

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Paralelismos y diferencias en ocho títulos fundamentales de John Huston

Autor/es:

Vidal, Nuria

Citar como:

Vidal, N. (2006). Paralelismos y diferencias en ocho títulos fundamentales de John Huston. *Nosferatu. Revista de cine*. (51):68-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41446>

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



Paralelismos y diferencias en ocho títulos fundamentales de John Huston

Nuria Vidal

Hustonen lana filmen buru-hausgari antzeko bat da, forma eta tamaina desberdinetako piezez eta genero anitzenetan sartzen diren pelikulez osatua. Baina edozein buru-hausgarritan bezalaxe, pizak batzuk besteekin bat datoz azkenean, zenbaitetan zaila izaten den arren euren arteko elkargunea topatzea.

Huston rodó treinta y siete películas en cuarenta y cinco años de carrera. Algunas de ellas son obras maestras, otras son películas de encargo, unas las hizo con ganas, otras con desgana. De todas ellas he elegido ocho que se pueden comparar entre sí de dos en dos por diversos motivos.

Del claroscuro a la luz

Hay dos películas en la filmografía de Huston que se pueden leer casi en paralelo: se trata de su primera realización, **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), y **El honor de los Prizzi** (*Prizzi's Honor*, 1985). Los más de cuarenta años que separan estas dos obras demuestran cómo Huston ha ido del claroscuro a la luz para contar una historia muy parecida. **El halcón maltés** empieza en una ventana con un letrero, la cámara se aleja hacia dentro poco a poco y nos va descubriendo una oficina de detectives con el personaje de Bogart al que vemos de espaldas a la cámara cuando entra Mary Astor; **El honor de los Prizzi** empieza en una vidriera de iglesia y poco a poco se va alejando para dejarnos ver un espacio enorme y lleno de gente en el que muy pronto descubriremos a nuestro héroe, Jack Nicholson de espaldas, que descubre a Kathleen Turner cuando se da la vuelta. A partir de ahí las similitudes se multiplican, pero lo que en **El halcón maltés** es sombrío, en **El honor de los Prizzi** es alegre. Las dos películas están rodadas en estudio, pero una utiliza el techo como forma de cerrar el cuadro y apresar a los personajes, mientras que la otra utiliza el cielo como forma de mostrar la volatilidad de sus acciones. Dos cosas son distintas: la muerte y el sexo. En **El halcón maltés**, Huston muestra los asesinatos prácticamente en *off*, mientras que en **El honor de los Prizzi** no tiene reparo en mostrarlos en toda su crudeza. Lo mismo que las escenas de sexo, apenas insinuadas en **El halcón maltés** con dos besos que abren y cierran la relación de Bogart y Astor, y explícitas y violentamente sexuales en **El honor de los Prizzi**, donde son dos escenas de cama las que inician y cierran su historia. Hay un plano casi igual en ambas películas: el desenmascaramiento de la mujer, Brigid en una, Irene en la otra, cuando Spade en un caso y Charley en el otro descubren sus mentiras y engaños. En realidad ambas películas son extraños triángulos amorosos que funcionan de forma oculta. Sam Spade sabe que nunca podrá confiar en Brigid y en cambio cuenta con la colaboración de su secretaria, como Charley sabe que nunca podrá creer a Irene, pero siempre tendrá a Maerose cerca. La diferencia en estos triángulos la impone Huston, que en **El halcón maltés** aún es capaz de distinguir entre buenos y malos y en **El honor de los Prizzi** sabe que en realidad no hay buenos ni malos. Ambos héroes acaban sacrificando su amor: uno a una ética

profesional y una moral que le impulsa a castigar al culpable, el otro en nombre de una ética y una moral que sólo se pueden calificar de inmorales.

Tesoros ganados, tesoros perdidos

Otros dos títulos importantes de su filmografía se pueden comparar entre sí: **El tesoro de Sierra Madre** (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, 1975). Ambas comienzan en una ciudad inhóspita donde el héroe houstoniano no tiene acomodo: Dobbs deambula por la ciudad, conoce a Curtin en un parque, bebe en los bares, duerme en un refugio; Peachy Carnehan es un desheredado entre la muchedumbre. Ambos son los conductores de la historia: Dobbs porque hasta el final no perdemos su punto de vista; Peachy porque es el narrador del largo *flashback*. En **El tesoro de Sierra Madre**, el grupo se construye con los tres elementos del triángulo, Dobbs, Curtin y el viejo. El triángulo cambiará de vértices según avance la historia, pasará a convertirse en una línea unida cuando entra en acción un cuarto elemento, Cody, y volverá a constituirse en triángulo hasta su desaparición. El tesoro buscado se encontrará y se perderá en unas montañas que reclaman lo que es suyo. El último plano muestra una bolsa de oro vacía enganchada en un cactus. En **El hombre que pudo reinar** el triángulo que forman Daniel, Peachy y Kipling se deshace tras la preparación del plan, pero se rehace de una forma curiosa con la incorporación del soldado Billy Fish. También Daniel y Peachy encuentran un tesoro, no sólo de riquezas materiales, sino de poder y autoestima, pero también ellos lo pierden. El último plano de **El hombre que pudo reinar** es la cabeza seca de Daniel con la corona enganchada como la bolsa en el cactus. La naturaleza es un elemento fundamental en ambas películas, pero si en la que se rueda en México es una naturaleza seca, estéril, sin nubes, en la historia de la India es una naturaleza grandiosa, imponente, magnífica. Es la diferencia entre un Huston que no busca la épica en los años cuarenta, pero no le importa evocarla en los años setenta.

Hoteles poco confortables

En el cine de Huston hay dos hoteles importantes. Parecidos y distintos a la vez. El hotel de **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948) y el de **La noche de la iguana** (*The Night of the Iguana*, 1964). Uno es un hotel en blanco y negro recreado en un estudio; el otro es un hotel en blanco y negro rodado en un escenario natural. Uno encierra un grupo de personajes que no salen prácticamente de una habitación; otro encierra un grupo de personajes que viven encerrados en su propio interior. En ambos filmes, un autobús tiene un papel importante; en ambos filmes,



una tormenta (un ciclón en el caso de **Cayo Largo**, una tormenta de sentimientos en **La noche de la iguana**) es un elemento importante. En las dos películas las palabras son determinantes: son las palabras las que destruyen a Johnny Rocco, más que las pistolas; son las palabras las que llevan a Shannon a confesar sus pecados desde el púlpito de la iglesia. La emoción en ambos filmes está en las miradas más que en los gestos. La cámara en ambas películas se hace invisible, acercándose a los rostros cuando es necesario, dejando aire entre los personajes para que respiren o quitándoselo para que se ahoguen. La luz en **Cayo Largo** no es naturalista, no le importa respetar la fuente de luz, sino enfatizar el juego de sombras entre los personajes positivos, los negativos y los que basculan de uno a otro lado, como el de Gaye Dawn; en **La noche de la iguana**, la luz es la de la noche aunque sea de día. El sol no existe en este universo asfíxiate.

Dos obras maestras

He dejado para el final hablar de dos películas que no tienen nada en común más que ser dos auténticas obras maestras. **La Reina de África** (*The African*

Queen, 1951) y **Dublinese** (**Los muertos**) (*The Dead*, 1987). **La Reina de África** consigue transmitir un sentimiento de felicidad y de plenitud con tan sólo dos personajes, bueno, en realidad tres, porque el río y el barco forman un tercer personaje tan importante como puedan serlo Rose y Charlie. Huston logra en este film algo muy difícil: hacer que un espacio pequeño y casi claustrofóbico se convierta en un espacio de libertad y de descubrimiento. Huston utiliza todos los recursos que le gustan: planos de perfil, elementos obstructores en primer plano, espaldas narrativas, picados y contrapicados, pero los pone al servicio de una historia optimista, una historia de crecimiento y de transformación en la que la luz y el color, la música, el sonido y la palabra se adaptan perfectamente a la química de los personajes. El rodaje en África no fue una fiesta, como han contado todos los implicados, pero la película es el resultado de un momento de auténtica felicidad.

También **Dublinese** (**Los muertos**) es el resultado de una plenitud. La del hombre que al final de su vida sabe que ha hecho lo que debía hacer y ha vivido como ha querido. Las constantes de Huston están todas en esta pequeña joya de hora y veinte: un grupo de gente que se reúne para celebrar la Noche de Reyes en una cena donde afloran los sentimientos de cada uno de ellos y en la que un hombre descubre que en realidad no conoce a su mujer; personajes organizados como pequeñas miniaturas de cuadros de pintura inglesa; la descripción de los objetos a través de una última mirada de despedida en una panorámica extraña en el cine de Huston; la música y las canciones como elementos de puntuación de una narración que discurre suavemente, conduciendo la historia hacia el clímax en la escalera cuando Gretta se detiene a escuchar la canción de D'Arcy, para dar paso a la confesión en el hotel, casi un plano secuencia en el que Huston le permite a su hija lucirse en todo su esplendor. Y finalmente el pensamiento de Gabriel/Huston tras la ventana, un auténtico testamento del propio director, un regalo para el futuro.