

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

La jungla como protagonista

Autor/es:

Cerdán, Josetxo

Citar como:

Cerdán, J. (1993). La jungla como protagonista. *Vértigo. Revista de cine.* (8):38-41.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42990>

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:



LA JUNGLA COMO PROTAGONISTA

Algunas precisiones sobre Lean y EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI

Jose txo Cerdán

38
V

David Lean no está de moda. Hace ya unos cuantos años que sus películas, al menos las de su última etapa, son atacadas desde diferentes frentes. Se dice que son conservadoras, tanto en la forma como en el discurso. No se trata de analizar aquí la obra de Lean para ver lo que hay de

realidad en estas acusaciones, sino que es éste un intento de destruir algunos *lugares comunes* que la crítica se ha ido formando en torno a la figura del director británico y, más concretamente, en torno a una película como EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI (THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI, 1957)

No es David Lean un director de cabecera de quien suscribe estas líneas. Pero si hemos de ser justos, creemos que se trata de un director, no diremos que menospreciado, pero sí *descolocado* dentro del universo cinematográfico. A David Lean se le aborda, generalmente, desde el punto de vista mítico en lugar de hacerlo desde el analítico. La propia personalidad del director ayudaba a propagar esta imagen de su figura. No hay más que echar un vistazo a las fotografías que se publicaron en los diarios estatales cuando el director falleció en abril de 1991. De entre todas ellas, hay una que destaca por su carácter mitificador, y que se repite constantemente: es aquella del rodaje de LA HIJA DE RYAN (RYAN'S DAUGHTER, 1970) en la que Lean aparece colocando un foco en un acantilado en el que sopla un fuerte viento. Su personalidad arrolladora y el discurso lleno de anécdotas sobre los rodajes que se desprende de sus entrevistas han conseguido que el mito humano supere a la obra del director y su trabajo se interprete muchas veces desde parámetros erróneos. Lean siempre ha sido tratado como un personaje más de alguna de sus películas, los paralelismos establecidos con alguno de sus personajes, pero sobre todo con Lawrence (de Arabia), son constantes. Descrito en los artículos como un hombre con un potente ego, pero sin el genio de otros grandes egos del cine (Orson Welles, David Griffith, etc.), se le consideraba capaz de realizar el plano más sublime y a continuación colocar la panorámica más grosera.¹

EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI viene a marcar el punto de inflexión más importante en la carrera de David Lean. Es su primera gran producción y se convierte en un punto sin retorno en su filmografía. Pero no es un giro de ciento ochenta grados, ya que todas las películas-gran-espectáculo que realiza Lean a partir de ese momento retienen algo de su imágenes más intimistas y, de la misma forma, sus primeras películas anuncian clara-

mente esa tendencia al superespectáculo que EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI deja patente. Esta continuidad en la obra de Lean es algo que queda hoy fuera de toda discusión cuando comparamos, por ejemplo, dos películas tan antagónicas (según este parámetro de obra intimista y cine-espectáculo) como CADENAS ROTAS (GREAT EXPECTATIONS, 1946) y DOCTOR ZHIVAGO (1965). La primera anuncia el gusto romántico de Lean por reflejar en los paisajes los estados de ánimo de sus personajes, aflicción que alcanzará su más clara expresión en la segunda. Por su parte, DOCTOR ZHIVAGO, aunque sea la obra más académica del autor, es capaz de conservar algo de ese retrato próximo y muy humano de los personajes, tan importante en sus primeras obras.

Tenemos pues que Lean y su obra han sido calificados a través de parejas de adjetivos presentados como opuestos cuando en realidad no lo son. A saber, hay un Lean intimista y un Lean espectacular; existe un Lean maestro y un Lean academicista y pobre. ¿Por qué se ha de oponer el gran espectáculo al intimismo? ¿Por qué esa insistencia en separar a Lean en dos personalidades opuestas? Lean es un director que se mueve muy bien dentro de la más pura ortodoxia cinematográfica y esa es la única fuente de todos sus defectos y virtudes. Durante toda su carrera su discurso fue claro y transparente y esa dualidad de la que se le acusa es más una cuestión de los ojos que ven sus películas que de éstas mismas. No es nuestra intención situarnos más allá del bien y del mal, pero resulta sintomático el hecho de que mientras Spielberg se ha declarado siempre un seguidor de Lean, la crítica más sesuda ha acusado a este último constantemente de insustancial.

¿Los puntos de vista?

Siguiendo con las parejas tenemos que a EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI se le ha acusado de tratarse de dos películas diferentes superpuestas: la historia de los prisioneros de un

campo de concentración que han de construir un puente y la del oficial americano que huye del campo y ha de volver al mismo para volar el puente construido por sus antiguos compañeros. Siguiendo con este tipo de dualidades se ha afirmado que la película es el enfrentamiento entre el espíritu castrense (encarnado por el coronel Nicholson -Alec Guinness- y por el coronel Saito -Sessue Hayakawa-) y el de supervivencia encarnado por Shears -William Holden-. Pero aún se ha añadido otra contraposición, la formada por la mentalidad oriental (Saito) y la occidental-británica (Nicholson). No cabe duda que algo de todo esto hay en la película, y los contrastes, como en gran parte del cine comercial, a veces son tan claros que resultan burdos. El problema es que todo este tipo de afirmaciones han llevado a hablar constantemente de la habilidad de Lean para moverse entre diferentes puntos de vista: "Pocas veces un filme ha resuelto tan bien el difícil problema narrativo de la multiplicidad de puntos de vista como éste en su escena final"². Pero si retomamos la secuencia prólogo que precede a los títulos de crédito y la mencionada secuencia final, nos daremos cuenta de que el punto de vista narrativo es uno y único y no pertenece a ninguno de los protagonistas de la historia.

En la secuencia inicial, el primer plano nos muestra el contrapicado de un pájaro en vuelo contra el cielo azul, la cámara le sigue en su movimiento en zig-zag. Todo está en silencio. Reconocemos que se trata de un contrapicado debido a que vemos la parte inferior del ave. El plano siguiente muestra una selva "a vista de pájaro", suponemos que es el contraplano del anterior, *plano subjetivo* del pájaro. La cámara realiza un suave movimiento de aproximación. Oímos muy al fondo el canto de aves exóticas. El plano que le sucede nos ofrece de nuevo un contrapicado del cielo. Esta vez lo descubrimos porque el azul celeste queda enmarcado por una serie de plantas tropicales de las que vemos sus tallos apuntando al cielo y el reverso de sus hojas. Estamos dentro de la selva. El fondo sonoro de jungla toma el primer plano sonoro. La cámara inicia un lento movimiento de travelling (en este momento comienzan a aparecer los primeros títulos de crédito) hasta situarse horizontal a una altura de poco más de medio metro del suelo. Vemos unas cruces de tumbas que quedan a la altura de nuestros ojos y después la vía del tren. Al otro lado de la vía, más cruces. Cuando la cámara ya se ha detenido comienza a oírse un tren que se aproxima en plano de fondo. Un nuevo plano, casi a la altura del suelo, nos ofrece una perspectiva diferente del mismo paisaje: la vía en primer término y las cruces detrás. El sonido del tren continua su progresión hasta situarse en un primerísimo pri-

mer plano y el tren entra por la derecha de la pantalla. Todo queda ensombrecido por su figura y aparece el título de la película.

Esta descripción que hemos querido que sea minuciosa nos sirve para poner de relieve una cosa: el pájaro que sobrevuela la selva es el punto de vista que otorga entidad a la película. Si no visual, al menos, sí sonora. Al no existir sonido, el plano queda desligado de la continuidad que otorga el soni-



Fotograma de THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (1957)

do al discurso entrecortado que proporciona el montaje de imágenes. Es un plano separado del resto de la película porque carece del nexo sonoro. Así pues, tenemos que el pájaro es quien nos da el punto de vista, el único punto de vista. Pero decir que es el pájaro del primer plano quien se encarna como representación de la entidad narradora sería demasiado fácil. El travelling que se utiliza para mostrarnos las tumbas y la vía en la selva, para descubrirnos la presencia del hombre en un ámbito diferente al suyo propio, es un plano que se sitúa a la altura de los ojos de muchos mamíferos terrestres que habitan la selva, no a la altura que sería lógica a los ojos humanos (al menos que se tratase de un niño, un enano o una persona a cuatro patas). Para completar la sucesión, el plano sobre el que se ofrece el título de la película y con el que acaba este prólogo se sitúa todavía más próximo al suelo, prácticamente a su misma altura. La progresión se ha completado. Se ha pasado de lo que observa el pájaro a lo que puede ver un animal que se arrastra a la altura del suelo. A partir de ahora, la presencia del hombre pasa de ser intuída a ser real. De las tumbas y la vía, pasamos a ver el tren que transporta soldados y prisioneros. Es decir, es *la jungla*, si se nos permite hacer esa abstracción, la que a observar los acontecimientos.

Esta idea viene reforzada por los planos finales de la película. Un plano picado que

(1) Esto es algo que la crítica siempre ha apuntado de forma más o menos directa, pero que ha adquirido valor de absoluto en el artículo titulado 'Entre la torpeza y la maestría' firmado por Ángel Fernández Santos y publicado en *El País* el día 29 de junio de 1985 con motivo de la última reposición en las salas de exhibición de EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI.

(2) Fernández-Santos. Op. Cit.

muestra al comandante Clipton -James Donald- de espaldas adentrándose en el río después de la explosión: y la cámara comienza un travelling en el que se aleja de la posición de Clipton y del suelo para tomar vuelo. Todo esto sucede con un *crecendo* sonoro de la melodía que hizo famosa la película. Sobre la melodía se superponen, de forma sucesiva, sonidos de vítores de una multitud y pasos de un desfile. Después de que la música ya ha alcanzado su cenit y la cámara se sitúa muy lejos de la acción, a modo de epílogo, se nos ofrece un final musical descendente con un nuevo plano de pájaros, esta vez dos, pero más próximos al suelo. Se ven, en la parte inferior del plano, las copas de los árboles y, por la posición de las alas y su situación respecto a la cámara (el plano es mucho menos contrapicado, casi se situaría a la altura de nuestros ojos), parece que el pájaro que queda en primer término se está preparando para aterrizar, aunque eso es algo que no llegamos a ver. Es decir, que una vez

que esos hombres que han entrado en la jungla se han destruido entre sí y con ello han destruido parte del hábitat, el pájaro vuelve a descender. El relato se clausura y, pese a los cambios sufridos en el paisaje, la vida en la jungla continúa.

Esta idea, que tan clara queda en las secuencias del prólogo y el epílogo, se ve reforzada por toda una serie de elementos introducidos a lo largo del metraje de la película. La primera secuencia que incide en esta idea es la de los buitres y la cometa-pájaro que *ataca* a Shears en su huida del campo de concentración. La secuencia se inicia cuando Shears ve a los buitres apostados en un árbol, esperando. Después, un largo plano de Shears que continúa caminando y cae. La primera presencia de la cometa nos viene dada por su sombra que cruza sobre la figura de Shears tirado en el suelo. A continuación se nos ofrece un plano de la cometa y la banda sonora reproduce un sonido similar a un graznido. El plano nos recuerda mucho al del inicio de la película: un contrapicado muy pronunciado nos muestra al pájaro-cometa contra el cielo azul. Se trata de lo que vería Shears desde su posición en el suelo alertado por la sombra de la cometa. En su delirio el soldado confunde la cometa con uno de los buitres que ha dejado atrás. Aunque como público vemos únicamente la cometa, no la alucinación de Shears, sí podríamos decir que, al menos, la oímos. En el segundo plano de la cometa, cuando realiza su descenso-ataque, volvemos a oír el graznido en la banda sonora. De todos modos, lo que aquí

nos importa es que el pájaro que nos ha introducido en la selva, primer escenario de la película, es sustituido por la cometa-pájaro en el momento en que Shears abandona dicho escenario y encuentra los primeros signos de asentamientos humanos. De nuevo son los animales de la selva, en este caso sus sustitutos en la civilización, los que nos dan la pista para situarnos.

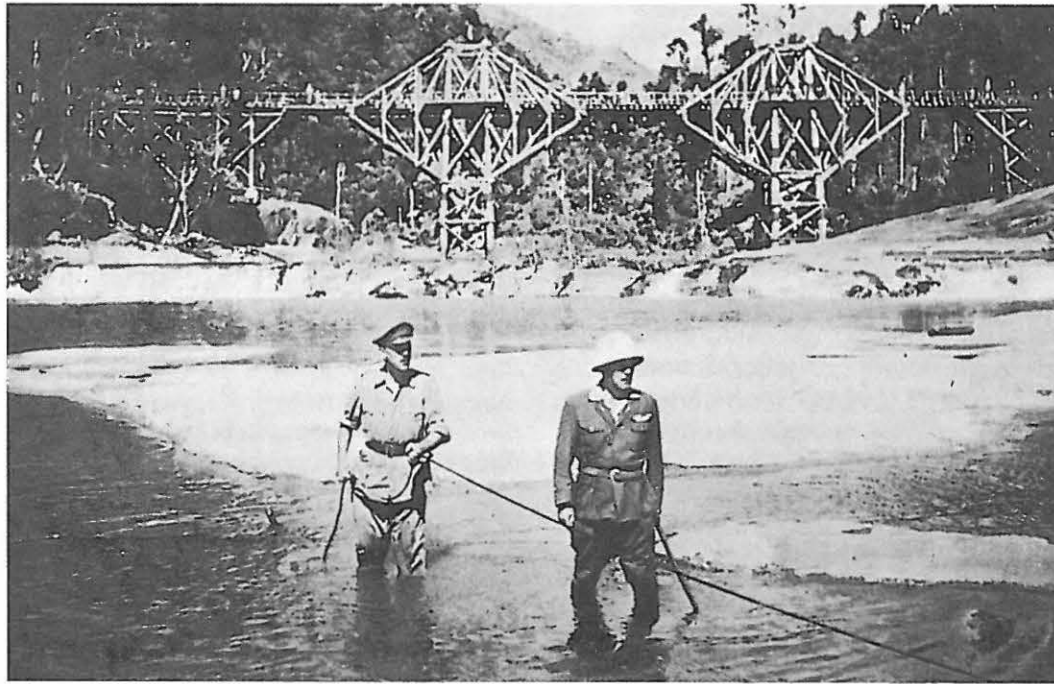
Los animales todavía son utilizados en otro momento clave de la película, en este caso para actuar en forma de elipsis y figura metafórica sobre una acción que no se quiere mostrar. Es la secuencia en que las porteadoras del comando enviado para destruir el puente son sorprendidas bañándose por un grupo de soldados japoneses. El comando de los aliados se encuentra en una posición ventajosa sobre los japoneses, ya que éstos desconocen su existencia. La situación es aprovechada por los primeros para batirlos a tiros. Pero Lean opta por no enseñarnos la muerte de los japoneses. La acción comien-

za con la caída de una granada cerca de los japoneses que vemos mediante un plano general. El ruido de la granada hace que se produzca una desbandada de murciélagos, cuyos gritos ocupan en la banda sonora un lugar tan destacado como el sonido de las metralletas de los aliados. La imagen que se nos

ofrece es la de los murciélagos volando en planos sucesivos y sólo vemos un rápido inserto de los aliados disparando sobre los japoneses. Cuando las metralletas callan, se nos ofrece de nuevo el plano general en el que vemos a los japoneses, esta vez muertos en el lecho del río teñido del rojo de su sangre. Los murciélagos, animales unidos a toda una tradición sanguinolenta, huyen ante el sonido de las armas de fuego que representan la muerte y la alteración del curso de las cosas en la jungla. Lean está otorgando a *la jungla* la posibilidad de ver o no ver algo, y se niega a ser testigo de la matanza. El espectador, desde su butaca, tiene que seguir la opción tomada por los murciélagos y no observar la secuencia o, al menos, su parte más sangrienta.

Estos tres son, quizá, los ejemplos más claros para defender la idea de que sólo hay un punto de vista en la película y que este no coincide con el de ningún personaje. Pero es que además, la película está plagada de planos que nos insisten sobre dicha situación. Planos que no se comprenden dentro del tratamiento ortodoxo de David Lean, sino es porque esa constante mirada de *la jungla* los justificase. El puente aparece filmado constantemente en plano general, enmarcado por

Existe un Lean maestro y un Lean academicista y pobre. ¿Por qué se ha de oponer el gran espectáculo al intimismo?



Fotograma de THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (1957)

una serie de hierbajos y arbustos, como para recordarnos constantemente que la mirada viene de *la jungla*, de dentro de ella. Lo mismo ocurre con el campamento, un paisaje casi lunar en medio de la selva, donde ésta impone su presencia en todo momento, ya sea con planos que la sitúan dentro del encuadre, o mediante tomas del campamento hechas desde la jungla de la misma forma que las del puente antes mencionadas. De hecho, esta idea de la opción hecha por el director y guionista (según sus propias palabras) de escoger la selva como punto de vista para contar la historia ya la apuntaba Ramón Moreno cuando afirmaba: “la jungla termina haciéndose cargo de la situación”³.

¿Género bélico?

No quisiéramos acabar estas líneas sin hacer mención al tema del género de la película. Si hemos dicho que David Lean se mueve con facilidad dentro del clasicismo, sería lógico que sus películas se adscribiesen a algún género concreto. Pero, ¿es el llamado género bélico el que podría encuadrar esta producción? En primer lugar, consideramos bastante dudosa la existencia de dicho género. En todo caso, no es este el espacio ideal para encontrar una definición a dicho género, ni quisiera a la misma palabra de género. Diremos simplemente que consideramos al género como una noción viva y transmutable y que por lo tanto no son lo mismo las películas de ambiente bélico de los años veinte y treinta (Sobre la Primera Guerra Mundial), que las de los cuarenta y cincuenta (sobre la Segunda Guerra Mundial) o que las actuales sobre conflictos más recientes. Pero si tomamos el momento en que se realizó EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI, 1957, nos encontramos que son otro tipo de películas bélicas las que dan el tono del género en dicho momento.

Pongamos algunos ejemplos, Sam Fuller rueda ese mismo año LA PUERTA DE CHINA (CHINA GATE) y al año siguiente ¡PROHIBIDO! (VERBOTEN!). Diez años más tarde (1967), una película de Robert Aldrich como DOCE DEL PATIBULO (THE DIRTY DOZEN) que en principio compartía con EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI el hecho de ambas se rodaron con un presupuesto amplio y que trataban el tema de ‘la misión entre las líneas enemigas’, guarda más puntos en común con las producciones de escaso presupuesto de Fuller que con la película de David Lean.

Existen dos grandes inconvenientes para que EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI se sitúe entre las películas bélicas de su momento, a saber: la ambigüedad y complejidad del personaje interpretado por Alec Guinness, protagonista central de la película, que choca de frente con los personajes esquemáticos y de una sola pieza característicos de la mayoría de las películas bélicas de la época; y las transgresiones en el terreno de la comedia amable. Licencia esta última que Lean se permite, sobre todo, en las secuencias de coqueteo entre el comando enviado a volar el puente y las porteadoras que contratan.

La película de Lean se adentra de una forma mucho más clara en el terreno del melodrama con toques de comedia, o incluso si se quiere, en la tragicomedia (en este sentido su final es muy claro) con un telón de fondo bélico, que en los estilemas que responden al tipo de película bélica que se produce en esos años. De hecho, y esto es algo decisivo a la hora de juzgar una película como bélica o de otro tipo, EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI es una producción que ha tenido tanta aceptación entre el público femenino como entre el masculino, algo casi imposible si se tratase de una producción bélica al uso.



(3) Ramón Moreno Cantero, *David Lean, Signo e imagen / Cineastas*, 13, Cátedra, Madrid, 1993. Pág. 243