

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La cámara invisible

Autor/es:
Vidal, Nuria

Citar como:
Vidal, N. (2006). La cámara invisible. Nosferatu. Revista de cine. (51):37-42.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41441>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



La cámara invisible

Nuria Vidal

Historia. Bere aurreneko armak gidoigintzaren eremuan beilatu zituen zuzendari batentzat, istorio on bat eskueran izateko premia fuintsezkoa zen kameraren atzean jartzeko garaian. Ondoren sortuko zen argumentu hori kontatzeko modurik onenaren inguruko kezka, baina hori beste kontu bat zen, estiloari zegokiona.

¿Se puede hablar de un estilo “hustonia-no” como se puede hablar de un estilo “hitchcokiano”? ¿Se puede reconocer una personalidad única en la larga filmografía de Huston como se reconoce, por ejemplo, en el cine de Buñuel? La verdad es que, después de revisar catorce de sus más importantes películas (1), la conclusión a la que se llega es que el estilo de John Huston es, precisamente, el “no estilo”.

Esto no quiere decir que no haya una serie de constantes que se repiten en su cine a lo largo de los más de cuarenta y cinco años que duró su larga carrera cinematográfica. Fórmulas visuales, recursos de lenguaje, construcción dentro del encuadre y un determinado ritmo de las secuencias que se ven por primera vez en **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), siguen identificándose en **Dublinese (Los muertos)** (*The Dead*, 1987). Son elementos que definen su ma-

nera de acercarse a las historias y los personajes de una forma tan sutil que sólo se aprecian cuando se ven las películas seguidas una detrás de otra, pero que difícilmente se descubren viéndolas de una en una. Porque el principal objetivo de John Huston a la hora de enfrentarse a la realización de una película es que la cámara no se vea, que sea prácticamente invisible. Se trata de poner la cámara al servicio de la historia, adaptarla como un guante a sus necesidades, ya sean las del cine negro, el cine de aventuras, el cine de acción o simple y sencillamente el cine de las emociones. La música, la iluminación, el color, el sonido están pensados para apoyar y potenciar la historia que es, siempre, el elemento fundamental. No en balde Huston era antes que director, guionista.

La búsqueda de un imposible

Casi todas sus películas, al menos casi todas las que de verdad cuentan en su filmografía, tienen un esquema muy parecido nacido, si hemos de creer al propio Huston, del azar, no de una voluntad de construirlas de esa forma. El cine de Huston no surge de una idea preconcebida, sino del deseo de contar una historia que le gusta. Es a posteriori cuando podemos llegar a la conclusión de que la mayoría de esas historias tienen un esquema que se repite y que se puede resumir así: un grupo de personas que no se conocen se une para alcanzar un objetivo; cuando piensan que lo han conseguido, se dan cuenta de que

ese objetivo se ha perdido en el aire, ha desaparecido, obligando a la disolución del grupo, casi siempre de una forma dolorosa. Este esquema empieza en **El halcón maltés**, se repite en **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y en **La jungla de asfalto** (*The Asphalt Jungle*, 1950). En **La Reina de África** (*The African Queen*, 1951), su película más feliz, se alcanza el objetivo, destruir el Louisa; pero en **Moby Dick** (*Moby Dick*, 1956) vuelve el fatalismo a dominar la obsesión de Ahab. El sueño de **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975) acaba en un completo fracaso, y en **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985), Charlie llega a la cínica conclusión de que es imposible llevar una vida cotidiana normal. Aunque cueste un poco más reconocerlo, este esquema está también en **Dublinese (Los muertos)**: Gretta Conroy y su marido Gabriel acuden como cada Noche de Reyes a cenar a casa de sus tías, las señoritas Morkan, donde se reúne lo mejor de la sociedad dublinesa. Pero esa noche, Gabriel se dará cuenta de que nunca ha sabido quién era realmente su esposa y la sensación de pérdida será tremendamente dolorosa para él.

Espejo de su tiempo

Si la cámara se adapta como un guante a la historia que está contando, "el estilo" de cada film bebe directamente en la época en la que está rodado. En



Moby Dick

casi ningún otro director del cine clásico americano (Ford, Wilder, Lang, Hawks...) se da este fenómeno de una forma tan directa como en el cine de Huston. Sus películas responden, en la forma, al momento de su realización.

Los filmes de los años cuarenta muestran la violencia en blanco y negro de una sociedad que sale de una guerra y se encuentra con un mundo en claroscuro: **El halcón maltés**, **El tesoro de Sierra Madre**, **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948), **La jungla de asfalto**, son películas de estudio, con pocos personajes en juego, rodadas casi siempre en plano medio, americano o primer plano. Los protagonistas de estas películas no tienen piernas y en cambio se miran mucho. Los techos del decorado son opresivos y la cámara no se aleja demasiado de sus rostros.

En los años cincuenta, Huston pierde el miedo a rodar en grandes espacios, empieza a disfrutar de los planos generales, introduce el color usándolo de un modo no naturalista y sobre todo utiliza los recursos de planificación de una forma más elaborada. En esta época, Huston se ahoga en las estrechas y represivas aguas hollywoodianas y decide explorar espacios lejanos para poder respirar. Por eso se va a otros paisajes y a otros tiempos para contar sus aventuras. África es su primer objetivo y allí rueda **La Reina de África**, probablemente su película más libre, no sólo desde el punto de vista de la historia, también desde la realización. Huston no tiene miedo a meter a dos personajes en una pequeña barquita y filmarlos desde dentro, consiguiendo que toda la gama de emociones que los actores son capaces de dar, en la perfecta química que se establece entre ellos, esté reflejada por la cámara que los mira desde abajo, desde arriba o de frente, según cambien sus sentimientos. El río, mejor dicho, la naturaleza se convierte en un tercer personaje a veces aliado, casi siempre enemigo, que Huston retrata en toda su grandeza y peligrosidad: los rápidos, el calor, la falta de aire en los juncales, la liberación al salir al lago, se sienten a través de una cámara y un sonido que están ahí para hacer de transmisores. La perfección y la felicidad de esta película no se repetirá en ninguno de sus siguientes trabajos, pero él seguirá viajando: al París de finales del XIX —**Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*, 1952)—, al Pacífico Sur durante la guerra —**Sólo Dios lo sabe** (*Heaven Knows, Mr. Allison*, 1957)—, al Japón del siglo XIX —**El bárbaro y la geisha** (*The Barbarian and the Geisha*, 1958)—... Sin embargo, Huston es consciente de que no puede eludir la realidad y cuando, justo a mitad de la década, rueda **Moby Dick**, una película que en sus primeras secuencia más parece de Ford que de Huston, y que tiene en Eisenstein un claro referente en los planos de rostros y el estilo semidocumental de buena parte de su metraje, sabe que está haciendo algo



más que poner en imágenes la novela de Melville: está hablando de los peligros de una obsesión que puede acabar con arrastrar en su locura a la destrucción de todo y de todos. **Moby Dick** es una de las películas peor consideradas de Huston al que se acusó de equivocarse en la elección de Gregory Peck como capitán Ahab. Quizás sea un error, pero la verdad es que, visto ahora, el film adquiere una grandeza que nace de su puesta en escena violenta y contenida, del aislamiento que se respira en la soledad del mar, de la capacidad de hacer que unos ojos dominen una multitud desde un extraño primerísimo plano.

La década viajera desemboca en una película que se considera un punto y aparte en su filmografía, aunque la verdad es que no es ni de las mejores ni de las más significativas de su carrera: **Vidas rebeldes** (*The Misfits*, 1961). Con ella se inauguran los años sesenta, en los que el director vuelve a un terreno que conoce bien, el de los perdedores, los hombres que están fuera de lugar con títulos memorables como **La noche de la iguana** (*The Night of the*

Iguana, 1964) o **Reflejos en un ojo dorado** (*Reflections in a Golden Eye*, 1967). Son películas más intelectuales. ¿Qué quiere decir esto y cómo se reconoce en la pantalla? Quiere decir que Huston busca sus argumentos en lo que se considera la Cultura con mayúscula, Arthur Miller, Tennessee Williams, Carson McCullers, escritores de prestigio que en realidad están muy lejos de su manera de entender el mundo. Sobre todo en **Vidas rebeldes**, donde se siente obligado a ponerse al servicio de una historia que le resulta cercana, pero con un guión que no le gusta y unos actores que no responden a sus deseos. Los tres hombres y las dos mujeres que protagonizan el drama de Arthur Miller no tienen carne, son simples ideas. Y eso a Huston no le interesa. Las servidumbres a la moda hacen que haya momentos que recuerdan una (mala) película de Antonioni (el baile de Marilyn con el árbol, por ejemplo); los larguísimos y vacíos diálogos están escritos para ser

dichos, no para ser sentidos; los escenarios no están pensados para vivirlos, simplemente son lugares por donde deambulan los personajes. En definitiva, el peso de Marilyn, Gable, Clift y Miller hacen de este film, tan alabado en muchos libros de los que se han escrito sobre Huston, uno de los menos houstonianos de toda su filmografía. Con Williams (**La noche de la iguana**) y McCullers (**Reflejos en un ojo dorado**), tuvo más suerte. En definitiva las historias de estas dos películas son mucho más carnales y físicas. Y eso Huston sabe cómo contarlos.

Los sesenta acaban con una película aparentemente extraña y muy poco valorada, pero que si nos detenemos a pensar un poco, es terriblemente consecuente con su tiempo: **Paseo por el amor y la muerte** (*A Walk with Love and Death*, 1969) empieza igual que **Moby Dick**: un hombre joven camina por un horizonte elevado, va en busca del mar y



La noche de la iguana



recorre un campo donde un árbol corta el plano en sentido vertical. La voz en *off* en ambos casos nos cuenta quién es y dónde estamos. Pero a partir de ahí las diferencias se imponen. Si *Moby Dick* se puede leer como una metáfora de la obsesión macartista por el comunismo, **Paseo por el amor y la muerte** es sin duda un manifiesto *hippie* en el que Huston asume el papel de señor feudal comprometido con los campesinos, como él mismo se sentía identificado con los movimientos de rebeldía juvenil de los sesenta. En esta película, que es como un tapiz medieval en el que Heron y Claudia nos sirven de guías por los distintos mundos que recorren, debuta como actriz su hija Anjelica Huston. La primera vez que la vemos es desde el punto de vista de Heron, cuando despierta en la sala y la descubre en un contrapicado que nos muestra a Claudia (Anjelica) enmarcada por dos columnas, como una figura en un cuadro. Es curioso comprobar cómo en la última película que hicieron juntos, **Dublinese (Los muertos)**, Huston vuelve a filmar a su hija de la misma manera, en un contrapicado en las escaleras donde Gretta (Anjelica) se detiene para escuchar la canción enmarcada por la vidriera del fondo mientras su marido, Gabriel, la observa desde abajo.

Los setenta fueron años de desconcierto ideológico, de crisis de un sistema de producción en el cine, de irrupción de una nueva generación. Huston no perdió el tren de estos cambios y supo utilizarlos en su favor, sobre todo en los primeros cinco años de la

década con filmes como **Fat City (Ciudad dorada)** (*Fat City*, 1972), **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973) o **El hombre que pudo reinar**, tres películas que son claramente houstonianas en su diversidad, aunque una se inspire en Casavettes, otra en Hitchcock y la tercera en Hawks. Curiosamente, las tres son las películas más frías de Huston: **Fat City (Ciudad dorada)** es fría como las luces de neón que iluminan los bares y los gimnasios; **El hombre de Mackintosh** es fría como fríos son los espías sin sentimientos que retrata (la señora Smith entregándose a Rearden o matando sin piedad a Sir George y a Slade en la iglesia); **El hombre que pudo reinar** es fría como las montañas que atraviesan los dos amigos para llegar a un lugar donde se convertirán en reyes.

Habrà que esperar hasta bien entrados los años ochenta para volver a encontrar un Huston espejo de su tiempo y de su vida, primero en el cínico divertimento de **El honor de los Prizzi**, donde recoge muchos de los temas de su primera película, **El halcón maltés**, pero con una mirada impresionista frente a la expresionista del film de los años cuarenta, y por último en la magnífica **Dublinese (Los muertos)**, donde el viejo león desnuda su alma y nos lega un testamento de una belleza sublime en una secuencia que influyó poderosamente en Kubrick, quien debió verla muchas veces antes de rodar la confesión de Nicole Kidman en **Eyes Wide Shut** (*Eyes Wide Shut*, 1999).

Figuras en el cuadro

Hay algunos planos recurrentes en toda su filmografía que se repiten sistemáticamente de una a otra película, da igual que estemos en una oficina de detectives, en un barco en medio de un río o en unas montañas nevadas. Son planos que nos muestran un personaje de perfil y otro de frente hablando; o un personaje horizontal (en una cama, un sillón, el suelo) y otro de pie detrás. Otro de los recursos habituales de Huston es el de utilizar la espalda como elemento narrativo. Muchas veces los personajes dan la espalda a la cámara (por tanto al espectador) y se colocan en el mismo punto de vista de este, viendo lo que el espectador ve, pero con una diferencia: la espalda oculta lo que el personaje ve. A Huston no le gustan los planos/contraplano (aunque los usa). Al contrario, prefiere que sus personajes convivan en el mismo plano, pero no uno frente al otro mirados de perfil. En momentos de tensión coloca un personaje delante mirando a cámara mientras el otro permanece detrás, en segundo plano; en momentos de camaradería los sitúa uno al lado del otro en una diagonal ascendente o descendente o en un ángulo recto; enfatiza las relaciones de poder haciendo que uno esté sentado y el otro de pie, pero ambos mirándose. Normalmente no le gusta mezclar muchos personajes y cuando se ve obligado a hacer que haya varios actores en una misma secuencia, los concentra en pequeños grupos –**Cayo Largo o Dublineses (Los muertos)**–.

Pero la composición que más le gusta utilizar es la del triángulo. Dos personajes de espaldas frente a uno de frente; un personaje de espaldas frente a dos de frente; con estos triángulos que ya están en **El halcón maltés**, pero que adquieren naturaleza propia en **El tesoro de Sierra Madre**, Huston es capaz de transmitir sensaciones de desunión y de unión prácticamente sin mover ni a sus actores, sólo el emplazamiento de la cámara. Veamos algunos de los más bonitos: Sam Spade, iluminado de lado, frente a los dos policías que le interrogan desde la penumbra; cualquiera de los muchos que hay en **El tesoro de Sierra Madre**, pero especialmente el triángulo del momento en que se sella su alianza, con las manos de Dobbs y Curtin unidas ante la mirada del viejo Howard; el triángulo que forman Frank, Nora y el viejo Temple alrededor del retrato del héroe muerto en la guerra; el triángulo que une a Doc, Emmerich y Cobby preparando el plan del asalto a la joyería; el precioso triángulo de **La Reina de África** cuando Mr. Allnutt se sienta a la mesa a tomar el té con los dos hermanos Sayer y le hacen ruidos las tripas; la compleja figura que se crea cuando Shannon se encuentra frente a Maxine y Hannah en una calurosa noche tropical; Rearden, la señora Smith y Mackintosh en la oficina, cuando acaban de conocerse; los

rostros de Daniel, Peachy y Kipling firmando el contrato que les convertirá en reyes de Kafiristán...

En cuanto al punto de vista de la cámara, a Huston le gustan mucho los horizontes altos o contrapicados que sirven para hacer crecer a sus personajes –Bogart en **El halcón maltés** casi siempre está filmado desde abajo–, y los picados que provocan una sensación de opresión, de empequeñecimiento, como el de Sir George en la secuencia inicial de **El hombre de Mackintosh**. Otra de las constantes de todo su cine es la necesidad de obstruir la visión del espectador. Es esta una variante de la espalda, en la que el espacio delante de la cámara está ocupado por un objeto que impide ver el conjunto de la acción que está sucediendo detrás.

Espacios

En cuanto a los espacios, hay dos que le gustan mucho y que se repiten en casi todas sus películas, siendo en algunos casos los lugares donde suceden las cosas más importantes de la historia: los bares y los vehículos (coches, autobuses). Los bares son para Huston espacios de convivencia, refugios donde las diferencias desaparecen. Las barras de bar dividen el cuadro en diagonales ascendentes o descendentes según el punto de vista del héroe houstoniano: descienden desde su punto de vista cuando el héroe vive sus momentos más positivos; ascienden desde su perspectiva cuando el héroe está en sus momentos más negativos. Pocas veces están vistos de frente, pero en los escasos momentos en que se ve una barra de bar de frente es porque la situación ha llegado a un punto muerto, como el final de **Fat City (Ciudad dorada)**, por ejemplo. En cuanto a los coches, son el medio de escapar de la ciudad en **La jungla de asfalto**; el único hogar verdadero en **Vidas rebeldes**; el espacio donde se viven los pocos momentos cálidos en **Fat City (Ciudad dorada)**; el lugar donde el distanciamiento entre Gabriel y Gretta se empieza a convertir en abismo en **Dublineses (Los muertos)**.

Todos estos elementos ayudan a descifrar el cine de Huston, pero en el fondo no son más que pequeños detalles de una forma de hacer que en realidad se sustenta, como he dicho al principio, en el no estilo como estilo.

NOTA

1. Este artículo se ha escrito a partir de la revisión de catorce películas de Huston: **El halcón maltés**, **El tesoro de Sierra Madre**, **Cayo Largo**, **La jungla de asfalto**, **La Reina de África**, **Moby Dick**, **Vidas rebeldes**, **La noche de la iguana**, **Paseo por el amor y la muerte**, **Fat City (Ciudad dorada)**, **El hombre de Mackintosh**, **El hombre que pudo reinar**, **El honor de los Prizzi** y **Dublineses (Los muertos)**.