

Cine experimental

Título:

Crítica. "El cuarto mandamiento"

Autor/es:

Dorrell, José Manuel

Citar como:

Dorrell, JM. (1945). Crítica. "El cuarto mandamiento". Cine experimental. (3):166-171.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42619>

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:



FilmoTeca
de Catalunya

CRITICA

"EL CUARTO MANDAMIENTO"

O UN ENSAYO PARA RESUCITAR VIEJOS ESTILOS DE EXPRESIONISMO CINEMATOGRAFICO

P O R

JOSE MANUEL DORRELL

ES difícil empezar un comentario sobre esta película. Son tantos los aspectos que en ella se pueden tratar y es tanta la importancia que se le ha dado que no sabe uno por qué decidirse en su estudio. Intentaré, pues, hacer una distribución previa de los distintos temas que suscita. Voy a distinguir dos aspectos principales: el puramente estético, concentrado en el asunto, guión, ambiente y desarrollo, y el técnico, que comprenderá la fotografía, la labor técnica de dirección, decorados e interpretación.

El asunto, adaptado de la obra "Magnificent Amberson", original de Boot Tarkington, es una novela psicológica que refleja las costumbres de una época, la de nuestros abuelos, ya pasada, pero lo suficientemente próxima para que podamos darnos cuenta del convencionalismo con que ha sido recogida. Si en lo anecdótico conserva toda su pureza, el ambiente de esas ciudades americanas "a medio hacer"; ciudades rurales, con esa nobleza también "a medio hacer", que basa su orgullo en las propiedades o en la antigüedad con que llegaron al lugar; desaparece en cuanto se enfrenta con el tema central de la película, la pasión extraordinaria del hijo, tan extraordinaria que le hace equivocar absolutamente el sentido de ese "Cuarto Mandamiento", título con el que con manifiesto error nos ha sido presentado en español este film, que ordena "honrar padre y madre", pero no martirizarlos, sacrificarlos por un egoísmo llevado al extremo. Todo lo que se refiere a las reacciones, tanto del hijo Jorge, como de la tía Fanny, otro personaje de melodrama, es falso e igualmente falsas las faltas de reacción de los protagonistas, Isabel Amberson y Euge-

nio Morgan, que aceptan, sin la menor protesta, el despotismo egoísta del hijo.

El guión tiene muchas lagunas; no se puede decir que sea bueno en su totalidad, pero tampoco rechazarlo. Orson Welles no ha podido soltar el lastre de realizador teatral, y en toda la película "se ve" al director de escena. Días atrás leímos en un magnífico libro sobre el guión cinematográfico una regla establecida por Antonio Román para saber si un diálogo es malo. "Tapar —dice— el guión, el relato de la acción. Si por el diálogo nos enteramos de todo el argumento, el diálogo es malo." Esto es lo que ocurre con este film. Todo se "explica", solamente en tres o cuatro momentos la acción puede sobre las palabras, y aun entonces el diálogo insiste, explicando lo ocurrido. En este aspecto la mejor escena de toda la película es en la que la tía Fanny, en un puro ataque de nervios, se revuelve contra la fatalidad y pide a su sobrino Jorge que la lleve a una "casa honorable". Esta escena, que es la que cambia el curso de la vida que iba a adoptar el joven Minafer para rehacer su posición, justifica los momentos siguientes de la película, que ha sido suprimida después del estreno. La explicación es muy sencilla, resultaba "pesada" para el público, y en uno de esos arranques geniales que tienen los empresarios decidieron retirar ¡un rollo completo! Creo que sobre esto vale la pena de hablar. ¿Se puede consentir dignamente que el capricho de un exhibidor mutile una obra unitaria, como es una película? ¿Es que admitiríamos al empresario de una sala de conciertos que suprimiera un tiempo de una sinfonía o unos compases de "Parsifal", por ejemplo, porque a cierto sector del público le resultara pesada su audición? ¿Por qué el cine no puede tener los mismos derechos que cualquier otra obra de arte? El realizador de una película la piensa y la termina con arreglo a un plan perfectamente determinado, el guión, y suprimirle una parte es destruir el efecto que podía esperar del público. Este es un tema sobre el que se debe insistir...

El ambiente, el clima de la película está bien logrado. Los tipos perfectamente dibujados, especialmente esos grupos de murmuradores, que cumplen en ésta la misma misión que en "Sinfonía de la vida" el director de escena o explicador. Esta innovación, establecida en la película citada y que parece que va a tener adeptos, es muy peligrosa, pues si en determinadas películas y con ciertos temas puede producir un efecto romántico y facilita mucho la explicación de antecedentes, por ejemplo, en cuanto se abuse de ella nos encontraremos con películas en las que todo será explicado por voces que no tengan nada que ver con la acción, y esto ya lo teníamos en los primeros tiempos del cine mudo, hace cuarenta años.

El desarrollo del tema es lo más desconcertante de esta película: empieza con un tono humorístico, que nos hace creer en que vamos a presenciar una linda comedia de costumbres americanas, pero no... luego resulta que entramos por el camino de la película psicológica, y nos obliga a un completo cambio de situación, cambio que se repite pocos momentos más tarde al degene-

rar en un simple drama familiar, que, gracias a un nuevo cambio, totalmente injustificado o, mejor dicho, violentamente engarzado en el desarrollo, se convierte en una "Happy ending picture", en una película de final feliz. Estos sucesivos cambios de frente, de estilo, parecen indicar que Orson Welles, a quien la técnica, como veremos luego, ha obsesionado en todo el curso de esta película, ha querido ensayar tipos distintos de realización, que este film fuera un estudio de situaciones, personajes y composición. Si es así, lo ha conseguido plenamente, pues en los diferentes aspectos que se nos presenta ha resuelto adecuadamente, perfectamente, la exacta composición de sus escenas y el ambiente adecuado a cada una.

Aunque la fotografía la firme Stanley Cortez, es al director a quien hay que asignar el mérito del acierto. Es Orson Welles el que con su espíritu artístico, digno de un pintor, ha compuesto cada cuadro con una maestría extraordinaria. No se puede señalar en este aspecto el más pequeño defecto. Es lo más importante de la película, en la que podemos señalar dos tipos principales. La fotografía de interiores, casi todos resueltos a base de fuertes contrastes, en los que blancos y negros crudamente enfrentados están atenuados por medias tintas conseguidas maravillosamente, produciendo ese ambiente psicológico especial que nos mantiene en tensión más que el asunto en sí. Estos efectos han sido conseguidos a base de iluminar con gran intensidad determinados planos, generalmente los últimos, dejando el resto en sombra. Aunque parezca que con esto se quitaba importancia a los primeros planos, la realidad, y en esto reside el mérito de Welles, es que precisamente estos tonos sombríos son los que realzan la importancia de los personajes principales. En la escena que publicamos nos encontramos con unos fondos blancos, mientras que la tía Fanny y el tío Jack están en sombra y solamente la cara de Jorge surge iluminada; qué duda cabe que la atención se concentra en el grupo central y no se va al fondo, que es puramente de ambiente. Este es el tipo de la fotografía que hemos llamado de contrastes. En la fotografía de la escalera, que publicamos más adelante, sin contrastes tan acentuados, se sigue notando la tendencia. La ventana iluminada al fondo, el hueco de la escalera en negro y los personajes débilmente iluminados. Más o menos acentuados, todos los planos del interior del palacio de los Amberson pertenecen al mismo estilo.

La fotografía de exteriores es, por el contrario, suave. Toda ella resuelta en tonos claros, sin contrastes violentos, con calidades de dibujo. Publicamos dos fotogramas de este tipo de fotografía. La más característica es la escena de Morgan e Isabel bajo el viejo árbol del jardín familiar de los Amberson. Efectos de nubes en unos cielos generalmente grises, sombras tamizadas de un sol que nunca es demasiado fuerte, ésta es la tónica de las escenas exteriores.

Orson Welles ha hecho de la luz un elemento plástico de la mayor importancia. En los últimos tiempos no se había intentado esto en ninguna producción de las que hemos visto en España. Y, en realidad, desde "L'Opera de



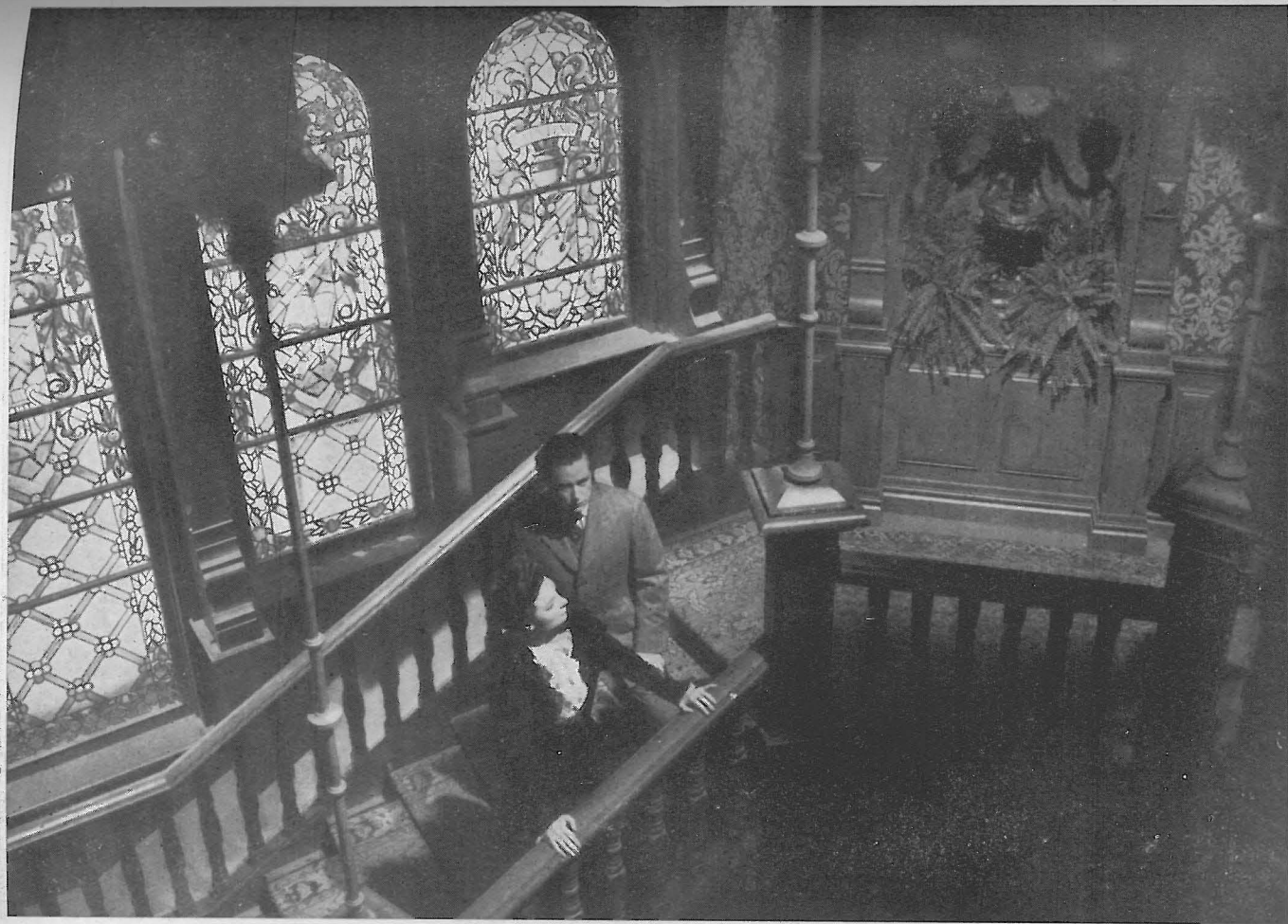
Escena típica de la fotografía de interiores, utilizada por Orson Welles con gran habilidad. Los contrastes del fondo con la sombra de los primeros planos producen la atmósfera adecuada para la acción dramática.



En cambio, esta escena del exterior, con un fondo de cielo, ligeramente nublado, las figuras dibujadas suavemente, sin contrastes, con sombras en medias tintas agradables, es la dominante de los exteriores.



Escena de exterior. El “coche sin caballos”, primer personaje inanimado de la película.



Escena de interior. El segundo personaje, la escalera de la mansión de los Amberson.

Quatre Sous", de Pabst, no se habían conseguido estos efectos impresionistas. En realidad lo que hace Welles es resucitar los antiguos modelos del cine expresionista alemán, véase "Fausto" o "El gabinete del doctor Caligari", no solamente por lo que se refiere a la fotografía, sino también por los efectos en ángulos y situaciones. Esto no quita mérito a la obra de este director que tiene acreditada una fama de hombre inquieto y capaz de los ensayos más atrevidos; al contrario, nos consuela pensar que todavía se pueden esperar intentos para una renovación plástica del cine actual. Ya sabemos que es muy difícil hacer nada nuevo, por lo tanto, todo lo que sea recoger lo mejor que otras épocas realizaron sea bien venido.

El exceso de ángulos exagerados cansa un poco al espectador. En esto también resucita Welles viejos métodos, de los que se abusó mucho, y por eso cayeron más tarde en desuso. En cambio, tiene escenas perfectamente conseguidas a base de la escalera. El "trawelling" de la fiesta en casa de los Amberson es extraordinario. Sólo con los medios puramente mecánicos con que cuentan los grandes Estudios es posible realizar ese movimiento sin transiciones que corten la acción. Más tarde repite en parte el experimento, cuando recoge casi en el mismo plano la altura total de la escalera, situando perfectamente a los distintos actores de esa escena, de las más dramáticas de la película. Desde el "hall", donde se ve entrar al tío Jack, que pasa a hablar con Isabel, sube la cámara, que encuentra en el primer trozo a Jorge, que, inquieto, quiere bajar a interrumpir la entrevista. Cosa que impide la tía Fanny, a quien encontramos más arriba en el tramo siguiente. El efecto de esta escena es bellissimo, y la fuerza que le da el movimiento de la tía y el sobrino en la escalera de un dramatismo singular.

Los ángulos bajos que emplea casi continuamente dan lugar a encuadres magníficos, por ejemplo, los dos momentos de la carrera loca del joven Minafer en su coche, atropellando a todo el mundo, y en esa misma escena del árbol, en la que las siluetas se recortan sobre el cielo. También consigue un magnífico encuadre en la serenata, cuando el pretendiente Morgan cae sobre su violoncello ante la ventana de Isabel. Y, por último, otra escena, en la que el tomarla desde el suelo es un gran acierto, es el duelo en casa de los Amberson a la muerte de Minafer.

El ritmo de la película resulta algo lento y por eso cansa al público. En ello influye, evidentemente, el diálogo, excesivo; pero se habría conseguido compensar esto con un "tempo" más rápido. Orson Welles se ha recreado en la composición de sus escenas y se ha olvidado de que el público prefiere distraerse en el cine a ver buenas fotografías o aprender una técnica depurada.

Los decorados, por su parte, son perfectos. Tanto los del palacio de los Amberson, que refleja con exactitud el ambiente de la época, como la fábrica de automóviles, que, para una sola escena, se ha instalado con una gran propiedad. Tienen estos decorados la particularidad de ser con techo. Innovación

que empiezan a emplear los americanos y que produce esos efectos de iluminación dirigida sobre los personajes, suprimiendo la luz de ambiente en la forma utilizada hasta ahora.

Ha conseguido, además, Orson Welles con los decorados, que utiliza con gran habilidad, darles categoría de personajes. La escalera, de que ya hemos hablado, tiene tanta importancia como una figura más del reparto. En ella se desarrollan escenas fundamentales que determinan los, llamémosles así, capítulos del film. Lo mismo podría decirse del "coche sin caballos", desde el primer momento actúa como un personaje. En una de las primeras escenas el joven Morgan encuentra a Isabel acompañada por el que luego llega a ser su marido, Minafer, y le ofrece un ramo de flores, que le rechaza; la situación ridícula de Morgan se acentúa al subirse a su primer modelo de automóvil. Véase la escena que publicamos.

Después, cuando vuelve, a los dieciocho años, ya es otro el coche que trae, pero también da lugar a momentos apurados, mientras el orgulloso Jorge Minafer pasea con su cochecillo de caballos. Y, por fin, es un automóvil el que resuelve el final de la película, atropellando a Jorge y determinando con ello la reconciliación de los dos rivales. Y digo rivales, volviendo un poco atrás, porque se puede considerar que el problema vital de la película es la rivalidad entre el hijo, que siente celos del hombre que le va a robar el cariño de su madre, y este hombre, que no puede sufrir que por el falso orgullo filial del hijo no consiga realizar el sueño de toda su vida.

Vemos, pues, que no solamente se ha conformado Orson Welles con tener a su disposición un grupo de magníficos artistas, sino que también ha sabido aprovechar con la mayor eficacia estos dos elementos: la escalera en los interiores y el automóvil en los exteriores, con lo cual vuelve a marcarse la diferencia entre los dos estilos que en toda la película se demuestran. Los interiores, sobrios, estáticos, con medias luces y contrastes, y los exteriores, alegres, con movimiento ágil, con luces claras y suaves.

La interpretación es excelente en todo momento. Es, con la fotografía, donde Welles ha demostrado su extraordinaria valía como director. La psicología de los personajes, con los errores que hemos señalado al principio, pero que son debidos a la obra original y no al director, está perfectamente definida dentro de esos tipos establecidos por Booth Tarkington. Isabel (Dolores Costello), que al principio desprecia al joven Morgan a consecuencia de su desdichada actuación en la serenata, en cuanto le ve al cabo de los años, demuestra su satisfacción, pero de una manera tan delicada que no puede dar lugar al menor reparo. El Mayor Amberson (Richard Bennet), gran señor que sabe aceptar las nuevas normas de vida sin demostrar su ruina. La tía Fanny (Agnes Moorehead), que en un momento de locos celos incita a su sobrino a una acción villana, y que en esa escena, suprimida, que hemos mencionado al principio, tiene un momento dramático de gran intensidad. Lucy Morgan (Anne Baxter), la hija

de Morgan, en su papel de joven ingenua es deliciosa. Jorge Minafer (Tim Holt), en su papel de joven orgulloso, aun en los momentos sentimentales en que se despierta su amor por la hija de su odiado Morgan, tiene unos aciertos auténticos. Y, en fin, Joseph Cotten, que hace una creación de su personaje, Eugenio Morgan. Joe Cotten actuó por primera vez en "Citizen Kane", también la primera película de Orson Welles, todavía desconocida para nosotros, y desde entonces ha demostrado su calidad. Es antiguo actor de teatro y radio, donde ha actuado con el propio Welles, lo cual explica su compenetración con el director.

Resumiendo este largo análisis, cabe establecer dos aspectos. Literariamente este film no está conseguido. El asunto es falso, o mejor dicho, el desarrollo; los tipos están algo exagerados y sus reacciones no se ajustan a una realidad lógica, especialmente considerando la acción, centrada en los Estados Unidos. En la realización sobra mucho diálogo, que estorba a la acción. En cambio, bajo el aspecto técnico es una película perfecta, en la que se pueden estudiar ángulos, luces, fotografías, utilización de decorados para que den el mejor efecto plástico, interpretación, etc., etc. Orson Welles en esta película ha ensayado todo, como apuntaba un crítico prestigioso; parece decir: "Todo lo que se puede hacer con una cámara lo hemos hecho ya". Y, por último, la interpretación es perfecta, humana y con emoción, que se ve enfriada por la técnica excesiva.

