el artista tiene que lanzar esta obra al mundo, a la calle, a la gente, a las cuestiones de la vida y de los hombres, sea perfecta o no. Epstein no llegó a hacerlo nunca. Lo que llegó a hacer, su maravilloso experimento de fotografía, está perfecto, terminado, insuperable en «El hundimiento de la casa Usher».

HUSTON

(John)

DIRECTOR, argumentista. Nació el 26 de agosto de 1906 en Nevada (Missouri), Estados Unidos. Es hijo del celebre actor de cine y teatro Walter Huston, y éste ha de ser el camino por el que llegará al cinema. Pero John Huston es, ante todo, un hombre de acción norteamericano, con todas sus características: se lanza a ella como una forma de vida, y al medio de concubitar a sí mismo. Hecho fundamental para la comprensión de su obra. Estudió en la Lincoln High School, de Los Angeles, y prieta en la escuela militar. Pero sus castos deportivos como estudiante le llevan al boxeo profesional, donde obtiene numerosas victorias y una primera fama. Cuando llegan las derrotas, se va a México, a sentar en el Ejército de aquel país y llega a ser teniente de caballería. Vuelve a Los Angeles, escribe cuentos y novelas, donde recoge sus experiencias y anécdotas como boxeador; también una obra teatral de cierto éxito, «Frankie and Johnny». Intenta el teatro, que es el ambiente familiar, y se va a París para aprender pintura. Su padre le relaciona con el director cinematográfico William Wyler y con un actor de su compañía llamado Humphrey Bogart. Wyler da pequeños papeles a John Huston en 1930, y le incita a escribir con él el argumento de «Una casa dividida» (A divided house, 1931); colabora en algunos otros guiones. Pero se va a Inglaterra, trabaja como argumentista en la Gaumont British, durante tres años. En 1934, vuelve a Norteamérica, se dedica al repunte periodístico que le permite toda la movilidad que busca y el conocimiento



John Huston

de las gentes y del mundo, que es su profunda vocación vital. Torna a Hollywood y entra como argumentista en la productora Warner Bros (1938). Principalmente en «Fetzels», de Wyler;



«El halcón maltés»

«Juarez» y «El doctor Ehrlich», de Dietrich; «Altas sierras», de Raoul Walsh, y «El sergente York», de Howard. Sobre todo, «Altas sierras», un excelente film, ya tiene los caracteres de la obra que ha de hacer como realizador. Su aprendizaje, en la vida y en el cinema, están hechos, largamente madurados. Por eso, su primera película como director es una obra extraordinaria: «El halcón maltés» (The Maltese Falcon, 1941).

«Saint-Brevé» (1804-1869) sostiene a que no puede comprenderse ni criticarse la obra de un artista sin conocer su vida personal y las influencias de la época. Tercia que mereció todas las reproches: aun Proust, encerrado en sus herméticas habitaciones, con su ritmo, sus tazas de té y sus recuerdos del tiempo pasado, lo creía un verdadero absurdo. Hoy son un dogma la condición personal y vital del artista y los influjos sociales e históricos de su época, como condicionamiento fundamental de su obra. Pocos realizadores han estado sujetos a todo ello como John Huston, precisamente porque es un hombre de acción, inmerso en la vida. La guerra mundial número dos está en su apogeo; en aquel año los japoneses atacan por sorpresa Pearl Harbour, destruyen la flota norteamericana del Pacífico, y Estados Unidos entra en la contienda. Este gran drama histórico va a quedar el ambiente cerrado y convencional de Hollywood, armado durante tantos años por la decadencia puritana, conformista y banalizante de Will Hays, el zar del cine».

En la masa de películas bélicas, en general bastante convencionales también, se va abriendo paso un cine de violencia, tremendismo, ansiedad, un verdadero cine negro norteamericano. John Huston es el que abre la primera brecha con «El halcón maltés», según una novela detectivesca de Dashiell Hammett. El asunto es corriente en el género: unos cuantos individuos de baja estofa se disputan una joya antigua de la Orden de Malta, un halcón de oro, emblema de piedras preciosas. Es una batalla sorda, plena de habladuras, estratagemas, golpes bajos, violencias de todo género. El policía particular está al mismo nivel de los malditos, y por ello acaba por triunfar. En realidad, todo queda en desaire, porque la joya resulta falsa. El cine policíaco norteamericano se renueva de un golpe. La aventura, la acción, la intriga, todo el mecanismo de lo policíaco, en tantas películas de aquel país, cobra otra dimensión. Por primera vez, lo policíaco norteamericano tiene personajes vivos, reales, humanos, que se mueven en un mundo habitado por hombres, con un ambiente definido, tenso y pesado, y un clima psicológico y social para la acción. También, una vez más, se transmuta la vida, la sociedad y los hombres de Norteamérica, el espíritu de la nación, que Huston ha vivido tanto y lleva dentro de sí, como el resorte de su acción vital. Huston cree, a veces, que ésta es su mejor película. Desde luego, marca un cambio en el cinema norteamericano y en el cine policíaco mundial.