

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Breve encuentro entre Dickens y Lean

Autor/es:  
Arias, Dany

Citar como:  
Arias, D. (1993). Breve encuentro entre Dickens y Lean. *Vértigo. Revista de cine.* (8):28-31.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42988>

Copyright: Todos los derechos reservados.  
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:



## BREVE ENCUENTRO ENTRE DICKENS Y LEAN

### CADENAS ROTAS (GREAT EXPECTATIONS, 1946)

Dany Arias

28

V

El octogenario David Lean había comenzado a preparar la adaptación cinematográfica de la novela "Nostromo", de Joseph Conrad, el Instituto del Cine Norteamericano y el "Biograph Cinema" de Nueva York le rendían merecido homenaje, y el Festival de Cannes quedaba inaugurado con la proyección de la versión íntegra de su LAWRENCE DE ARABIA (1962), cerca de treinta minutos del metraje original, de cuya reconstrucción se había encargado personalmente. Una larga enfermedad puso fin al renovado ímpetu del cineasta, y Sir David Lean siguió el camino marcado por la mortífera huella que acababa de estampar otro ilustre Sir del cine británico, Laurence Olivier.

"Siendo Pirrip el apellido de mi padre, y Philip mi nombre de pila, mi lengua infantil fue incapaz de pronunciar nada más largo o más explícito que Pip. Y vine a ser conocido como Pip." Una voz narradora en off en primera persona, nos relata las primeras líneas de la novela de Charles Dickens GRANDES ESPERANZAS (GREAT EXPECTATIONS, 1861). El film de Lean va a recrear con delicada sensibilidad ese tono intimista, de cuento de hadas y brujas susurrado en una noche de tormenta, de la novela de Dickens, fluctuando de forma fascinante entre la irrealidad de aquél, y un velado aunque obsesivo clima mortuorio, sustraído de un relato de horror. Ese inquietante terreno desértico y pantanoso que domina las primeras secuencias, anuncia la sinuosa atmósfera del film. Mann, Mallick y el viento nórdico de Sjöström, agitan un paisaje con decidida vocación dramática. LAWRENCE DE ARABIA O LA HIJA DE RYAN (1970) aclamarán a la naturaleza como protagonista principal del drama. Pip (interpretado de niño por Anthony Wager) visita el cementerio del pantano. La pantalla se ve inundada por lápidas y cruces inclinadas que aparecen en primer término, descubiertas por un siniestro travelling que acompaña a Pip. La espesa bruma impide distinguir con claridad la frontera entre la realidad y el sueño, el viento parece susurrar horribles presagios, y las retorcidas y crispadas ramas de los árboles se agitan de forma amenazante, lúgubres y dignas de la febril mente de Lovecraft. "En la época en que solía pasar algunos ratos en el cementerio leyendo las lápidas sepulcrales de la familia..."

Dickens impregna sus páginas de un fúnebre aliento, que Lean dosifica a lo largo de todo el film hasta dotarlo de una atmósfera enrarecida y decididamente sombría. En el inhóspito pantano, las solitarias siluetas de las horcas recortadas contra el cielo, adornan el camino que recorre el joven Pip; la estética utilizada en el plano secuencia del entierro, parece revivir de algún clásico del horror de la Universal, con todo el peso expresionista que ya éstos arrastraban; Londres es una ciudad gris y depresiva, animada por los ahorcamientos masivos y los juicios con sentencias de muerte, en los que otro travelling destinado a anunciar la presencia de la misma (como el que había seguido a Pip en el cementerio), recorre fatalmente las trágicas figuras de los condenados; el "pintoresco" despacho del abogado Jaggers (un





imponente Francis L. Sullivan) decorado con una mortal soga, un sillón "con clavos de adorno que le daban apariencia de un ataúd", y un par de mascarillas mortuorias, conmemorativas de macabros éxitos y que "en mi mente eran inseparables de los procedimientos legales"... Lo tétrico y lo luctuoso se conjugan hasta alcanzar su cenit en la mansión-mausoleo de la Señora Havisham, condenada a la noche eterna de los muertos vivos. Este escenario se convierte en el reducto ideal para el terreno fantástico y el mundo soñado, visto a través de Pip, cuya subjetiva mirada (recuérdese la simpática secuencia en la que observa como las vacas lo acusan de ladronzuelo) dirige el relato desde la primera secuencia. "¿Es de extrañar que mis ideas estuviesen deslumbradas, como lo estaban mis ojos cuando salía a la luz natural desde la niebla amarillenta que reinaba en aquellas estancias?". Es como si lo irreal se condujese de forma subterránea, delicada, amenazando desaparecer ante la diáfana luz del día. La puesta en escena de Lean se conduce de la misma manera. Cuando Pip se presenta por vez primera en Londres, a un primer plano suyo dirigiendo una deslumbrada mirada hacia lo alto, le corresponde un contraplano de las suntuosas torres que dominan la ciudad; siendo Pip niño, su llegada a la mansión de la señora Havisham, había sido recogida, también, en un primer plano en el que de la misma manera, su mirada se orientaba con asombro a la parte superior del cuadro, hacia el fuera de campo. Sin embargo, en esta ocasión no existe un contraplano que contenga mansión alguna. Parece como si ésta sólo tuviese presencia en un fuera de campo imaginario o mágico.

La atracción que este fantasmal decorado ejerce sobre Pip, se nos muestra con un bello travelling que retrocede hacia el sombrío interior, como si fuese la monstruosa lengua de un fabuloso ogro, con su presa dispuesta a ser engullida. Y junto al ogro, no

puede faltar en esta historia la figura tenebrosa de la bruja. "La señora extraña de la casa grande", es decir, la señora Havisham, que es interpretada por una excepcional Martita Hunt, actriz especializada en personajes creados por Wilde y Shakespeare; vestida con un deteriorado traje de novia, tal que fuese rescatado de una olvidada tumba, y con un velo a modo de sudario, compone un personaje espectral, de gran dama despótica que Ethel Barrymore hubiese anhelado, lleno de odio, corrupto y sórdido como las habitaciones por las que vaga como alma en pena. "Todo esto y yo nos hemos ido consumiendo juntos". Sus apariciones, desde el punto de vista de Pip, parecen no guardar mucho respeto por las leyes naturales, surgiendo por obra del montaje de imprevisto, imitando a aquella inolvidable ama de llaves de Judith Anderson que tanto atormentara a la tierna Joan Fontaine. Hitchcock acertaba otra vez. "Ver andar a la señora Danvers (o señora Havisham, en este caso) la hubiera humanizado". La mesa del banquete nupcial, cubierta de telarañas, recorrida por pequeños ratones, y coronada por un pútrido pastel de boda, es recogida por el mismo travelling mortuorio que se deslizaba por el cementerio del pantano, y entre los reos de muerte, y se convierte, además, en inerte testigo del rito iniciático, herencia del enfermizo banquete nupcial de Browning: Estella (la niña adoptada por la señora Havisham) es víctima de un lento ritual de vampirización, negándosele una identidad propia, moldeada por el rencor de una existencia, que no es la suya, fallida. No nos debe extrañar que para exorcizar este proceso vampírico, Pip deba arrancar los putrefactos cortinajes que negaban la luz del día, cual infatigable Val Helsing, y consumir así el proceso de liberación. La Hammer se encargaría más tarde de que Martita Hunt muriese, según los cánones más clásicos, con una estaca clavada en el corazón, a manos del elegante cazador de vampiros Peter Cushing. "No quiero saber nada de los días de la semana, ni de las semanas del año." La vieja bruja ha mandado detener el trascurso del tiempo en la fatídica hora en la que fue abandonada por el impostor. El reloj de la torre se alza como taciturno monumento a las historias de amor, de odio y de soledades, un tipo de historia que John Cromwell conseguiría dibujar con delicadísimo trazo en un fascinante film que ignoraba las nociones de tiempo y realidad convencionales, por un memorable milagro de amor. "Me pregunté si al pararse los relojes se había parado también el tiempo en aquel lugar misterioso, y si mientras yo y todos los demás crecíamos y nos desarrollábamos, cuanto había en la casa permanecía siempre en el mismo estado. Jamás entraba allí la luz del día. Esto me maravillaba..." La ilusión y el hechizo

zo continúan apoderándose de la mirada de Pip, aún cuando se convierte en testigo presencial de la violenta muerte de la arrepentida bruja, quemada viva como tal, y cubierta por el descompuesto mantel de la mesa nupcial, que revela así su verdadera función de sudario para la difunta.

Los ambientes sociales marcadamente clasistas captados por Dickens, tienen su excelente equivalente cinematográfico en los films de Lean (un par de años después de CADENAS ROTAS, el cineasta británico lleva-

canzar el status de caballero: comportamiento en la mesa, refinados bailes de salón, clases de esgrima... Un aprendizaje que le conducirá a avergonzarse de las visitas que recibe en Londres del entrañable Joe, y de su bienhechor, el convicto al que dá vida George Hayes: Pip se mira con asombro en el espejo, dispuesto a reconocer su particular retrato de Dorian Gray. Los harapientos y mendigos dickensianos que sufren las embestidas de los "hard times", dejan entrever sus andrajosas figuras por las callejuelas londinenses de forma efímera, pues Lean evita cualquier tipo de autocomplacencia gratuita de esforzadas y huecas ambientaciones de época. Las calles de la ciudad, los coches tirados por caballos, las masas anónimas, toman protagonismo en la pantalla con un fin dramático, provocar la distorsión, la confusión, la visión pesadillesca de la ciudad (tan pródiga en el cine negro, y que tan bien sabría transmitir Norman Foster un par de años más tarde para su angustioso Londres de postguerra, en esa pequeña obra maestra del género que es SANGRE EN LAS MANOS, (KISS THE BLOOD OFF MY HANDS 1948). El campo se presenta, por oposición, como último refugio para arraigadas bondades y existencias serenas. "Te he traído a casa querido Pip, querido muchacho".

El sentimiento de fatalidad, de destino inapelable, marca la existencia de Estella. Un encuentro con Pip lo hace sentir especialmente. Reunidos en un comedor, la figura del primero queda encuadrada con el fondo de una amplia cristalera, tras la cual se ve una agitada actividad ciudadana (reforzando la idea de las vehementes intenciones de aceptación social de Pip, actitud, por otra parte, condenada a un fracaso interclasista, que es sombrío leitmotiv en la obra de Dickens). Estella, por el contrario, queda rígidamente delimitada en un estrecho marco, sin referencia ninguna con el mundo exterior. El destino de la señora Havisham, parece ser el de la propia Estella.

El satírico humor de Dickens, tiene su traducción más refinada en la simpática secuencia en la que un sombrero en manos del torpe Joe, se convierte en un divertidísimo gag, no exento de pequeñas dosis de crueldad.

La Paramount británica dio a David Lean la oportunidad de adquirir una enorme experiencia como montador, desde numerosos films de bajo presupuesto hasta reputadas obras de gran éxito popular, como el PIGMALION que dirigió Asquith en 1938. Esta habilidad la ratifica, entre otras, la brillante secuencia del baile. En primer lugar, vemos a Estella bailando con Pip; en el encadenado con el siguiente plano, el espacio en el que se encontraba el joven es ocupado por una diana, que inmediatamente recibe el certero



ría a la pantalla con no menos fortuna, la célebre obra del novelista, OLIVER TWIST, 1948) subrayando el hecho curioso de que al margen de las adaptaciones de novelas de Dickens, David Lean también destacaba con sus análisis de estructuras sociales férreamente estratificadas. El humilde hogar de Pip, es visitado por la rama encopetada de la familia. Situado de espaldas a la cámara, en una silla que le viene grande, Pip debe soportar la presencia de los poderosos, vistos de frente dominando el plano, como si del reo ante un impasible jurado se tratase. Joe, el herrero (excelente Bernard Miles), hombre humilde y sencillo, ocupará en este mismo plano, uno de sus extremos adyacentes, haciendo más pronunciada la sensación de supremacía de los privilegiados visitantes. La instruida Estella, que posee de jovencita los hermosísimos rasgos de cara de ángel de Jean Simmons, infringe desde lo alto de las escaleras, nuevas y despiadadas burlas a un acomplejado y vulgar Pip.

El abogado Jaggers repite el ceremonial y significativo gesto de lavarse concienzudamente las manos, después de tratar con cada nuevo cliente. Una vez que Pip se hace hombre (interpretado por John Mills, actor que Lean recuperaría en LA HIJA DE RYAN), comienza su aprendizaje de normas de conducta en sociedad, con el propósito de al-

disparo de una flecha, lanzada por la adiestrada discípula de la vengativa señora Havisham. Estella y el nuevo pretendiente, se deslizan por una pista de hielo, tan fría y muerta como los sentimientos de la joven, encadenando este movimiento con el que realizan los mismos protagonistas en el salón de baile (insinuando la actitud de juego que utiliza Estella con los hombres...) Los métodos narrativos de Dickens han sido, precisamente, enérgicamente definidos por su validez como pautas para la narración cinematográfica, por autores de la talla de Eisenstein, quien apuntó la asimilación e influencia de dichos sistemas narrativos en el maestro del mudo Griffith. El propio director norteamericano reconocía (y utilizaba como alegato contra quienes lo acusaban por lo incomprensible que podía resultar para los espectadores su innovación) el hecho de que el montaje paralelo tenía su antecedente en la forma en que Dickens escribía. Una escritura que, además, posee toda la nitidez para evocar unas imágenes que la sensibilidad del exquisito Guy Green supo transmitir en fascinante blanco y negro, en el film de Lean. “Bajo los rojos resplandores del sol poniente, la baliza y la horca, así como el montículo de la Batería y la orilla opuesta del río, eran perfectamente visibles, apareciendo de color plomizo”. La atmósfera visual conseguida baña el film entre la pureza de la luz diurna para las escenas en el campo, reflejos de la captada en fecha próxima por Charles Lang en otra historia onírica para un maravilloso film de Mankiewicz, y la estilización y los marcados contrastes de luz para los interiores, como legado tenebroso recogido de Paul Leni, Siodmak y Karl Freund. Las siluetas de los soldados se recortan contra el cielo, el espectral salón nupcial parece absorber la luz que emana de la lívida figura de la señora Havisham, y los presos fugados pelean a contraluz en la arena, arrastrando las cadenas y la avaricia de Stroheim. “Algunos severos candelabros, situados sobre la alta chimenea, alumbraban débilmente la habitación, aunque habría sido más expresivo decir que alteraban ligeramente la oscuridad. La estancia era espaciosa, y me atrevo a afirmar que en un tiempo debió de ser hermosa, pero, a la sazón, todo cuanto se podía distinguir en ella estaba cubierto de polvo y moho o se caía a pedazos”. Vestuario y elaborados decorados a cargo del director artístico Wilfred Shingleton, hacen culminar el trabajo del fotógrafo, en una armonía que hubiesen celebrado las luces de un día del cielo de nuestro Néstor Almendros.

Hacia el final del film, la historia comienza a recuperar la muy significativa mirada de la infancia, a través, primero, del tono clásico del relato de aventuras: posadas abandonadas, el acecho del expresidario traidor de cicatriz en el rostro, las excursiones en barca al amanecer, la casa al borde del río, etc. La mirada del niño que descubría el horror de la fantasmagoría gótica que Lang quería y conseguiría ofrecer con todo el sabor dickensiano, que recorría otro núcleo social en el va-



lle de Ford, que sufría ante la crueldad exhibida hacia las almas rebeldes de un orfanato que parecía salir de la pluma del escritor, que también era deslumbrada al hallar en el horizonte la figura de un pistolero llamado Shane o Alan Ladd... Los ojos fascinados del pequeño Pip se unen para siempre en la memoria con el labio de Jackie Cooper, dispuesto a fruncirse ante el pirata Beery, y con los aristocráticos modales del adorablemente cursi Freddie Bartholomew. El reencuentro con la vieja mansión devuelve a Pip los fantasmas de antaño, la distorsión de la infancia. La mirada del niño todavía dirige al relato. “Cuando empujé su sillón de ruedas y dimos algunas vueltas lentas en torno de los restos de la fiesta nupcial, me pareció haber vuelto a los tiempos pasados”. Las voces en off del pretérito lo acompañan por la casa muerta, y Estella o el sueño de ella aparece en claroscuro irreal robado del retrato que Joseph Cotten consiguiera de la etérea Jennie. “Ven conmigo, salgamos fuera”. Pip y Estella abandonan el lugar. La cámara anclada en la casa grande permite que el hechizo continúe, negando el mundo exterior, la realidad, la luz que despierta al sueño.

“... Llegué a sentir la ilusión de que toda mi vida, a partir de los días pasados en la vieja cocina, no había sido más que una de tantas pesadillas de la fiebre que había desaparecido ya”. ☹

#### CADENAS ROTAS (Great Expectations)

##### Director

David Lean

##### Productor

Independent Producers-Cineguild, 1946

##### Productor

Ronald Neame

##### Argumento

La novela de Charles Dickens

##### Guión

David Lean, Ronald Neame, Kay Walsh, Cecil McGivern y Anthony Havelock-Allan

##### Fotografía

Guy Green

##### Música

Walter Goehr, Kenneth Pakeman y G. Linley

##### Dirección artística

Wilfred Shingleton

##### Montaje

Jack Harris

##### Intérpretes

Jhon Mills (Pip Pirrip), Valerie Hobson (Estella), Bernard Miles (Joe Gargey), Francis L. Sullivan (Jaggers), Martita Hunt (Miss Harishan), Finlay Currie (Abel Magwitch), Anthony Wagner (Pip niño), Jean Simmons (Estella niña), Alec Guinness (Herbert Pocket)

##### Duración

118 minutos