

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Manos peligrosas (Pickup on South Street; Samuel Fuller, 1953)

Autor/es:

La Torre, José M^a

Citar como:

La Torre, JM. (2006). Manos peligrosas (Pickup on South Street; Samuel Fuller, 1953). Nosferatu. Revista de cine. (53):150-151.

Documento descargado de:

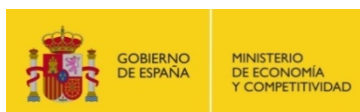
<http://hdl.handle.net/10251/41486>

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



Manos peligrosas

(*Pickup on South Street*; Samuel Fuller, 1953)

José María Latorre

Una confidente de la policía que tiene miedo de acabar sus días en una fosa común, Moe (Thelma Ritter), y un carte-rista, Skip (Richard Widmark), que ejerce su actividad en los vagones del metro de Nueva York, hacen gala de sentimientos patrióticos enfrentándose a unos comunistas norteamericanos que intentan recuperar un microfilm robado por Skip del bolso de la amiga de uno de ellos, Candy (Jean Peters). No se trata de personajes “positivos” en el sentido tradicional del término: es difícil encontrarlos en el cine de Samuel Fuller, y **Manos peligrosas** (*Pickup on South Street*, 1953) no es una excepción en eso. Skip, orgulloso de la ligereza de sus manos, vive solo en una casa sobre el agua, en el puerto.

Moe vive también sola en un piso deprimente, tiene en las delaciones su fuente de ingresos y redondea estos forzando a sus conocidos (entre ellos los policías) a comprarle las corbatas que vende. Skip se hace odioso a causa de su sonrisa y su chulería (golpea a Candy dejándola inconsciente y la despierta más tarde arrojándole cerveza al rostro). Moe sólo piensa en el dinero para poder tener una tumba con lápida propia. Si **Manos peligrosas** carga con la etiqueta de ser un film anticomunista, de acuerdo con lo que era frecuente ver en la época en que fue rodado, no lo es, desde luego, por la catadura moral de tan curiosa pareja de luchadores en pro de las presuntas libertades estadounidenses (a no ser que se vea en ello un ejemplo de cómo las virtudes de la

democracia norteamericana, ¡en los tiempos del maccartismo!, calan incluso en personas tan poco recomendables). Por otro lado, los demás personajes no son mucho mejores. Estamos en un territorio reconocible como “fulleriano”. Los policías son brutales y estúpidos; los agentes comunistas no parecen estar demasiado convencidos de lo que hacen y actúan con métodos propios de gánsteres; y Candy (un papel que había sido previsto para Marilyn Monroe) tampoco se distingue por su bondad e inteligencia. Habría que decir, pues, que **Manos peligrosas** se desarrolla en ambientes sórdidos, sucios, con unos personajes cuya presencia no desentona en ellos, potenciados por la fotografía de Joe McDonald —en la línea del cine policiaco realista auspiciado por la Fox desde los últimos años cuarenta hasta el lanzamiento del *cinemascope*—, que confiere a cada encuadre un valor suplementario. Los numerosos primeros planos del film tienen una pulsión vital, una angustia y una inquietud que van más allá de los límites de los personajes —véanse los planos de Joe (Richard Kiley) en el montacargas después de haber disparado contra Candy, convertidos, gracias también a McDonald, en un intenso momento claustrofóbico—.

Aun sin ser una obra redonda (resulta más convincente hasta el asesinato de Moe; lo que sigue tiene un desarrollo más vulgar), **Manos peligrosas** es, con **Forty Guns** (1957), lo mejor legado por Fuller en los *fifties* y uno de los títulos más representativos de su estilo. Posee una fuerza narrativa, un sentido

de la síntesis, una sequedad y concisión expresivas y una capacidad de sugerencia que el cineasta sólo recuperaría ya posteriormente en contadas ocasiones, en especial en **Una luz en el hampa** (*The Naked Kiss*, 1964), tal vez su mejor film. Secuencias como la inicial en el metro, la primera visita de Candy a la casa donde vive Skip y su charla con este, o el asesinato de Moe a manos de Joe son brillantes ejemplos; bastan la colocación de los actores dentro del plano, un cruce de miradas, un movimiento de la cámara o un reencuadre (estos son frecuentes y poseen una vibración nerviosa) para transmitir con intensidad lo que el diálogo no dice o el silencio sugiere: las miradas vigilantes de los policías a Candy en el vagón del metro; la aparición de Skip en ese mismo vagón hasta situarse al lado de Candy, valorando el espacio y la ocasión que se le presenta; la mirada de Joe a Candy cuando esta le dice que le han robado expresa la importancia que para él tiene el bolso. Pero los momentos más memorables son la pelea de Skip y Joe en las instalaciones del metro, iniciada en los lavabos y acabada sobre los raíles; la conversación de Skip y Candy debajo de la casa de él, que define a los personajes mejor que los diálogos (obsérvense la expresión y los gestos con que Skip le entrega a Candy el cigarrillo que le ha encendido), y la mencionada secuencia del asesinato de Moe: el disparo que acaba con su vida suena en *off* al término de una eficaz y oportuna panorámica desde ella hasta el tocadiscos donde acaba el disco que estaba escuchando: su vida termina a la vez que finaliza la música.