



EL CIUDADANO WELLES

En la historia del cine son muchos los autores brillantes, los grandes creadores, los firmantes de obras maestras. Uno por sus cualidades como narradores, otros por su peculiar y construida concepción del mundo, la relación de grandes autores sin ser muy extensa es suficientemente amplia para que cada uno escoja a su gusto y según sus preferencias. Sin embargo, el cine ha dado pocos hombres que con su acción hicieran evolucionar a pasos de gigante el cine y que sean, milagrosamente, indiscutibles. Sus nombres, en la memoria de todos están, son Griffith, Eisenstein... quizá Stroheim o Renoir. No son muchos, en todo caso. En 1940, uno nuevo viene a sumarse a la exigua lista. Su nombre es Orson Welles.

Dejando de lado su espectacular biografía —autor teatral, historiador, actor, analista de Nietzsche, en su más tierna infancia—, Welles llega a Hollywood en 1939, contratado por la RKO, para realizar un film. La causa de ello fue la súbita popularidad alcanzada por Orson Welles a raíz de una emisión de radio dirigida por él en la que, adaptando «La guerra de los mundos», de H. G. Wells, hizo creer a toda la nación americana que seres extraterrestres habían realmente iniciado la invasión de la Tierra. Welles llega a Hollywood con una larga experiencia teatral y radiofónica, pero sin saber nada de cine. Después de unos meses de estudio y adaptación a la técnica cinematográfica, después de algunos proyectos fracasados, Orson Welles dirige con plena libertad —una de las pocas veces que lo consiguió— su primer film: «El ciudadano Kane».

A esta película extraordinaria y revolucionaria dentro de la historia del cine, le seguirían una larga lista de obras maestras, gracias a las cuales Welles se nos aparece como uno de los más grandes crea-

dores contemporáneos, fuera y dentro del cine. Recordemos algunos títulos: «El esplendor de los Amberson», «Mr. Arkadin», «Sed de mal», «El proceso», «Campanadas a media noche»...

La importancia de estas películas, sin embargo, no proviene tanto de la extraordinaria densidad y complejidad de su obra, sino que viene determinada principalmente por la evolución que Orson Welles originó dentro de la narrativa tradicional cinematográfica. Su ruptura, de otra parte, no se limitó a un sistemático proceso de «negación» de la narrativa tradicional (caso de la vanguardia actual), sino que desde el principio fue una ruptura creadora, que enriquecía la expresión y debía abrir un sin fin de nuevas posibilidades al lenguaje cinematográfico. Su sistemática utilización en la puesta en escena de la profundidad de campo (visión en tres dimensiones de la escena) y la consiguiente utilización, determinada por aquella, del plano-secuencia y del montaje, dentro de éste, a través del sonido, de centros de atención o del movimiento de los actores debían abrir una serie de posibilidades incalculables para el futuro desarrollo y enriquecimiento del lenguaje fílmico, algunas de ellas en la base de los más modernos experimentos narrativos del cine.

Al igual que Eisenstein, definido más de una vez como «último superviviente del Renacimiento», Welles resulta una de las figuras más grandes que ha dado la historia del cine. También actor fuera de serie, su sola presencia en la pantalla consigue en muchas ocasiones dotar a una cinta más bien mediocre de una calidad y nuevas dimensiones insospechadas. Se anuncia la inminente publicación de sus memorias que prometen, naturalmente, ser apasionantes.

**75 AÑOS
DE CINE** **6**
**1941
1950**

PERO EN HOLLYWOOD EL «THRILLER» IMPONE SU LEY

A los hechos más significativos de esta década —derrota del fascismo en la II Guerra Mundial, división del mundo en bloque comunista y bloque capitalista, triunfo de la Revolución China, inicios del proceso de descolonización de los continentes asiáticos y africanos, en lo político, y aparición del «neorrealismo» en Italia, del «cine negro» en los EE. UU., en lo cinematográfico— debe añadirse otro hecho general menos anecdótico de lo que a primera vista parece: la década de los cuarenta será el último período de esplendor de Hollywood. A partir de estos años y de manera más o menos evidente, el cine americano inicia su decadencia. La ley anti-trust —que en un momento dado comenciona la industria cinematográfica—, la aparición de la televisión, la represión macarthysta contra los profesionales de Hollywood, la muerte, agotamiento o retiro de los «grandes» que llenaron los años dorados del cine, en fin, estas u otras razones, todas ellas bordeando el paso de los años cuarenta a los años cincuenta, pueden ser la causa inmediata de este hecho cierto: Hollywood será la Meca hacia donde los cineastas dirigen cotidianamente sus oraciones por última vez en su historia. Con la llegada del próximo decenio empieza, de manera muy tangible, la decadencia.



Cinco meses después de concluir la guerra civil española, Hitler invadía Polonia. Empezaba así la II Guerra Mundial. Este hecho trascendental influyó relativamente en el cine de Hollywood. Por el contrario, en Europa, fue decisivo: todas las cinematografías importantes implicadas en la guerra, de manera directa y en su propio territorio, entraron en un bache del que algunas de ellas tardarían en salir. Al mismo tiempo, en los EE.UU., los grandes maestros de la década anterior continuaban su obra y Hollywood recibía una nueva oleada de directores europeos emigrados de las zonas ocupadas por los alemanes: Renoir, Clair, Ophüls, etcétera.

algunas figuras del pasado, Capra, por ejemplo, y ven también el nacimiento de nuevas e interesantes personalidades. La más importante será sin duda la de Orson Welles que con su «Ciudadano Kane» comenciona el mundo del cine, y, en un tono menor, pero también considerablemente interesante, nos encontramos con la agradable sorpresa de un brillante continuador de la comedia, Preston Sturges, director que hacia finales de esta década y después de haber dirigido películas tales como «El gran Mr. Ginty» o «Los viajes de Sullivan», desaparecerá como tantos otros del panorama del cine americano para no volver a reaparecer.

CINE DE PROPAGANDA

La guerra, debía insuflar nuevos ánimos al cine. La propaganda se convirtió en un hecho fundamental. El antinazismo y el probolismo fueron las dos piedras de toque fundamentales alrededor de las cuales giró buena parte de la producción de la época, dando pie en numerosas ocasiones a películas realmente importantes. Quien puso el alma en ello y consiguió una obra maestra en todos los sentidos fue el gran creador de siempre Charles Chaplin. Su película, «The great dictator», constituyó, a través de la ridiculización del personaje, una de las sátiras más certeras y agudas que sobre Hitler y el nazismo se realizaron. Unos pocos años más tarde Ernest Lubitsch prolongaría el camino abierto por Chaplin con su extraordinario filme «To be or not to be» (escribiendo recientemente en Barcelona) en el que el Lubitsch también juega con la doble identidad (en este caso representada por unos actores) y con el humor como importante —y efectiva— arma de combate.

Entre las restantes obras propagandísticas destacadas de la época debemos distinguir entre los filmes de la más pura ortodoxia los que, por las autoridades respectivas como ejemplos a imitar, es decir, «La señora Miniver», de W. Wyler y «Why we fight» de F. Capra —y aquellos que, sin sometiéndose a la imperiosa necesidad bélica consiguieron desarrollar situaciones francamente agradables. Entre estos últimos podríamos citar los filmes «Casablanca» de Curtiz o «Tener o no tener», de Hawks. A caballo entre las dos tendencias cabría situar el irregular «Sargento York» del mismo Hawks, buena muestra de como el dominio de la narrativa no siempre consiguiera hacer olvidar un contenido retoricamente reaccionario.

Por lo demás estos años —no tan brillantes como los anteriores o los que seguirán después— ven la extinción de

EL NEORREALISMO EN ITALIA

Acabada la guerra, aparece en Italia un filme que resultará clave para el desarrollo del cine durante este decenio y también para toda la historia del cine posterior. Nos referimos, naturalmente, a la película de Roberto Rossellini «Roma ciudad abierta», película con la que se inaugura oficialmente el neorrealismo. Este estilo cinematográfico, consecuencia de una determinada ideología y un preciso método de trabajo, no solo dará al cine un importante grupo de obras maestras, sino que durante muchos años determinará la producción cinematográfica italiana y también la de otros países. Sus fuentes deben buscarse fundamentalmente en la tradición realista del cine —aquella que arranca de las pequeñas cintas de Lumière—, tradición que a lo largo de la historia ha triunfado en repetidas ocasiones y con fuerza en las pantallas del mundo. Eisenstein, Feuillade o Renoir, los cineastas soviéticos de los años veinte o las tentativas realistas del cine italiano en 1915, son buenas referencias para comprender que los procedimientos del neorrealismo —actores no profesionales, rodaje en decorados naturales, métodos documentalistas— no son una novedad absoluta en la historia del cine, sino más bien la readaptación de un estilo —el «realismo»— a unas necesidades y a unas coordenadas muy concretas: la situación de Italia una vez concluida la guerra. Estos dos hechos, cultural, uno, y político, otro, impulsan de manera muy clara el nacimiento y desarrollo del neorrealismo.

Durante los años del fascismo, no dejó de existir en Italia una corriente democrática que se oponía al régimen de Mussolini. Esta corriente, que en los años de la guerra desenvolvió en el «movimiento de la resistencia», movimiento más determinado por una situación de lucha de clases, que no de «resistencia nacional» (caso de Francia), estaba fuertemente arraigada entre los círculos

EL «WESTERN» LE OFRECE CALIDAD

Durante los años de la guerra, el «western» continuó explotando el filón de la historia, descubierto en el decenio anterior. Las aventuras de Jesse James, esta vez a través de su hermano Frank («The return of Frank James», de F. Lang), serían dos buenos ejemplos de ello. Sin embargo, en este mismo momento aparece un filme firmado por William Wyler, revelador de que algo estaba cambiando en el viejo Oeste cinematográfico. Este filme, «The Westerner», se caracteriza entre otras cosas por su afán de «calidad» —la que no resultaría ajena la excelente fotografía de Gregg Toland—, y por sus manifiestas intenciones de dotar de «respeto» psicológico las situaciones y los personajes.

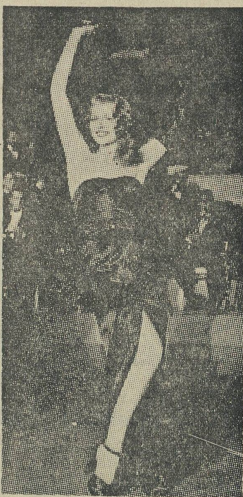
No obstante, los pioneros del neo-western, o lo que más tarde a raíz de «Solo ante el peligro» se denominará «western psicológico», serían dos filmes bastante insólitos realizados en 1943 por Howard Hughes y William Wellman.

Howard Hughes, extraño millonario ligado al cine desde la década anterior, produjo y dirigió en este año la película «The outlaw», «western» irónico y erótico que hacía danzar a los grandes mitos del Oeste —Billy «el niño», Doc Holliday, Pat Garrett— entre una mujer y un caballo. También antifeminista —entra la mujer al caballo, los héroes acababan eligiendo el noble bruto—, el filme de Hughes, por su planteamiento y enfoque de las situaciones, resultaba un «western» considerablemente original. Algo distinto, pero también innovador, «The ox-bow incident», de William Wellman, crea de un golpe el neo-western, con su profundidad, su contenido psicológico, sus prolongaciones sociales, su realismo y su silencio. Ya conocemos la historia: tres hombres acusados erróneamente de haber robado vacas son colgados de un árbol. La situación es banal, el tiempo triste, las víctimas poca cosa. Ciertamente, todo se resume a la intolerancia de un lugar perdido del viejo Oeste donde los extranjeros son, «a priori», sospechosos. Pero el filme situa con una rara exactitud las reacciones de los campesinos y su autodefensa una vez el Nevada se ha helado —en las aguas frías del cálculo egoísta» (R. Borde).

Acabada la guerra, y habiéndose iniciado un período de gran auge para el «western», la incidencia de los dos filmes citados sobre la producción normal será grande. De ella saldrán dos obras maestras: «Duelo al sol», de King Vidor, el magnífico «El tesoro de Sierra Madre», de John Huston. Sin embargo, la corriente tradicional no se abandonará, y será precisamente John Ford quien la cultive con mayor entusiasmo. Son los años de «Fort Apache» —exacta reconstrucción del fracaso militar de Custer y el 7.º de Caballería a orillas del Little Big Horn—, de «She Wore a Yellow Ribbon» o de «Rio Grande». El mismo «Fort Apache», no obstante, contiene varias situaciones determinadas por el nuevo estilo: el tratamiento de los indios, por ejemplo, que antecede a la primera película plenamente antirracista del «western»: «Flecha rota», de Dalmes Daves. Sin embargo, John Ford compensará sus buenas intenciones de entonces con un filme perfectamente militarista y desprovisto de ambigüedades, el ya citado «Rio Bravo».

Entre una y otra tendencia dos maravillosas obras maestras son realizadas en estos dos años. Se trata del gran filme de Howard Hawks «Rio Rojo» —decididamente en sus mejores años como creador— y el no menos excepcional, aunque con todo algo inferior, «Pasión de los fuertes», de John Ford.

RITA GILDA



«En Rita Hayworth, sus ajustados vestidos de seda negra, sus guantes arrollados hasta el codo, sus finas botas de cuero cónico, tienen una función precisa: despojar a la mujer de todo carácter humano, transformándola en objeto.» (Alexandre Astruc.)