

REVISTA DE ESTRENOS

"OLIVERIO TWIST"

"OLIVERIO TWIST" (Oliver Twist, 1948, Eli-seo, martes 4) se abre con una escena de tempestad en que una mujer a punto de dar a luz atraviesa un campo iluminado torvamente por relámpagos y azotado por la lluvia y encuentra refugio para sí misma y para el hijo que va a nacer en una casa de aspecto siniestro: el asilo de huérfanos. Estas imágenes en claro-oscuro, de una inusual calidad plástica, esta escena sin diálogo (o casi) y de una intensidad no mitigada, sirven de pórtico a una de las películas más intensas que haya producido el cine sonoro: una película en que la calidad dinámica del montaje, la alucinante reconstrucción de ambientes, el juego expresivo de los actores, logran un acuerdo perfecto y compulsivo.

Con Oliver Twist alcanza David Lean la madurez de sus recursos de narrador cinematográfico. La obra que Charles Dickens escribió a los 26 años, frescos todavía los laureles que conquistaron los Pickwick Papers, era en manos de Lean un pretexto para la pintura de personajes y la recreación de una atmósfera mágica de corrupción y maldad. El elaborado argumento melodramático que había concebido el novelista (un huérfano, presuntamente ilegítimo, criado por la parroquia, incorporado a una pandilla de ladronzuelos que capitanea el horrible judío Fagin, perseguido por el asesino Bill Sikes, protegido por un bondadoso anciano, rescatado a último momento y en atroces circunstancias) era apenas un hilo mecánico. Lo que interesaba a Lean era la riqueza y la abundancia de los personajes, desde el luminoso e impotente Oliver hasta el duro y agresivo Artful Dodger, pasando por los canallas y por la sacrificada Nancy. Y esos personajes aparecían enmarcados en un ambiente que la distancia y el tiempo había enriquecido de alusiones: Londres en la primera mitad del siglo XIX, verdadera corte de los milagros, que preside Fagin con su untuosa voz, sus ojos desorbitados, la ropa mugrienta y los guantes viscosos y ese aire homosexual con que lo ha rematado Alec Guinness en una de las caracterizaciones más notables de su carrera.

Todo lo demás que había puesto Dickens: el amor a la aventura por la aventura misma, la participación comprometida en la suerte del pequeño Oliver, la ternura sensiblera de un mundo luminoso de ángeles, la encendida protesta social contra una ley que convertía a todos los pobres en criminales; todo eso no está en el film o está apenas esbozado. De aquí que los ingleses (nutridos desde la infancia en Shakespeare y en Dickens) hayan acusado a Lean de indiferencia, de no importarle verdaderamente lo que pasa. Pero Lean buscaba precisamente otra cosa: buscaba esa vida tremenda que emerge de los personajes y del ambiente y que no depende de las circunstancias (verdaderamente folletinescas) en que los ha colocado Dickens. Buscaba esa veta de fantasía y de pesadilla, esa visión plástica de una imaginación afiebrada en que el enfoque de un niño convierte todo en pura sensibilidad herida, ese mundo alucinado del bajo fondo. Buscaba también esa veta subterránea de sadismo que corre por debajo del gran corazón del escritor (como apuntó lúcidamente George Orwell) y que convierte sus novelas en verdaderas deliciosas torturas del corazón.

Ese Dickens (una parte de él, pero no la menos valiosa) es la que vertió Lean en su película. Pero no lo trasladó morosamente, literalmente. Convirtió la visión literaria, apoyada en palabras, en visión plástica y dinámica. Con la colaboración del decorador John Bryan y del fotógrafo Guy Green proyectó unos ambien-

tes en que tomaban cuerpo no sólo las imágenes sugeridas por el novelista sino las que había aguntado su ilustrador George Cruikshank: imágenes de Terror y de Nostalgia, de Pesadilla, de Sueño. De esta manera, la adaptación de la novela era más fiel al espíritu de la misma que a su letra. Es cierto que esto implicaba muchos cortes (todo el lacrimógeno episodio de Mrs. Maylie desaparecida) pero no se tocaba a nada que fuera sustancial en el enfoque atormentado del novelista. Lo que se perdía era el mundo de luz con que Dickens contrastaba su cámara de horrores. Y se ganaba, además, en la fuerza y la expresión del relato cinematográfico.

Cuando David Lean emprendió la filmación de Oliver Twist en 1948 tenía en su haber una larga experiencia en el cuarto de montaje (diez emocionantes años, ha dicho), donde aprendió, con los errores de los otros, el oficio de director: tenía también cuatro películas para Noel Coward (una de ellas, Brief Encounter, Lo que no fué, 1946, su obra maestra); tenía otra película sobre tema dickensiano, Great Expectations (Grandes ilusiones, 1947). Pero Oliver Twist era un experimento. Con este film, Lean se proponía abandonar el método lineal de narración cinematográfica. Inspirado por Citizen Kane (El ciudadano, 1941) de Orson Welles quería encontrar un enfoque no literal y polifacético del tema, un camino (son sus palabras) que le permitiera usar la sugestión, la pantomina y el movimiento en forma más efectiva. Toda la primera parte del film es un ejemplo magistral de ese nuevo estilo narrativo. El nacimiento, la sordida niñez, el primer empleo de Oliver en casa de un empresario de pompas fúnebres, la huida a Londres, el encuentro con el Artful Dodger y el ingreso a la pandilla de Fagin, están relatados por Lean con economía y vigor extraordinarios. El montaje es rapidísimo, enlaza momentos distantes en el tiempo con una fluidez y una precisión notables: no se pierde nada, hay poco diálogo y cada situación emerge con todo su impacto. La cualidad eminentemente visual (pero no estática) de la expresión aparece enfazi-

zada por el uso de tomas cortas de enorme poder sugestivo. Nada es indiferente; cada cuadro define cabalmente una situación. No hay decorado por el gusto del adorno (como en el inefable Cocteau); hay un decorado que es atmósfera y que, como quería Wyler de su casa en The Heiress (La heredera, 1950), revela el conflicto pero no da la solución del mismo. Hay una cámara ágil y de increíble virtuosismo, pero no hay excesos. Todo está subordinado a la narración penetrante y elocuente en su capacidad de síntesis.

En la segunda mitad, el film pierde un poco del ritmo alucinante del comienzo. La misma naturaleza de la intriga, al espesarse, al complicarse, demora su movimiento. Pero el arte del montaje expresivo no desaparece y algunas secuencias (la huida y captura de Oliver después del robo al anciano bondadoso, la muerte de Nancy y el remordimiento del asesino, la misma escena final de caza y persecución de la pandilla) demuestran, el talento de Lean para componer con intensidad y economía. Todo el film es, desde este punto de vista, una magistral lección de cine. Más tarde, Lean filmaría tres películas de valor desigual. En ellas, especialmente en The Sound Barrier (Sin barreras en el cielo, 1952), volvería a mostrar el arte refinadísimo del montaje que constituye la clave de su estilo narrativo, pero no encontraría una historia que como ésta de Oliver Twist estuviera tan cargada de sugestión, de fantasía, de atmósfera mágica.

E. R. M.



★ MENCIONES

Película: **OLIVERIO TWIST**Dirección: **DAVID LEAN** ("Oliverio Twist")Fotografía: **GUY GREEN** ("Oliverio Twist"),
HAL MOHR ("El salvaje")Decorados: **JOHN BRYAN** ("Oliverio Twist")Actor: **MARLON BRANDO** ("El salvaje")Elenco: el de **OLIVERIO TWIST**

GUIA CINEMATOGRAFICA

AIDA (1952). — Un monumento de cartulina al anti-cine, en colores violáceos de cualidad hipnótica, donde las apariciones por delegación se hacen más fantasmales —los que se ven no son los que hablan y cantan— que otra cosa. Los que cantan son principalmente Renata Tebaldi, Ebe Stignani, Giulio Nery, en gran estilo; pero preferimos un buen disco.

CARGA DE LA BRIGADA LIGERA, LA (The Charge of the Light Brigade, 1937). — Revisión de un estilo épico que ocasionó las mejores ganancias de la Warner Bros, la fama de Errol Flynn y el apogeo del director Michael Curtiz, pese al ingenuo argumento y a los mohines tras los que Olivia de Havilland disimulaba su talento. Con David Niven, Patric Knowles, Donald Crisp, J. Carroll Naish.

ENEMIGOS DE LA HUMANIDAD (The Atomic City, 1950). — Film de clase B con los temas favoritos del espionaje comunista y la bomba atómica, y una breve secuencia de virtuosismo a cargo del novel director Jerry Hopper. Con Lee Aaker, Bert Fred.

ESPOSA Y COMPLICE (Untamed frontiers, 1953). — Lucha entre colonos y ganaderos, con cocineras que llegan a damas e hijos que roban la hacienda del padre. Joseph Cotten se ve aabruido por su sombrero Stetson y Shelley Winters repite su chica pobre pero honrada. La dirección de Hugo Fregonese es tan inexistente como el talento de Susan Ball, debutante.

OLIVERIO TWIST (Oliver Twist, 1948). — La melodramática novela de Charles Dickens da pie al director David Lean para una narración vibrante y de extraordinaria sugestión cinematográfica, en que se recrea el Londres mágico e infernal de principios del siglo XIX. Con John Howard Davies, Alec Guinness, Robert Newton, Kay Walsh, Henry Stephenson y Francis L. Sullivan.

ROMEO Y JULITA (1953). — El reiterado Alfredo Barbieri, en otra astracana para el consumo de sus admiradores de Bodo. Con Amelita Vargas, Tito Clemente y Esteban Serrador.

SALVAJE, EL (The Wild One, 1953). — La patota norteamericana vista en la prepotencia insolente y en el pintoresquismo de su conducta, pero ignorada como problema social, que era lo que daba su mayor interés al tema. El productor Stanley Kramer, el director Laslo Benedek y el libretista John Paxton hacen buen cine de acción pero la eminencia gris es el fotógrafo Hal Mohr. También se luce Marlon Brando como el muchacho de barrio que no entiende.

"EL SALVAJE"

(THE WILD ONE, 1953. California, lunes 3) es Marlon Brando (aquí excelente actor), que encabeza un lote de motociclistas patoteros que se mofan de los viejos, injurian a las mujeres, toman y derraman sin pagar cualquier cantidad de cerveza en el bar que asaltan con su insolencia, y (cuando el desborde escapa ya a su propio control) provocan el pánico, y la reacción igualmente incontrolada, de los pobladores de un

muerto", Dead End, 1937. William Wyler). Aquí el productor Stanley Kramer, cuyo nombre ya es anunciado por la propaganda como el de una estrella, explota los aspectos más superficiales del tema: la acción física, la violencia de puños para afuera, el "garrapage" de las motos avasallando la banda sonora con su estrépito y los desplantes de la beligerante patota en todo el pintoresquismo de sus gestos su idioma, su conducta. Pero no va más allá de ese ruido y oculta la raíz social del problema (norteamericano, montevidiano y quizás universal). En lo que respecta a su ejecución, la película actúa eficazmente sobre el espectador, manteniéndolo tenso frente a un cuadro lleno de vitalidad, gracias al dinamismo y la riqueza de la fotografía de Hal Mohr más que a la dirección de Laslo Benedek, quien no extrae, como en su "Muerte de un viajante" (Death of a Salesman, 1952), todo el partido cinematográfico que hubiera podido del buen libro de John Paxton, celebrado autor del de "Horas de angustia" (Fourteen Hours, 1952, Henry Hathaway). Mientras Mr. Kramer sigue ganando fama como el productor de películas "distintas", la pregunta es si algún día se animará a profundizar verdaderamente en los temas que plantea, aunque en Hollywood no se trata sólo de coraje. En todo caso ya es un progreso en sí mismo que el tema de la patota llegue al cine, a pesar del aire paternal con que la policía (que también suele practicar la prepotencia) le da unas palmaditas en el hombro al protagonista, poniéndolo a él y al problema bajo su discutible paternazgo.



pacífico pueblito, destruyendo o dañando la propiedad privada y ocasionando (entonces sin quererlo) la muerte de un inocente espectador de la asonada. Este cuadro de prepotente amoralidad fué enfocado otras veces por Hollywood, ya sea incidentalmente, en los films de gangsters, o integrando la realidad social que la origina ("Cañón sin salida" o "Punto