Para leer a oscuras

101 textos sobre cine
101 películas para (re)descubrir

Óscar Alberto Álvarez

Para leer a oscuras

101 textos sobre cine

101 películas para (re)descubrir

Óscar Alberto Álvarez

Avant
editorial

Primera edición, mayo de 2024
©Óscar Alberto Álvarez, 2024

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com)

Diseño y Edición:
Avant editorial
Avenida de Londres, 6, Portal 1, Atico A,
28500 Arganda (Madrid)
www.avanteditorial.com
info@avanteditorial.com

ISBN: 978-84-19970-52-7
IBIC: APF
DEPOSITO LEGAL: M-12696-2024

Prólogo

Obras maestras poco conocidas, a menudo por formar parte de cinematografías a las que no se les ha dedicado suficiente atención o por haber sido desplazadas a un segundo plano ante la reputación de sus hermanas; estupendas películas aún hoy infravaloradas; grandes films injustamente ocultos que quizá influyeron en otros cuyo prestigio no ha hecho más que crecer hasta resultar incontestable…

La historia del mejor cine no solo pertenece a las sacrosantas listas que nos indican cuáles son las películas imprescindibles, al canon que nos dicta qué debemos ver antes de que nos den el último finiquito, sino también a la infinidad de maravillas que esperan ser (re)descubiertas, que aguardan la curiosidad del cinéfilo que no se conforme con consultar la guía del polvoriento y reduccionista museo cinematográfico, cuyas ventanas convendría abrir para que entrara algo de aire renovador. Más que nada, para no caer en el error de creer, como sucede no pocas veces, que en Suecia nadie que no fuera Bergman tenía acceso a una cámara; que en Japón durante el pasado siglo solo Mizoguchi, Ozu y Kurosawa —entre los que se cuelan en ocasiones Mikio Naruse y, más recientemente, Masaki Kobayashi— realizaron obras maestras; que el cine francés contemporáneo a la *nouvelle vague* pero ajeno a ella no merece ni pararse a considerarlo; que en la cinematografía mexicana clásica solo vale la pena lo que filmó Buñuel, o que el vacío en

Argentina hasta la llegada de Puenzo y Aristarain era tan extenso como la pampa, entre otros similares despistes.

En este libro el lector encontrará 101 de esos films a que hacía referencia en el párrafo anterior, firmado cada uno de ellos por un director distinto, lo cual ayuda a ampliar el panorama. Por descontado, son solo ejemplos de lo expuesto. En su lugar, podría haber otros 101 a la misma altura. O incluso 1001. Afortunadamente, el cine digno de toda nuestra atención es inagotable. Que en esta selección no aparezca ningún título posterior a 1979 responde a mi incapacidad para condensar toda la historia del gran cine poco visto en un solo libro que no se alargara en demasía, lo cual abre la puerta a la, en cualquier caso, lejana posibilidad de un segundo volumen que se ocupe de las cinco últimas décadas; que la mayor parte de las películas citadas sea en blanco y negro a mi innata inocencia solo se le ocurre atribuirlo a la mera casualidad.

Por último, antes de empezar a leer a oscuras, querría dedicar este libro a los seguidores del blog *Las cosas que hemos visto*…, la semilla de la que nació este libro. A los que estuvieron, a los que siguen y a los que llegaren, gracias.

101 PELÍCULAS

El que recibe el bofetón

(*He Who Gets Slapped*; Victor Sjöström, Estados Unidos, 1924)

Tras firmar una de las más grandes páginas del cine mudo europeo, con films como *Los proscritos* (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1918) o *La carreta fantasma* (*Körkarlen*, 1921), Victor Sjöström se trasladó a Estados Unidos en 1923 para seguir sentando cátedra y engrosando su legado con nuevas obras maestras, aunque tuviera que hacerlo bajo el anglicanizado nombre de Victor Seastrom. Al año siguiente, en el que sería su segundo proyecto en Hollywood, el cineasta sueco se encontró con otro genio del cine llamado Lon Chaney y entre ambos alumbraron una enorme película titulada *El que recibe el bofetón*, basada en la obra de teatro del escritor ruso Leonid Andreyev.

Chaney —que cuatro años más tarde interpretaría un papel similar en otra maravilla titulada *Ríe, payaso, ríe* (*Laugh, Clown, Laugh*, 1928), de Herbert Brenon— da vida a Paul Beaumont, un desconocido científico a quien su mecenas, el barón Regnard, le roba el resultado de sus brillantes investigaciones y lo presenta como suyo en la Academia de las Ciencias. De paso, le birla también a su esposa y, para más inri, lo pone en ridículo propinándole una bofetada ante las carcajadas de sus colegas científicos. Humillado, Beaumont decide retirarse de la circulación y se esconde en un circo, donde trabaja de payaso con un número de su

invención llamado «El que recibe el bofetón», en el que los demás payasos lo abofetean, entierran su corazón de plástico en la arena y asisten a su funeral. Aquí, al menos, las risas que provoca lo hacen famoso. Un día, el barón acude a ver la función y comienza a interesarse por una compañera de trabajo de Beaumont; pero, esta vez, el payaso no está dispuesto a que su rival se salga con la suya.

Como no podía ser de otro modo tratándose del actor conocido como El hombre de las mil caras, Chaney eclipsa con su interpretación y su caracterización al resto del reparto y compone un icónico personaje que, injustamente, ha trascendido mucho más que la película, hasta el punto de que, en mi opinión, puede verse su influencia en otros payasos cinematográficos. Por ejemplo, en su faceta más triste y trágica, el que interpreta James Stewart en *El mayor espectáculo del mundo* (*The Greatest Show on Earth*, 1952), de Cecil B. DeMille —de largo, lo mejor de la película—, o el protagonista de *Joker* (2019), de Todd Phillips, que extiende su venganza a toda la sociedad y al que pone rostro un Joaquin Phoenix heredero directo de Chaney. Y, puestos a elucubrar, ¿por qué no seguir su rastro, tras varias vueltas de tuerca, hasta el Pennywise creado por Stephen King en su novela *It* (1986)?

Junto a la omnipresencia del actor, la brillantez tras la cámara de un Victor Sjöström que probablemente fuera el director más genial de todos los que trabajaron con Chaney, Tod Browning incluido. No hay más que echarle un vistazo a la adaptación argentina de Boris H. Hardy, titulada *El que recibe las bofetadas* (1947), con otro grande llamado Narciso Ibáñez Menta, para darse cuenta de que, a partir del mismo material, la diferencia entre un buen film y una obra maestra depende, ante todo, del talento de quien capitanea la nave. Como muestra, tan solo un ejemplo, pero inolvidable para cualquiera que vea la película. Se trata de la escena en que, tras una de las funciones, con el circo ya a oscuras excepto

por el foco que alumbra el centro de la pista, nuestro payaso recupera su corazón enterrado. En ese momento, la luz se apaga; pero Sjöström continúa iluminando su rostro durante un instante hasta el fundido a negro. Un fragmento de arte sin palabras, de deslumbrante poesía visual. Una manera de contar historias que el cine, por desgracia, olvidó casi por completo ya hace tiempo.





La caída de la casa Usher

(*La chute de la maison Usher*; Jean Epstein, Francia, 1928)

A veces la crítica cinematográfica ha clasificado las películas por el predominio en ellas de características propias de la poesía, la narrativa o el ensayo, siempre teniendo en cuenta, como a menudo en la literatura, que difícilmente esa *separación de poderes* puede ser radical. Si seguimos esa categorización, queda claro que el cine de Jean Epstein, uno de los grandes innovadores franceses en la época del mudo, es eminentemente poético, como se puede comprobar ya en la temprana y excelente *Coeur fidèle* (1923), que cuenta una típica historia de amores desgraciados valiéndose de preciosas imágenes que, ante todo, buscan lirismo y sentimiento.

La cúspide de este estilo es *La caída de la casa Usher*, un film de una hora de duración que cuenta con una fotografía deslumbrante de Georges y Jean Lucas y una enloquecida interpretación de Jean Debucourt. El guion, escrito por el propio Epstein y por su amigo, por aquel entonces, Luis Buñuel —algunas fuentes hablan de que el aragonés también colaboró en la dirección—, toma como base el relato de Edgar Allan Poe que le da título, pero además añade elementos de otros cuentos del escritor estadounidense, como *El retrato oval* o *El enterramiento prematuro*, lo cual nos puede dar una pista de las intenciones de Epstein.

Al contarnos la historia del pintor Usher, que vive recluido en su mansión dedicado a pintar el retrato de su

esposa, cuya vida se va consumiendo a medida que el cuadro se completa, el cineasta francés busca no tanto adaptar al cine una narración en concreto como, sobre todo, plasmar en imágenes la esencia de la literatura de Poe. Por medio de escenas impresionantes que parecen sacadas de una pesadilla —el traslado del ataúd a través del campo, sobreimpresionado por la imagen de las velas; el regreso de la amada desde el más allá—, nos traslada a un mundo de iconografía romántica y decadente dominado por la obsesión amorosa y por la muerte, un mundo de sensaciones poéticas que se sustentan en el relato de unos hechos, pero cuya importancia se sitúa muy por encima de este.





Soledad

(*Lonesome*; Pol Fejos, Estados Unidos, 1928)

En 1923, un cineasta húngaro llamado Pál Fejós huyó de su país a Estados Unidos, donde realizó parte de su no demasiado extensa filmografía bajo el nombre de Paul Fejos. Entre las películas que dirigió en Hollywood, una obra maestra absoluta y perfecta de una hora de duración titulada *Soledad*, tan extrañamente poco conocida como el resto de sus obras.

El film de Fejos comienza mostrándonos, de forma paralela, la rutina de un día cualquiera en las vidas de Mary y Jim, un par de almas solitarias entre la multitud de la gran ciudad: el despertar para ir a ganarse la vida, el metro repleto de gente, la monotonía del trabajo en una centralita y en una fábrica, la despedida de los compañeros que van a pasárselo bien con sus parejas mientras ellos se retiran aburridos a sus casas… Sin embargo, ese día la casualidad hace que ambos cambien de planes y se unan a una excursión para pasar la tarde en la playa y en un parque de atracciones durante la cual se conocen y se enamoran; pero un accidente en el que se ve envuelta Mary y una gran tormenta que provoca el pánico entre la multitud consiguen separarlos, quizá para siempre.

Con algunas similitudes con la obra maestra de King Vidor *Y el mundo marcha* (*The Crowd*) —casualmente,

estrenada también en 1928—, tanto en la visión que ofrece de la ciudad y de sus habitantes como un ente que se mueve constantemente al mismo ritmo y que nos impide pararnos a conocer, incluso, al vecino de al lado, como, más concretamente, en ciertos momentos de la larga secuencia del parque de atracciones, *Soledad* es uno de esos mayúsculos ejemplos del cine mudo que aún hoy siguen sorprendiéndonos por sus efectos visuales y por su imaginación para contar una historia sin la ayuda de la palabra. Desde las sobreimpresiones de la gente que llama a la centralita en que trabaja Mary y del reloj en el que va reflejándose el paso de las horas hasta la impresionante escena del caos durante la tormenta que parece querer devolver a nuestros protagonistas a su soledad, pasando por los planos que aíslan momentáneamente a los enamorados de todo lo que los rodea, nos encontramos ante un film increíblemente moderno con un ritmo más propio de un cine muy posterior que para sí quisieran muchas películas sonoras de los años treinta.

Al parecer, existe más de una copia de *Soledad*. A la que está disponible en formato doméstico se le añadieron algunos breves diálogos —cosas de la experimentación en los albores del cine sonoro— y se le colorearon a mano algunos fotogramas muy bien escogidos, aquellos que muestran los mayores momentos de felicidad de los dos enamorados separados de la multitud, lo que, en lugar de molestar, creo que incluso contribuye a la belleza de esta maravilla que seguro sorprenderá a quienes no la conozcan.





Un sombrero de paja de Italia

(*Un chapeau de paille d'Italie*; René Clair, Francia, 1928)

De camino a su boda, el joven Ferdinand (Albert Préjean) detiene por un instante su cabriolé junto a un bosque y el caballo aprovecha para mordisquear un sombrero que cuelga de un arbusto. La dueña aparece en ese momento junto a su amante, un militar con malas pulgas que obliga a Ferdinand a llevarlos a casa de este a esperar hasta que regrese con un sombrero idéntico, ya que era un regalo del marido de la chica. Así, durante el mismo día, Ferdinand tendrá que arreglárselas para casarse y para encontrar un sombrero de paja de Italia.

A partir de la obra de teatro de Eugène Labiche y Marc Michel, el gran René Clair escribe y dirige una comedia puramente cinematográfica que nos lleva de enredo en enredo, de sonrisa en sonrisa y de carcajada en carcajada sin apenas apoyarse en intertítulos explicativos, fiándolo todo a una puesta en escena aparentemente sencilla pero repleta de ideas visuales que surgen a menudo de la idiosincrasia de cada uno de los personajes y de la importancia que se le da a los objetos y que siempre aportan algo para complicar cada vez más el día especial de Ferdinand y, de paso, para que la inteligencia desborde la pantalla.

Lección de ritmo interno en cada plano y de perfección en el montaje, *Un sombrero de paja de Italia* es una obra maestra de la comedia muda tan admirada por Lubitsch

en su momento como olvidada hoy en día, llena de fragmentos memorables como la descacharrante secuencia que muestra, haciendo uso del ralentí, a Ferdinand imaginando al amante militar, a la espera de un sombrero que no llega, lanzando sus muebles por la ventana y destrozando su casa y hasta el edificio entero. Quizá uno de los momentos más divertidos y absolutamente enloquecidos de la historia del cine. Y es que René Clair, tan olvidado como su película, creó una de las cimas de la *screwball comedy* varios años antes de que se acuñara el término para designar a las comedias más disparatadas de Hollywood.