

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Los muy ricos y los muy pobres

Autor/es:
Montiel, Alejandro

Citar como:
Montiel, A. (1999). Los muy ricos y los muy pobres. La madriguera. (22):66-69.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41810>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



LOS MUY RICOS Y LOS MUY POBRES

Los hijos de la noche

Benito Perojo

España/Italia, 1939

Entre los aproximadamente 6.000 largometrajes que quizás nutran el vasto corpus denominado CINE ESPAÑOL¹, *Los hijos de la noche* (*I figli della notte*, Benito Perojo, 1939), ocupa un lugar chocante tanto por la singularidad de sus condiciones históricas de coproducción como por la curiosa hibridación que lleva a cabo del cine de género hollywoodiense (especialmente, la comedia amable y sofisticada de Frank Capra) con fórmulas discriminables en la comedia española de la época.

La valiosa investigación sobre cómo se produjo esta película llevada a cabo por Román Gubern, ha sacado a la luz algunas circunstancias que cabe recordar.² Proyecto gestado en Berlín (a donde se había trasladado en un primer momento el dialoguista Miguel Mihura), la película acabaría realizándose en Roma, coproduciéndola la firma italiana Imperator junto con la madrileña productora Ulargui Films. El guión de Benito Perojo (y Aldo Vergano para la versión italiana), se basaba en una comedia de Leandro Navarro y Adolfo Torrado de 1933. "*Los hijos de la noche* —escribe Gubern— contrastó insólitamente por montaje (cosa que no hacía la pieza adaptada) el opulento universo burgués y el del "lumpenproletariado" suburbial, que no había aparecido jamás en el cine español de ficción". Además, es apreciable aquí una "tendencia preneorealista", una "contaminación estética del cine proletario alemán

prenazi", así como "de las comedias del eje Hollywood-Budapest". Pero no queda ahí la cosa. Según Gubern: una escena de animación de objetos evoca títulos clásicos de Hans Richter (*Vormittagsspuk*, 1928) y Fernando Léger (*Ballet mécanique*, 1924), y un cambio de escenario por transparencia remite a *Amanecer* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927). El film sería el último realizado por Perojo durante la República, que acababa de ser derrotada; se exhibió en la *Bienal* de Venecia y fue estrenado en el cine Rialto (de Madrid) el 12 de febrero de 1940, según hace constar Fernando Méndez Leite³, aunque, al parecer, ya había sido vista en Barcelona a partir del 30 de enero, según Gubern, quien, por último, cita las críticas, un tanto reticentes, publicadas en *Bianco e Nero* (número 5, mayo de 1940) y en *Arriba* (Luis Gómez de Mesa, 15 de febrero de 1940), así como las de Carlos Fernández Cuenca (*Ya*, 14 de febrero de 1940) y Miguel Ródenas (*ABC*, 13 de febrero de 1940).

También debemos al profesor Gubern un completo estudio de la obra de Benito Perojo, donde incluye un análisis aún más prolijo y por-

menorizado de la película que nos ocupa⁴, y así las cosas, una revisión del film, más de medio siglo después, no se sabe muy bien para qué pueda servir. Empero, es en ese trabajo de perpetua revisión, y sólo en él, en el que podremos fundar, quizás, una futura (y siempre provisional) *historia del cine español*⁵. Modestamente,

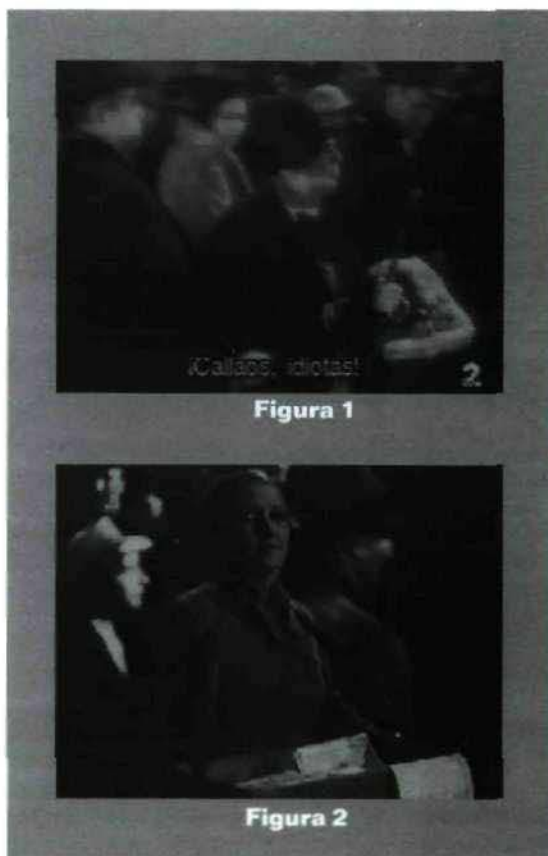


Figura 1

Figura 2

Fotogramas capturados en TV

pues, lo que aquí ofrecemos no es sino *otra lectura* de un film "para el que el tiempo –como escribe Gubern– ha transcurrido en su favor". Básicamente, cotejaremos un par de secuencias de la película con otras tantas de una película producida en Hollywood por la Columbia, *Lady for a Day* (*Dama por un día*, Frank Capra, 1933), basada en una obra de Damon Runyon y con guión de Robert Riskin⁶

Los hijos de la noche (3.078 metros en la versión española; 2.413 en la versión italiana) está disponible en versión video en *Video Mercury Films: Colección "Las joyas del cine español"*. El curioso espectador que se asome al mismo podrá comprobar la justeza de las estimulantes observaciones de Gubern, pero también, si tiene presente o fresca la filmografía de Capra (especialmente la de los años treinta, y más concretamente *Dama por un día*), curiosas similitudes, aunque también ostensibles divergencias.

En la película de Capra, una pobre y vieja vendedora ambulante de manzanas, *Apple Annie* (May Robson), es ayudada por un gángster para que la joven hija de aquélla lleve a cabo una buena boda; en la de Perojo, *La Inglesita* (Estrellita Castro), una pobre y joven vendedora ambulante de tabaco, cerillas y lotería, acabará prohijada por una afable dama burguesa, logrando así emerger de la miseria en que se hallaba sumida.

La presentación de las vendedoras ambulantes, la vieja y la joven, resulta curiosamente similar: ambas son avasalladas por la multitud: *La Inglesita*, incluso es empujada al suelo, y, lógicamente, se irrita; *Apple Annie*, no llega a caer, pero, irritada, espeta a los transeúntes, "¡Callaos, idiotas!" (Véase figura 1). En el caso de Perojo, la multitud se reúne en el encuadre con *La Inglesita* mediante el recurso de la *transparencia*, pero es una *transparencia* manifiestamente inepta, porque las figuras del fondo son más grandes que las más próximas a cámara. (Véase figura 2.)

Ahora bien, también *Apple Annie* acabará por dar con sus viejos huesos en el suelo, y en medio de la gente, aunque esto ocurrirá no en los compases iniciales del film, como en *Los hijos de la noche*, sino al inicio del (digamos) *desarrollo* (o sea, para entendernos: del segundo acto) del film de Capra (cuando *Apple Annie* reciba una carta muy alarmante de su hija).

Resulta aleccionador comparar ambas caídas, pues mientras la de *La Inglesita* es, en cierto modo, anecdótica y graciosa, así como sumamente confusa (trabada en planos generales y en picado, pero *no visible*, es decir, en fuera de campo), la de *Apple Annie* (ubicada en el film como un climax dramático) se articula mediante tres planos muy precisos: un Primer Plano de la carta de su hija en las manos de Annie, que se le cae al suelo (Véase figura 3); Plano Medio de la carta pisoteada por la multitud mientras se escucha en off: "Se ha desmayado" (Véase figura 4) y, por último, Plano General de las personas aledañas que rodean a la anciana y exclaman "¡Cuidado!", "¡Póbrecita!" "¡Animo, abue-



Figura 3



Figura 4



Figura 5

lal", "¡Ayúdela, rápido!". En definitiva, también la caída de Annie ha sucedido fuera de campo, pero es evidente que ésta se ha presentado de manera *más* "dramática" y que la multitud, en esta secuencia, está *más* personalizada. De hecho, la expresión "masa anónima" cuadra muy bien con el *modo* en que ha montado la secuencia Benito Perojo, y, por el contrario, quizás una de las características del estilo del cineasta norteamericano sea esa peculiar manera de Capra de hablar de muchos pero personalizándolos (detallándolos en lo posible).

Siguiendo con esta argumentación, tanto Benito Perojo como Frank Capra dan fe en sus films (y, presumiblemente, hablan de su realidad contemporánea: los años treinta) de la existencia contrastada de dos clase antagónicas: los muy ricos y los muy pobres. No obstante, comparando un par de secuencias de los films se demuestra que el *modo* como lo hacen es, en ambos ca-



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

sos, muy brillante, pero distinto.

La irrupción del universo de los ricos en el film de Perojo tiene lugar después de que Currichi (Miguel Ligeró), un pobre de solemnidad, se haya encaramado a un farol para encender su ciga-

rrillo. (Véase figura 6). Luego, como describe Román Gubern con impecable precisión: "la cámara describe una panorámica hacia la izquierda y encuadra unas grandes ventanas iluminadas y con visillos, en la vecina y elegante casa burguesa (Véase figura 7) y la cámara avanza en *travelling* hacia esas ventanas, al tiempo que la música del villancico que canta la Inglesita se confunde con el vocerío que sale de la casa." Por fin, la ventana (inopinadamente) se abre y deja paso a la cámara que, mediante un nuevo movimiento de grúa (con un foco titubeante que deja columbrar imágenes borrosas, pero de un modo similar al que empleará Welles un poco después en una celeberrima secuencia de *Citizen Kane*), se introduce en la habitación, encuadrando equilibradamente la ostentosa mesa de los ricachos. (Véase figuras 8 y 9).

Ni que decir tiene que la *oposición* está servida, y con la misma violencia que ese mismo año *opondrá* John Ford la vulnerable diligencia a las amenazantes huestes de Jerónimo en su no menos celeberrimas y bruscas panorámicas (copiadas más tarde hasta la saciedad) de *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939).

Frank Capra lo plantea, si se me permite decirlo así, de manera *más convencional*, y, no obstante, *no menos eficaz*: lo plantea mediante el viejo recurso del plano/contraplano con *raccord* de miradas.

Lo que diferencia la secuencia que a continuación se describe es, fundamentalmente, que la *oposición*, el contraste entre los muy ricos y muy pobres, está implicada en una *situación dramática*. A diferencia del paupérrimo Currichi (que permanece en la calle mientras los ricos se dan la gran vida en el salón interior), la paupérrima Annie se ve obligada, perentoriamente, a ingresar en el vasto hall de un hotel donde se aloja gente de postín, o, por decirlo con palabras de Santos Zunzunegui en el mejor de los "microanálisis" que ha publicado: Annie se adentra en un "espacio hostil"⁸.

Annie lo atraviesa, y le explica su caso al desconcertado recepcionista: hay en ese hotel una carta dirigida a ella, le dice, una carta que le pertenece. Naturalmente, su interlocutor está horrorizado por el aspecto de la anciana, tan escasamente condigno del lugar. Y más aún por su extravagante solicitud: Annie quiere una carta que le ha sido dirigida a ella a la dirección de aquel hotel. La pregunta inmediata es inevitable: "¿Está usted alojada aquí?" Annie no lo está. Trata de explicarse. Es de su hija. "Es de Barcelona, en España. Es muy importante." (Véase figura 10) El recepcionista lanza una mirada fuera de campo. (Véase figura 11) En el contraplano (con *raccord* de mirada), los uniformados botones hacen un gesto de no saber de qué va la cosa. (Véase figura 12) La conversación continúa: Annie insiste: quiere su carta. El recepcionista le da largas y se va. Annie se gira a mirar quién hay en su derredor (Véase figura 13) y, de nuevo, en el contraplano con *raccord* de mirada, se muestra un grupo de opulentos bur-



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

gueses, tan despistados como escandalizados por el sorprendente comportamiento de la *quasi* mendiga (Véase figura 14). En el siguiente plano, se retoma al rostro de Annie.

Lo que ha hecho Capra es inscribir (convencionalmente) la *oposición* de clases en una escena particularmente dramática; lo que ha hecho Perojo es inscribir (violenta y originalmente) la *oposición* de clases en una *transición* de una secuencia a otra. Es decir: lo que en aquél era una peripecia del guión, que se ofrece como necesaria para desarrollar la historia, en Perojo es ostensiblemente una *intervención enunciativa* (autoral). La posición distinta que aquí se dilucida, quizás, es la de quien practica, en tanto que *instancia de la enunciación*, una efectiva *compasión* (próxima) y la de quien adopta una posición *discursiva* (distante). Pero tampoco estoy muy seguro de lo que estoy diciendo: ustedes verán. Pues de eso se trata: de ver. (Y de interpretar: les dejo a ustedes la glosa de estas imágenes.)

Es plausible, como ha sugerido Bordwell, que opciones formales distintas (sobre una escena) puedan rendir servicios aproximadamente iguales: por ejemplo, un travelling hacia adelante y un zoom; un movimiento de reencuadre y un corte de plano; un plano/contraplano y una panorámica; etc. Pero es indudable que en ese *aproximadamente* puede estar, también, el *quid* de la cuestión. Y es que es mucho más cierto, como observó Godard, que un travelling, y otros juegos con la cámara, fueron siempre, y lo seguirá siendo, no sólo una opción estética, sino también, y sobre todo, una opción moral ♦

Notas

1. 5.500 era la cifra aproximada que daba hace un lustro Pérez Perucha, Julio (ed): *Huellas de luz*, Madrid, Pluma y manivela, 1995, p. 20.
2. Lo que sigue en este párrafo se debe íntegramente a Gubern, Román: "Los hijos de la noche", in Pérez Perucha, Julio (ed): *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, ps. 129-131.
3. Méndez Leite, Fernando: *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, vol II, p. 748.
4. Gubern, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española/Ministerio de Cultura, 1994, ps. 319-327.
5. En este trabajo de revisión, nos ha precedido Galán, Diego: "Benito Perojo o la imitación de Hollywood", *Triunfo*, 634, 23 de noviembre de 1974; así como Llinás, Francisco: "Un modelo en crisis", *Archivos de la Filmoteca*, 7, septiembre-noviembre, 1990.
6. Hay que consignar que Benito Perojo pudo ver el film en Madrid, donde fue estrenado en el Cine Avenida el 7 de Mayo de 1934. Debo agradecer este precioso dato a la amabilidad de Alicia Potes, de la Filmoteca Española, en Madrid.
7. Gubern (1994), *op. cit.*, p. 321.
8. Nos referimos al espléndido análisis de *High Sierra (El último refugio)*, Raoul Walsh, 1941), en Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Barcelona, Paidós, 1996