



Identificación de un autor

LA EXCEPCIÓN CONFIRMA LA REGLA

Como cabía esperar de un cineasta que rechaza contundentemente la idea del director de películas como artista, Mackendrick se va a mostrar siempre poco partidario de ese enunciado teórico-crítico que identifica en la figura del director al «autor» de una película. Lejos de considerar el resultado último de su trabajo como la destilación de una manera

personal e intransferible de ver las cosas⁸⁴, Mackendrick entiende las películas como el fruto de un esfuerzo, inevitablemente, colectivo. En su opinión, los grandes directores son aquellos que tienen la capacidad de «disolverse y desaparecer»⁸⁵ para permitir, con este gesto, que aflore lo mejor de cada una de las múltiples aportaciones individuales que están detrás de una película. Durante su etapa docente alertaría, incluso, sobre el daño que el desmedido culto al autor estaba haciendo a unas nuevas generaciones que habían llegado a asumir como un dogma de fe la idea de que el director es la figura responsable de todo⁸⁶. Pues bien, a pesar de sus reticencias, Mackendrick es un autor.

En una de las aproximaciones más sugerentes que conozco al siempre espinoso asunto de la autoría cinematográfica, Serge Daney defiende que los autores, tal y como demuestran los ejemplos más ilustres que pusieron en circulación los críticos de *Cahiers du Cinéma* a mediados de los cincuenta, trabajan, inevitablemente, dentro de un sistema. En opinión de Daney, la finalidad última de la célebre política de los autores no es otra que hablar con propiedad del sistema en el que nacen, para luego desmarcarse de él los llamados autores. Como la célebre excepción que confirma la regla, los autores son aquellos cineastas que aun compartiendo buena parte de los postulados que están detrás de la manera de hacer de un determinado sistema son capaces, también, de elaborar una propuesta diferenciada. Y en opinión del crítico francés, será gracias a estas *impugnaciones parcia-*

⁸⁴ Esto es lo más lejos que llegaría a la hora de hablar de su obra como vehículo de expresión personal: en una entrevista, a principios de los cincuenta, un periodista le pregunta por qué hace películas, «es una forma de vida, aunque bastante insegura. Y a veces, cuando nadie está mirando, puede ser una forma de expresión personal», responde Mackendrick (Derek J. Davies, *op. cit.*, pág. 10).

⁸⁵ Kate Buford, «Do make waves. An Interview with Alexander Mackendrick», *Film Comment* (mayo-junio de 1994). Citado por Paul Cronin, *op. cit.*, pág. xxix.

⁸⁶ Citado por Paul Cronin, *op. cit.*, pág. xxix.

les de la norma como mejor llegaremos a conocer los secretos del sistema:

En un arte tan impuro, hecho por mucha gente y hecho también a base de muchas cosas heterogéneas, sometido a la ratificación del público, ¿no es razonable pensar que no hay autor —es decir, singularidad— mas que en relación con un sistema —es decir, una norma? El autor entonces no sería solamente el que consigue la fuerza de expresarse a despecho y en contra de todos, sino aquel que, al expresarse, encuentra la buena distancia para decir la verdad del sistema del que se distancia⁸⁷.

Si Mackendrick es un autor no lo es porque sus películas (como quieren algunas de las aproximaciones más epidérmicas a la noción de autor) puedan, ocasionalmente, funcionar como relatos cifrados de su propia biografía —Sidney Stratton, el protagonista de *El hombre vestido de blanco*, sería así el trasunto ficcional perfecto de un cineasta que logra sacar adelante sus «inventos» a pesar de la oposición de la empresa en la que trabaja— o porque en su filmografía puedan identificarse esos temas recurrentes que los críticos de los *cabiers* amarillos, encontraban sin mayores dificultades (tenían más problemas a la hora de identificar rasgos formales recurrentes)⁸⁸ en la obra de sus cineastas de cabecera. Si Mackendrick es un autor lo es porque es un caso paradigmático de cineasta plenamente integrado dentro de un sistema pero que, sin embargo, es capaz de poner en pie una obra lo suficientemente diferenciada del resto como para

⁸⁷ Serge Daney, «Después de todo», en *La política de los autores. Entrevistas*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 17.

⁸⁸ Para saber más sobre la manera en que los críticos de *Cahiers* entendieron la política de los autores consúltese, Santos Zunzunegui, «El gusto y la elección. La política de los autores y la noción de *puesta en escena* en los *Cahiers du Cinéma* entre 1952 y 1965», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (ed.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Festival Internacional de Cine de Gijón/IVAC/CGAI/Filmoteca de Andalucía, 2002, págs. 55-69.



Mackendrick y Alex Mackenzie en el rodaje de *La bella Maggie* (1954).

echar luz, como quiere Daney, sobre el sistema que la ha hecho posible.

Ha sido Charles Barr quien ha llamado la atención sobre las características que la Ealing comparte con alguna de las *majors* de Hollywood:

Una comparación posible podría establecerse con algún estudio de Hollywood en la época en que producían películas de manera continuada y con un estilo reconocible, tanto en la forma como en el contenido: tal vez la Warner o Columbia en la década de los treinta. La Ealing permaneció como una marca diferenciada, primero, por la manera particular con que operaba sus sistema colaborativo, creando

películas que ofrecían un punto de vista colectivo pero no inflexible; segundo, por el papel que desempeñó en la cultura británica⁸⁹.

Más allá de que la Ealing comparta con el *Studio System* un determinado modo de producción (plantilla fija y especializada, un producto a un tiempo estandarizado y reconocible del que depende la imagen de marca de cada empresa, etc.), creo que es en la segunda de las características que señala Barr donde se produce la coincidencia definitiva que nos autoriza a hablar de la Ealing en términos parecidos a los que los historiadores del modelo clásico, vienen hablando de Hollywood. Y es que han sido muy pocas las veces a lo largo de la historia del cine en las que un sistema de producción determinado ha sido capaz de influir en la configuración del imaginario colectivo. Salvando las distancias (sobre todo cuantitativas), la relación que se establece (especialmente, durante la década de los cuarenta) entre las películas de la factoría Balcon y su destinatario natural es muy similar a la que el *Studio System* mantuvo con su público a lo largo de casi tres décadas.

Es de nuevo Barr quien después de hacer dos grupos con los directores más representativos de la Ealing —por un lado, los más prolíficos y más fácilmente identificables con la manera de hacer de la empresa y, por otro, aquellos que se muestran mucho más exigentes a la hora de decantarse por un proyecto u otro— llega a la conclusión de que el trabajo de Robert Hamer y Alexander Mackendrick bien podría ser merecedor de una aproximación en clave autoral. «Las películas de ambos, tanto dentro como fuera de la Ealing, son claramente merecedoras de un análisis de autor (...), mediante el cual se aísla el corpus de películas creadas por un individuo y se estudian como si le pertenecieran de la misma manera que una novela pertenece a su escritor.» Las dudas que le genera un acercamiento que tiende a priorizar el análisis

⁸⁹ Charles Barr, *op. cit.*, pág. 7.

de los textos concretos sobre las implicaciones contextuales le obligan, a renglón seguido, a introducir un matiz que, curiosamente, nos va a servir para caer en la cuenta de que el historiador inglés entiende la noción de autor en términos muy parecidos a los de Daney.

Es un acercamiento tentador, pero no quiero ir demasiado lejos por este camino, porque al separar las mejores películas de la Ealing del resto podemos llegar a desvirtuar tanto la interpretaciones de los films como la visión del estudio como un todo. Hamer y Mackendrick pertenecían a la Ealing: ésta les acogió y creó el contexto dentro y contra el cual se define su individualidad. El trabajo de ambos se desarrolla dentro de la Ealing y es al mismo tiempo un comentario a la producción del estudio y sus valores, y por eso debemos verlo en continua relación con este contexto⁹⁰.

Así pues, el estilo (personal e intransferible) de Mackendrick habría que buscarlo tanto en aquello que sus películas tienen en común con el sistema, como, y sobre todo, en aquello que las aleja de la norma. Veamos esto con mayor detalle.

MACKENDRICK, EL IRONISTA

En un capítulo anterior señalábamos que las comedias de la Ealing apelan antes a los deseos utópicos, a las aspiraciones de sus destinatarios que a sus resentimientos. Como dice Barr, las comedias Ealing, «todas juntas, constituyen una especie de ensoñación sobre cómo deberían ser las cosas». El propio Balcon era muy consciente de que sus películas ofrecían al espectador la posibilidad de dar salida a esa pulsión de rebeldía que, a mediados de los cuarenta, anidaba entre las clases medias inglesas:

⁹⁰ *Ibidem*, págs. 47, 48.

En los años de la inmediata posguerra no había todavía un ambiente, una actitud de cinismo; la revolución incruenta de 1945 se había producido ya, pero creo que nuestro mayor deseo era librarnos de todas las restricciones derivadas de la guerra para seguir adelante. El país estaba cansado de regulaciones y racionamientos y una moderada anarquía flotaba en el aire. En cierto sentido, nuestras comedias eran un reflejo de este estado de ánimo general... una válvula de escape para nuestros impulsos más antisociales. ¿Quién no ha pensado alguna vez en robar en un banco (*Oro en barras*) para huir hacia una vida de comodidad, en entregarse al crimen a gran escala para deshacerse de la gente que estorba (*Ocho sentencias de muerte*), en conseguir que los burócratas muerdan el polvo (*Pasaporte a Pimlico* y *Los apuros de un pequeño tren*)?⁹¹

Conviene aclarar, que el radicalismo de la Ealing es un radicalismo moderado. A pesar de sus llamadas puntuales a la insurrección, las ficciones de la Ealing no cuestionan en ningún momento el *status quo* vigente y se muestran, en última instancia, partidarias de un cierto control estatal. Cuando Balcon intentaba, como veíamos antes, contener la deriva satírica de Mackendrick lo hacía porque era plenamente consciente de los límites a los que quería circunscribir la crítica, más o menos explícita, que las películas Ealing dirigían contra las instituciones. Por eso también muchas de las comedias Ealing terminan con una inesperada, y algo forzada, vuelta de tuerca final que devuelve las desmadradas aguas de la agitación social a su cauce. Por ejemplo, en *Pasaporte a Pimlico*, cansados de las privaciones de la posguerra, los vecinos de un barrio londinense deciden proclamar su independencia. Significativamente, la primera medida que adopta el nuevo gobierno vecinal es suprimir las cartillas de racionamiento. Sin embargo, no pasará mucho tiempo antes de que los propios vecinos descubran los graves inconvenientes de esta situación de excepcionalidad y se apresuren a solicitar su readmisión en la metrópoli.

⁹¹ Michael Balcon, «Nuestras comedias», en VV. AA., *Cuando el estudio es la estrella. La comedia Ealing*, Valladolid, 35 Semana de Cine, 1990, págs. 50-51.

Pues bien, si estamos de acuerdo en que la parte más característica de la producción Ealing ofrece a su destinatario natural (las clases medias) una visión, en cierta medida, idealizada de la realidad, una imagen del mundo que se acomoda, incluso, a sus deseos más inconfesables, las comedias de Mackendrick, en cambio, tienen mucho que ver «con la manera en que funcionan realmente las cosas»⁹². Tomemos un ejemplo: en *Whisky Galore!*, al igual que en otras muchas comedias de la factoría Balcon, se nos presenta a una comunidad que decide rebelarse contra el orden establecido. En este caso se trata de los habitantes de una isla escocesa que deciden apoderarse, de manera ilegal, del cargamento de whisky procedente de un barco que ha encallado en sus costas. A pesar de que las simpatías del espectador estarán siempre del lado de unos isleños a los que *no les ha quedado más remedio* que saltarse la ley para poner fin a un prolongado periodo de abstinencia provocado por la guerra, Mackendrick se las arregla para generar ciertas dudas en torno a la conducta de los nativos que van a redundar, a la postre, en la complejidad de su discurso. Y es que conforme avanza la película, el espectador atento («sofisticado» lo llama Mackendrick)⁹³ comienza a caer en la cuenta de que el oficial inglés que trata de imponer la ley en la isla es el único personaje cuyos actos responden a un código de comportamiento determinado. Los nativos, en cambio, son capaces de cualquier cosa (mentir, robar, usar la violencia...) con tal de satisfacer sus apetitos más urgentes. Poco a poco nos vamos a ir dando cuenta de que el oficial no es tan ridículo como pensábamos y de que el egoísmo y la brutalidad forman parte también del repertorio de atributos

⁹² Charles Barr, «Alexander Mackendrick o la inteligencia», en VV. AA., *Cuando el estudio es la estrella. La comedia Ealing*, Valladolid, 35 Semana de Cine, 1990, pág. 90.

⁹³ «Cuando estás intentando complacer simultáneamente a un público general y a uno más sofisticado, a veces es justificable trabajar sobre distintos planos de significación a la vez... para satisfacer así al mismo tiempo a aquellos que buscan sutilezas y a aquellos que sólo están interesados en el sentido más general e inmediato» (citado por Philip Kemp, *op. cit.*, pág. 32).



Mackendrick y Edward G. Robinson en el rodaje de *Sammy, huida hacia el sur* (1963).

de una sencilla y armoniosa comunidad que, de todas formas, seguirá contando siempre con nuestra simpatía.

Nos encontramos, pues, ante la primera (y todavía imperfecta) manifestación del típico relato ambivalente de Mackendrick: un relato cuya columna vertebral se organiza, al igual que sucede con una de las formas o manifestaciones de la ironía, a partir del enfrentamiento de argumentos mutuamente excluyentes. «Este subtexto de ambivalencia y argumentación es la principal característica de las comedias de Mackendrick. Son *comedias-problema*. Tratan temas serios y complejos y Mackendrick hace que nos resulte muy complicado decidir sobre cuál de las partes enfrentadas depositamos nuestra empatía»⁹⁴.

⁹⁴ Neil Sinyard, «Mirth, Malevolence, Murder: The Ealing Comedies of Alexander Mackendrick», <http://www.thestickingplace.com/books/books/>

En las *comedias serias*⁹⁵ de Mackendrick al espectador le cuesta mucho trabajo tomar partido por alguna de las posiciones que encarnan los personajes porque la visión que el cineasta dirige sobre el mundo no es en absoluto maniquea. Mackendrick no pretende que el espectador (al menos, el «sofisticado») se identifique completamente con ninguna de sus criaturas porque es muy consciente de que el enfrentamiento de términos mutuamente excluyentes termina, inevitablemente, en tablas o, si lo prefieren, con la renuncia expresa a plantear alguna solución en términos de verdad. Estaríamos, pues, aunque pueda parecer lo contrario, lejos del *renoiriano* «todo el mundo tiene sus razones» y cerca de una formulación del tipo «ninguna de las razones expuestas es lo suficientemente convincente». La descripción que Pere Ballart ha hecho de la figura del ironista insiste en algunas de las ideas que acaban de salir a colación:

Se trata, en efecto, de la incaducable relatividad de la ironía, que enseña que nunca es posible llegar a conocer todos los elementos de una cuestión cualquiera, insuficiencia que, por consiguiente, hace la cuestión irresoluble e iguala en ociosidad a todas las respuestas que unos y otros quieran darle. El ironista, en la encrucijada, declina personalmente el tomar camino alguno, pero se cuida de hacer constar, eso sí, la posibilidad real de comprenderlos todos⁹⁶.

alexander-mackendrick/articles/mirth-malevolence-murder.

⁹⁵ «La comedia sólo es cómica si tú la practicas desde la seriedad, si te tomas el chiste en serio de una manera fanática. Yo soy culpable de esa actitud, porque es parte de mi práctica cómica el ser obsesivamente meticuloso sobre absolutamente todos y cada uno de los detalles. Porque la gracia reside ahí» (Philip Kemp, *op. cit.*, págs. 49, 50). «Yo sólo me río de cosas que tienen algún trasfondo muy serio. Creo que ser frívolo con asuntos frívolos es ser aburrido; pero, en cambio, ser frívolo a propósito de cosas que son en cierto sentido tremendamente serias... esa es la auténtica comedia» (citado por Philip Kemp, *op. cit.*, pág. 33).

⁹⁶ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994, pág. 417 (citado por Juan Carlos Pueo, *Los reflejos en juego [Una teoría de la parodia]*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2002, pág. 89).

Así pues, la mirada que sobre la realidad dirigen las películas de Mackendrick no tiene nada de edulcorada o complaciente. El centro de todas sus pesquisas no es otro que el comportamiento humano, y su diagnóstico es, como veremos, invariablemente pesimista. Mackendrick, como buen ironista, no tiene respuestas, pero eso no le impide crear unos relatos extraordinariamente complejos que, como señala Ballart, dejan entrever o, al menos, insinúan un profundo conocimiento de las motivaciones que están detrás de las acciones de cada uno de sus personajes y, por extensión, del común de los mortales. Parapetado tras el ambivalente colchón de la comedia, Mackendrick consigue, incluso, que su compleja visión de las cosas alcance a ese público masivo que, habitualmente, suele mostrarse refractario a este tipo de discursos. «Personalmente me siento muy atraído por la comedia, o mejor, por un determinado tipo de comedia... Te deja hacer cosas que son demasiado peligrosas o que una cierto público no puede aceptar.»

Volviendo a la idea de autor propuesta por Daney, habrá que concluir que el director de *El quinteto de la muerte* es un autor porque sus películas no sólo son capaces de rentabilizar esa determinada manera de hacer comedia tan característica de la Ealing (tres de sus cuatro comedias para la productora de Balcon fueron éxitos de taquilla), sino que, además, se las arreglan para ofrecer (de «contrabando»⁹⁷, que diría Scorsese) una visión de Gran Bretaña y del carácter británico que se desmarca de esa *línea editorial* concienzudamente trazada por Balcon y obedientemente asumida por la mayoría de los cineastas de la casa. Casi no hace falta añadir que mediante esta operación Mackendrick encuentra la *buena distan-*

⁹⁷ En la sugerente taxonomía de cineastas que Martin Scorsese propone en *A Personal Journey through American Movies with Martin Scorsese* (1997), una de las categorías agrupa a los llamados «contrabandistas». Según Scorsese a esta categoría pertenecen aquellos cineastas que son capaces de introducir (como de contrabando) segundas lecturas en unas películas que, aparentemente, se avienen sin problemas a los parámetros temáticos y formales del modelo clásico.

cia para decir, como quería Daney, la verdad del sistema del que se distancia.

ELEVADO GRADO DE FORMALIZACIÓN

Podría parecer, a tenor de lo dicho hasta ahora, que la defensa de Mackendrick como autor que se está acometiendo en estas páginas se circunscribe a la primera etapa de su carrera. Después, al abandonar la Ealing y convertirse en un suerte de cineasta *freelance* que no consigue, además, adaptarse a las exigencias de Hollywood, perdería esa referencia con un sistema de la que, como acabamos de ver, depende, en última instancia, el concepto de autor tal y como lo entiende Daney. Sin negar, ni mucho menos, el interés de esas ideas de Daney a propósito de la política de los autores de las que creo haber hecho un buen uso en las páginas inmediatamente anteriores a ésta, ha llegado el momento de proponer una definición (mejorada) del concepto de autor que encuentra toda su fuerza y validez en la oportuna evacuación del cineasta de carne y hueso. Me explico: la semiótica estructural ha demostrado que, para ser operativo, el concepto de autor debe prescindir necesariamente de la idea de un director de carne y hueso que acostumbra a resolver de forma similar los problemas de puesta en escena que se le van presentando a lo largo de su carrera. Para sortear la más frecuente y elemental de las enmiendas que se han dirigido contra la teoría del autor desde los tiempos de los *cabiers* amarillos (a saber, que en todo caso, en las películas —a diferencia de que sucede, por ejemplo, con las novelas— habría que hablar siempre de una autoría colectiva), para superar de una vez por todas dicha enmienda, decía, la semiótica prefiere remitir el concepto de autor no a una entidad física y real (es decir, el Alexander Mackendrick nacido en Boston en 1912), sino a una serie de operaciones formales que, en todo caso, serán ejecutadas por una función textual que ha recibido diferentes nombres: *enunciador*, *autor implícito*, *autor modelo*...

Así, reencontraremos al autor, pero ya no como sujeto demiúrgico, ni como sujeto expresivo de un universo temático, sino como trabajo de escritura, como sistema de procedimientos de significación; es decir, un autor ya no exterior («psicológico», «expresivo», «creador»...) al texto (y pensado, por tanto, como su condición de posibilidad), sino inscrito en él como trabajo de escritura, formando parte por ello, de su materialidad⁹⁸.

Otra de las ventajas de esta definición es que nos permite relativizar las opiniones de los cineastas sobre su propia obra. Una vez evacuada la figura del director (o del guionista, o del productor... porque autores, conviene recordarlo, los ha habido de diferentes tipos a lo largo de la historia del cine), las películas (los textos) se bastan y se sobran para explicarse a sí mismas sin necesidad de que el autor nos aclare el sentido último de su trabajo⁹⁹.

Pues bien, si nos olvidamos (pero sólo momentáneamente) del Mackendrick de carne y hueso (es decir, de su peripecia biográfica, de su mayor o menor intervención en cada uno de los proyectos, esto es, si nos olvidamos de toda la primera parte de este libro), y examinamos sus nueve películas desde una perspectiva exclusivamente textual o materialista, enseguida caeremos en la cuenta de que todas comparten un alto grado de formalización. Independientemente de que en las nueve se puedan apreciar los consabidos temas y soluciones formales recurrentes (volveremos sobre esto), lo que las convierte en un corpus unificado es, sobre todo, su condición de artefactos formales milimétricamente diseñados. Lógicamente, ese elevado grado de formalización del que hablo sólo se entiende en referencia al cine narrativo de todos

⁹⁸ Jesús González Requena, «Espejos», *Contracampo*, núm. 6 (octubre-noviembre, 1979), págs. 27-28.

⁹⁹ Puede encontrarse una iluminadora aproximación a estas cuestiones (aquí, solamente esbozadas) en Imanol Zumalde, «El autor y su sombra», *Zer: Revista de estudios de comunicación*, núm. 12, 2002, URL: <http://www.ehu.es/zer/zer12/zumalde12.htm>.

los días: eso que desde Burch conocemos como el Modo de Representación Institucional. Situadas junto a todas esas otras películas que comparten con ellas una vocación prioritariamente narrativa, estas nueve películas destacan, sobresalen, se convierten en un corpus diferenciado, en suma, por su condición de sistemas formales herméticamente cerrados o, en las siempre precisas palabras de Barr, en «redes complejas de comunicaciones fallidas»¹⁰⁰. Si, como acabo de adelantar, a esta unificación o agrupamiento, vía formalización extrema de sus materiales de partida, sumamos que, salpicadas aquí y allá, se pueden encontrar soluciones formales similares (o lo que es más interesante, desarrollos y complejizaciones de una misma solución formal en diferentes películas), convendrán conmigo en que los nueve films que llevan la firma de un tal Alexander Mackendrick pueden ser fácilmente agrupados bajo el paraguas teórico del concepto de autor tal y como lo entiende la semiótica.

Hora es ya, después de este paréntesis teórico, de recuperar a nuestro protagonista. Como vimos, sobre todo, en el epígrafe dedicado a sus clases en CalArts, para Mackendrick la puesta en escena (entendida ésta en el sentido más amplio posible)¹⁰¹ debe estar siempre al servicio de la narración. De lo que se trata es de contar una historia en imágenes y sonidos de la manera más clara posible. Como ha señalado Philip Kemp, a pesar de los complejos juegos de relaciones entre personajes que están detrás de la intrincada estructura de todas sus películas, al espectador no le cuesta ningún trabajo reconstruir la historia que se le está contando¹⁰². En buena

¹⁰⁰ Citado por Neil Sinyard en <http://www.thestickingplace.com/books/books/alexander-mackendrick/articles/mirth-malevolence-murder>.

¹⁰¹ Tal vez, sería más apropiado hablar de puesta en escena (todas las decisiones del cineasta que tienen que ver con la configuración de cada encuadre aislado) y puesta en serie (todas las decisiones del cineasta que tienen que ver con la sucesión de encuadres, con el montaje —visual y sonoro—, si se quiere). Así pues, Mackendrick entiende que tanto la puesta en escena como la puesta en serie deben estar al servicio de la narración.

¹⁰² Philip Kemp, *op. cit.*, pág. 243.



Mackendrick en el rodaje de *El hombre vestido de blanco* (1951).

medida porque, como señala Barr, el motivo central de las películas de Mackendrick es la inteligencia, «valorada en los personajes del mismo modo que se manifiesta en la organización del film»¹⁰³. Partidario de ese axioma del que depende

¹⁰³ Charles Barr, en VV.AA., *Cuando el estudio es la estrella. La comedia Ealing, op. cit.*, pág. 91.

la fluidez del relato clásico («el final de una escena debe incluir, de algún modo, un adelanto de cómo va a ser la escena siguiente»)¹⁰⁴, Mackendrick desconfía de todas aquellas soluciones formales o narrativas que no contribuyan a incrementar la tensión dramática de sus películas, por ejemplo, interrumpiendo la linealidad («Cuidado con los *flashbacks*, las secuencias de sueños y las visiones. Tienden a debilitar la tensión dramática de cualquier texto dramático/narrativo. Son más apropiadas para el material *lírico*»). Como cabía esperar, esta elaborada organización secuencial de sus relatos tiene su correlato lógico en una minuciosa construcción dramática de cada una de sus secuencias aisladas que le lleva, incluso, a entenderlas como réplicas a pequeña escala de la totalidad del film:

La mayoría de las historias con una trama consistente suelen estar basadas en la cadena bien engrasada de causas y efectos. Cada incidente es como una pieza de dominó que se tambalea hasta chocar con la siguiente en una secuencia que se sirve de la anticipación para enganchar al público. «¿Qué pasará ahora?» Cada escena introduce una nueva crisis que genera nuevas incertidumbres a medida que avanza el relato.

Para dibujar, de manera precisa, la evolución dramática de las relaciones entre los personajes en el interior de cada una de las secuencias y a lo largo de todo el relato, Mackendrick hace un uso intensivo del arsenal de recursos propio de la forma cinematográfica. Su tantas veces pregonada condición de cineasta meticuloso y reflexivo es, en última instancia, la responsable de que, en esos mecanismos de relojería (dramática) perfectamente engrasados que son sus películas, todas las piezas encajen a la perfección.

¹⁰⁴ Hasta nuevo aviso, todos los entrecomillados que siguen a éste son *slogans* que Mackendrick colgaba en las paredes de sus clases, y con los que pretendía transmitir a sus alumnos una serie de ideas esenciales sobre la construcción dramática (Alexander Mackendrick, *op. cit.*, págs. 40-43).

Llegados a este punto, creo oportuno hacer un alto en el camino para examinar en detalle la manera en que Mackendrick rentabiliza cada una de las herramientas de puesta en escena que el cinematógrafo pone a su disposición. Lo que les propongo es un análisis detallado de una secuencia concreta de su filmografía que, en mi opinión, es lo suficientemente representativa de su *manera de hacer*: de eso que hace un momento he llamado el elevado grado de formalización al que Mackendrick somete a sus materiales de partida. La secuencia elegida pertenece a *Chantaje en Broadway*, pero podríamos haber utilizado un fragmento de otra película suya y el resultado habría sido similar.

QUINTETOS DE CUERDA

Los 18 primeros minutos de *Chantaje en Broadway* están estructurados (como veremos más adelante) a partir de la idea de presentar de manera escalonada al protagonista de la película. La secuencia en la que el espectador conoce finalmente a J. J. Hunsecker transcurre en el Twenty One Club, un selecto local de la noche neoyorquina en el que el despiadado y omnipotente columnista al que presta sus rasgos Burt Lancaster tiene instalado su cuartel general. Allí, sentado en una mesa en la que han colocado un teléfono, despacha por las noches con todos aquellos que aspiran a ver su nombre publicado (y en negrita) en su influyente columna de sociedad. Esta noche se sientan a su mesa un joven y apuesto agente de prensa llamado Sidney Falco (Tony Curtis), un senador, una rubia despampanante y el agente de esta última.

Como recordarán, Mackendrick se incorporó al proyecto de *Chantaje en Broadway* para sustituir a Ernest Lehman, quien además de ser el autor de la novela y de la primera versión del guión, estaba previsto que fuera también el director de la película. Como también recordarán, el film acabaría rodándose con un guión escrito por Clifford Odets en el que, aunque se respetaba la estructura general diseñada por Lehman y Mackendrick en las primeras versiones, se habían

reescrito prácticamente todos los diálogos. Pues bien, ha sido el propio Mackendrick¹⁰⁵ quien ha llamado la atención sobre el hecho de que en el guión de Lehman predominaban las secuencias en las que interactuaban dos o tres personajes, mientras que en el de Oddets se apostaba por secuencias más complejas en las que intervenían un mayor número de personajes:

El instinto de Clifford siempre le llevaba a idear escenas con tres, cuatro y cinco personajes interactuando. Le gustaba mucho la música de cámara, sobre todo escuchar a pequeños conjuntos de cuerda y quintetos. Clifford admiraba las composiciones en las que los sonidos de cinco instrumentos se entrelazan, y en las que, a pesar de todo, no resulta complicado identificar la melodía de cada uno de ellos contribuyendo a la armonía global.

Los cinco instrumentos de cuerda que forman el quinteto del Twenty One Club ya han sido presentados: Falco (violín), Hunsecker (violín), un senador (viola), un agente (viola) y una chica rubia con el pelo ondulado (cello). Los cuatro movimientos en los que habitualmente se divide la estructura de un quinteto se corresponden aquí con las cuatro embestidas de J. J.: una por cada uno de los presentes en la mesa. Pero las interacciones, lógicamente, no se limitarán a los diálogos que el columnista mantiene con cada uno de ellos, sino que funcionarán en todas las direcciones. Como dice Mackendrick¹⁰⁶, «No es exagerado decir que en un momento dado cada uno de los cinco personajes presentados está vinculado, de alguna forma, con cada uno los otros cuatro. En cierto sentido, hay veinticinco interacciones diferentes». En el guión de Lehman eran también cinco las personas sentadas a la mesa, pero apenas había interacción entre ellos. Hunsecker fanfarroneaba y los

¹⁰⁵ Alexander Mackendrick, *op. cit.*, pág. 127. En este mismo volumen (en concreto entre las páginas 133 y 141) puede consultarse un fragmento de la primera versión del guión: la que escribió Lehman en solitario.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 130.



Mackendrick y Toni Curtis en el rodaje de *Chantage en Broadway* (1957).

dos hombres y la mujer se limitaban, básicamente, a escuchar. Falco sólo intervenía cuando el resto de los invitados había abandonado la mesa del columnista.

Pero lo interesante, más allá del incuestionable aumento de la complejidad de la secuencia con respecto al primer guión, es atender a la manera en que Mackendrick traduce en soluciones concretas de puesta en escena ese entrecruzamiento de voces diseñado por Odets. Dicho de otra forma: lo interesante es ver cómo la puesta en escena (entendida, en este caso, fundamentalmente, como la ubicación de los personajes en el espacio, el orden y el tamaño de los planos y la gestión de las miradas) fija con precisión el sentido de unos diálogos que están plagados de dobles sentidos. Y es que es preciso señalar que los personajes de Odets son maestros en el arte de decir una cosa cuando en realidad quieren que se entienda lo contrario. La ironía, los juegos de palabras, el sarcasmo feroz (en el caso concreto de

Hunsecker) abundan en unos diálogos que casi siempre han sido tildados de ser excesivamente literarios. El propio Mackendrick, en respuesta a las preguntas de Antonio Castro¹⁰⁷, nos da la clave, otra vez, para entender de qué manera se relacionan en su película los diálogos y la puesta en escena:

Yo tengo la teoría de que lo que tiene que narrar es la imagen y no el diálogo. Y como Clifford Odets era un dramaturgo, trabajaba casi exclusivamente sobre palabras. Por eso durante la redacción del guión, mientras él escribía el guión literario, yo hacía otro guión en el que describía las imágenes a través de las cuales pretendía narrar la historia. De hecho yo hacía ese guión sin conocer el diálogo —que Odets terminaba pocas horas antes de rodar—, y puedo asegurar que no es un método nada malo de trabajar. Porque así la imagen narra la historia en su esencia, y luego el buen diálogo la amplía, la extiende. Por eso creo que la mejor manera de rodar una historia es hacer mucho caso a lo que llamo *esencia preverbal, a las intenciones de la escena*, porque luego el diálogo tendrá mucho más interés y mucha más significación y, *a veces, el mejor diálogo no tiene que redundar en lo que nos muestra la imagen, sino completarla, hablar de otra cosa, o servirle de contrapunto* (las cursivas son mías).

La puesta en escena de Mackendrick en la secuencia del *Twenty One Club* es, en última instancia, la encargada de trasladar al espectador el sentido último (la «esencia preverbal», en palabras del director) de ese pequeño teatro de mezquindades que Hunsecker ha organizado a su alrededor. Se podría decir, incluso, que esta secuencia funciona como modelo reducido del tipo de relaciones que se establecen a lo largo de toda la película. Relaciones, casi no hace falta decirlo, que van a estar marcadas por la codicia, el engaño y la crueldad. Porque en el irrespirable universo de esta película cualquier cosa está permitida con tal de alcanzar ese dulce olor del éxito del que habla su título. Vistas así las cosas, no es extraño que algunos hayan hablado del film como una de las más contundentes impugnaciones del cine de Hollywood

¹⁰⁷ Antonio Castro, *op. cit.*, pág. 27.

a la célebre doctrina del American Way of Life, que, como es bien sabido, había hecho, precisamente, de la política del éxito uno de sus pilares fundamentales.

THE EYES OF BROADWAY

Como decía unos párrafos más arriba, las soluciones formales de las que Mackendrick se sirve para fijar el sentido de unos diálogos que tienden a la polisemia son fundamentalmente tres: la posición de los personajes en el espacio, el tamaño de los planos y la gestión de las miradas. En cuanto al lugar que los personajes ocupan en torno a la mesa bastará con señalar que la decisión de colocar a Falco junto a Hunsecker (los otros tres convidados ocupan el lado opuesto de la mesa) es un claro ejemplo de esas contradicciones entre diálogos y puesta en escena de las que habla el director de la película. Aunque a lo largo de la reunión J. J. no dejará de insultar y ridiculizar al ambicioso agente de prensa que se ha sentado a su lado (aunque, significativamente, su silla no está a la altura de la de J. J., sino un poco más atrás: jerarquía obliga), al espectador no le cuesta trabajo advertir que en el fondo ambos forman parte de la misma pareja: un dúo con evidentes resonancias *shakespearinas*, por cierto. Aunque sus cuerdas no están afinadas de idéntica manera, ellos son, a no dudarlo, los dos violines de este quinteto. Y por si su posición en la mesa no lo había dejado suficientemente claro, a lo largo de buena parte de la secuencia, Mackendrick utilizará un contraplano del tándem Hunsecker/Falco (fotograma 1) para oponerlo, frontalmente, a planos de cualquiera de los otros personajes de la secuencia, en parejas o por separado. Porque otra de las cosas que pone de manifiesto la planificación (y no el diálogo) es que, en realidad, la batalla dialéctica del Twenty One enfrenta a grupos¹⁰⁸

¹⁰⁸ La idea de agrupar y oponer frontalmente, a través de la planificación y la gestión del espacio, a los diferentes personajes que aparecen en una secuencia, ya había sido desarrollada por Raoul Walsh en *High Sierra* (1941).



Fotograma 1.

antes que a personas: los violines por un lado y las dos violas y el chelo por otro. Sólo al final de la secuencia, cuando J. J. consiga finalmente hincarle el diente a la presa más codiciada (el senador), la pelea de grupos se convertirá en un duelo. Un duelo de primeros planos que, Mackendrick, con muy buen criterio, había reservado para el final.

Merece la pena detenerse en el momento en que los envenenados comentarios de Hunsecker comienzan a ir dirigidos contra esa rubia despampanante que está sentada entre el agente (Manny) y el senador. Para ello va a ser necesario transcribir el diálogo de la secuencia tal y como aparece en el guión¹⁰⁹ con el que se filmó la película:

Para saber más cosas sobre la manera en que Walsh (y por extensión, el modelo clásico) rentabiliza semánticamente esta y otras ideas de puesta en escena, véase el minucioso análisis que Santos Zunzunegui consagra a una de las secuencias de *High Sierra* en *La mirada cercana* (Santos Zunzunegui, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 89-121).

¹⁰⁹ Para elaborar este análisis he trabajado con dos versiones, prácticamente idénticas, del guión definitivo de *Chantaje en Broadway*: la que ha publica-

El rostro de Hunsecker se tensa; ante la impertinencia de Sydney, decide no reaccionar directamente; se vuelve hacia el Agente.

HUNSECKER
*Manny, ¿cuál es exactamente
el talento OCULTO de esta
cosa joven y bonita que
promocionas...?*

EL AGENTE Y LA CHICA
El Agente mira nervioso a la chica que está junto a él.

AGENTE
*Bueno, canta un poco...
ya sabes, canta...*

CHICA
*Manny tiene una fe extraordinaria
en mí, Sr. Hunsecker. En realidad,
todavía estoy estudiando, pero...*

SIGUE HUNSECKER
Estudia a la Chica atentamente.

HUNSECKER
¿Qué estudias?

SIGUE EL AGENTE Y LA CHICA

CHICA
*Canto, claro...
para conciertos y...*

do Faber and Faber (Clifford Odets y Ernest Lehman, *Sweet Smell of Success* Londres, Faber and Faber, 1998) y otra que he localizado en esta dirección de internet: www.awesomefilm.com/script/sweetmell.html. La única diferencia sustancial entre ambas versiones afecta a la secuencia final: mientras en el de Faber and Faber la resolución es prácticamente idéntica a la de la película, en el guión que proviene de la red las diferencias son notables.

SIGUE HUNSECKER
Hunsecker mira sucesivamente a la Chica y al Senador.

HUNSECKER
*¿Por qué «claro»? Podría estudiar
políticas, por ejemplo*

La Chica se delata con una mirada nerviosa hacia el Senador que está a su lado, la CÁMARA se aleja para incluirle. El Senador se muestra imperturbable; enciende un cigarro con solemnidad. La Chica se ríe

CHICA
*¿Yó? ¿Bromea, Sr. Hunsecker?
¿Con mi cerebro de Jersey?*

SIGUE HUNSECKER
De nuevo mira sucesivamente a la Chica y al Senador.

HUNSECKER
*El cerebro tal vez sea de Jersey,
pero la ropa es de Trainor-Norell.*

EL SENADOR, EL AGENTE Y LA CHICA
La Chica y el Agente están muy nerviosos. El Senador examina la punta de su cigarro y se gira deliberadamente hacia Sidney.

SENADOR
¿Es usted actor, Mr. Falco?

Lo primero que llama la atención al cotejar el guión con la secuencia filmada es que Mackendrick, insistiendo en la idea del enfrentamiento de grupos que acabo de mencionar, decide convertir todas las intervenciones en solitario de Hunsecker en planos medios que incluyen a Falco. De la misma manera, donde el guión describe planos de la chica y el agente, la película introduce también la figura del senador (fotograma 2). Hay, sin embargo, dos momentos puntuales en los que la planificación renuncia a esta norma autoimpuesta de reunir en el

mismo plano al agente, la chica y el senador: a la sarcástica pregunta de Hunsecker a propósito de los estudios de la chica («¿Qué estudias?») la planificación responde con un inédito plano medio de Manny y la chica (fotograma 3), señalando así con precisión al destinatario real de la nueva pulla del columnista. Idéntica estrategia se repetirá en el último plano de serie: «El cerebro tal vez sea de Jersey...», dice Hunsucker sobre el consabido plano medio con su rostro y el de Falco; «pero la ropa es de Trainor-Norell» sobre otro plano inédito, en este caso de la chica y el Senador (fotograma 4), a quien con este gesto la planificación identifica como el patrocinador o mecenas de la rubia y, huelga decirlo, el inequívoco destinatario del sarcástico comentario. Una mirada fuera de campo, acompañada de una pregunta extemporánea para cambiar de conversación, le sirve al senador para escapar (por el momento) de las garras de ese monstruo disfrazado de columnista.

Merece la pena dedicar unas líneas a la gestión semántica que de las miradas se hace a lo largo de toda la secuencia. Incluso desde un punto de vista meramente cuantitativo sorprende la frecuencia con que Mackendrick traza diagonales desde cualquiera de los rincones de su pentágono: algunas veces, claro está, para engrasar el *raccord*, pero otras muchas, ya lo he dicho, para guiar al espectador por ese proceloso mar de verdades a medias y agresiones verbales en el que chapotea a sus anchas un tiburón de la prensa diaria. La simple lectura del fragmento de guión que hemos rescatado sirve para hacerse una idea del papel que juegan las miradas a la hora de fijar el sentido último de los diálogos. Por poner un ejemplo, entre los muchos posibles, en el momento en que Hunsecker insinúa que la chica tal vez debería haber estudiado políticas, ella lanza una rapidísima mirada al senador quien, con los ojos entornados, mira en otra dirección intentando capear el temporal de la mejor manera posible.

A lo largo de todo el film (ver *infra*) la visión, los ojos, la mirada son utilizados como metáforas del poder (por eso la columna de J. J. lleva el elocuente subtítulo *The eyes of Broadway*). En este sentido resulta de gran interés prestar atención a la manera en que Hunsecker niega la presencia de Falco al negarse a dirigir



Fotograma 2.



Fotograma 3.



Fotograma 4.

le la mirada. Sólo en los últimos compases de la secuencia, cuando después de haberse ensañado con Manny, con la chica y con él mismo, se prepare para la embestida final; sólo entonces, decía, Hunsecker se dignará a dirigirle la mirada a su discípulo. Lo interesante del caso es que el momento en que le dirige dicha mirada el discurso de Hunsecker insiste precisamente en el engaño de las apariencias, en la paradójica circunstancia de que los ojos no sirvan para descubrir la abyección moral que se esconde bajo el agradable y risueño rostro de Sidney Falco. Había que señalar, por último, que esta mirada de reconocimiento servirá también para sellar un pacto entre los dos protagonistas cuyas funestas consecuencias terminarán alcanzando a todos y cada uno de los desdichados personajes de esta negrísima historia.

SIMETRÍAS

La impresión de encontrarse ante unos relatos minuciosamente elaborados, cuya estructura depende, en buena medi-

da, de esa intrincada red de conexiones entre personajes de la que hablábamos un poco más arriba, va a verse reforzada por toda una serie de repeticiones o rimas visuales que sirven para poner en relación las diferentes partes del relato y que, de paso, insisten en esa condición de sistemas cerrados que, como digo, es consustancial a las películas de Mackendrick. Creo que es importante recordar que, aunque no suele ser el autor de los guiones, Mackendrick va a estar siempre implicado, de una u otra manera, en la elaboración de las diferentes reescrituras que preceden a la versión definitiva con la que finalmente rueda sus películas. Como ya he adelantado en el epígrafe dedicado a la docencia, Mackendrick considera que un cineasta puede perfectamente trabajar a partir de una historia ajena y de unos diálogos que no han sido escritos por él, pero lo que no puede hacer en ningún caso es dirigir una película cuya estructura narrativa y formal¹¹⁰ no ha sido diseñada (o, al menos, supervisada) por él. Como vamos a comprobar a continuación, las rimas, repeticiones, ecos y reenvíos que dotan de unidad a las películas del director de *Mandy* debieron de ser necesariamente previstas durante la fase de escritura del guión y, lo que es más importante, debieron de ser diseñadas por alguien que ya tenía en mente la manera en que dichas repeticiones se iban a traducir en soluciones concretas de puesta en escena. A pesar de que tanto en sus declaraciones como en sus clases Mackendrick aboga por una preparación minuciosa (que incluye la elaboración de detallados *storyboards*) a la que forzosamente habrá de sumarse un cierto grado de improvisación durante el rodaje, viendo en detalle sus films uno tiene la impresión de que, a la postre, el azar (al menos, cuando filmaba en estudio) nunca debió de trastocar demasiado sus planes¹¹¹.

¹¹⁰ En uno de los *slogans* que colgaban de la pared de su clase podía leerse: «Los guiones son ESTRUCTURA, ESTRUCTURA, ESTRUCTURA» (Alexander Mackendrick, *op. cit.*, pág. 43).

¹¹¹ Durante el rodaje de la secuencia del Twenty One Club, Burt Lancaster se mostró poco partidario de que Tony Curtis compartiera encuadre con él en el transcurso de ese combate dialéctico que, como acabamos de ver, en-



Peter Sellers, Danny Green, Alec Guinness y Mackendrick en el rodaje de *El quinteto de la muerte* (1955).

El quinteto de la muerte es una película partida en dos mitades. Al igual que sucede en *La jungla de asfalto*, durante la primera parte del film presenciamos los preparativos del

frentaba a grupos antes que a personas. A pesar de las reiteradas quejas del temible Lancaster, el director, sabedor de la importancia de la ubicación de los personajes en el encuadre, se mantuvo firme en sus propósitos y logró que el azar (encarnado, esta vez, en la desmesurada vanidad de una estrella) no le estropeará sus planes. Merece la pena reproducir la descripción que Tony Curtis ha hecho del momento en que Lancaster decide desafiar a Mackendrick: «Burt se puso histérico. Se levantó y tiró la mesa, lanzando los platos, los vasos y la comida al suelo. Después levantó el puño. Sandy no se echó para atrás. Era un hombre fuerte y no iba a aguantar las tonterías de nadie, ni siquiera de Burt. Burt respiró profundamente, todo el mundo se calmó, y lo hicimos a la manera de Sandy» (Peter Golenbock, *American Prince: a Memoir*, Nueva York, Harmony Books, 2008, pág. 181).

robo y su posterior consumación, y durante la segunda asistimos a la progresiva escalada de complicaciones que terminará costándoles la vida a todos y cada uno de los integrantes de la banda. Para subrayar esa división, Mackendrick hace que en el minuto 43 (esto es, cuando la película ha consumido la mitad exacta de su metraje)¹¹² los cinco integrantes de la banda vuelvan a entrar en la casita de Mrs. Wilberforce para no abandonarla jamás. Pero lo interesante es ver cómo el carácter cíclico o repetitivo de ese gesto va a ser enfatizado por la entrada en la casa, pocos segundos después, de cuatro viejecitas. Y es que la escalonada irrupción en el hogar de Mrs. Wilberforce de sus cuatro amigas reproduce de manera exacta (es decir, siguiendo el mismo orden: primero una, luego dos juntas y, finalmente, la cuarta) la entrada en ese mismo espacio que los cuatro compinches del Professor Marcus protagonizaron en los primeros compases del film¹¹³. Pero los ecos o rimas visuales entre la primera y la segunda parte del film no terminan aquí: la secuencia en la que vemos al Major Courtney (a la postre, la primera víctima del quinteto) subiendo al tejado de la casa para intentar escapar del acoso de sus colegas reproduce de manera prácticamente idéntica aquella otra secuencia de la primera parte del film en la que los mismos personajes perseguían por el tejado a uno de los loros de Mrs. Wilberforce. En sintonía con el cambio de tono que ha experimentado la película (el terror y la comedia macabra han sustituido a la parodia de las películas de atracos), lo que en la primera parte era una divertida persecución¹¹⁴, en la segunda

¹¹² Sintomáticamente, el plano que hace las veces de «bisagra» entre las dos mitades del film es aquel en el que la funda del chelo donde los ladrones guardan el botín queda atrapada en la puerta de la casita de Mrs Wilberforce. Como no podía ser de otra manera, la casa de la abuela será la responsable última de la defenestración de la banda (ver *infra*).

¹¹³ Conviene recordar que el Professor Marcus ya estaba instalado en la casa de Mrs. Wilberforce cuando llegaban sus cuatro compinches.

¹¹⁴ En la que, por cierto, el Major terminaba sangrando por la nariz, en lo que perfectamente podríamos interpretar como un presagio de su muerte en ese mismo escenario.

se ha transformado en un agónico acoso que sólo puede terminar de mala manera. Si a estas repeticiones sumamos el significativo hecho de que el tramo final de la película reproduce las secuencias del principio aunque en sentido inverso (Mrs. Wilberforce saliendo de la comisaría y caminando después por la calle y dirigiéndose, por último, a su casa), habrá que convenir que nos encontramos ante una estructura circular o cerrada que amplifica, a un nivel formal, esa sensación de claustrofobia que atraviesa toda la película. Sensación de claustrofobia, por cierto, que será también reforzada por unos encuadres abarrotados de personajes y primorosamente compuestos que, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el cine de Berlanga o en el de Ferreri (dos cineastas que sintonizan en una onda parecida a la de Mackendrick), no permitirán nunca el tránsito de los personajes hacia el fuera de campo o viceversa. La esporádica delimitación del espacio de los personajes por medio de rejas (algo que en *Mandy* alcanzará la categoría de motivo visual recurrente) ahonda en esa idea de encierro (en una isla, en un barco, en una casa...), tan cara a la configuración visual y narrativa del cine Mackendrick.

En *Chantaje en Broadway* toda la estructura del relato bascula sobre dos secuencias que se miran entre sí desde las inmediaciones de los dos extremos del relato. Situada a 20 minutos del principio de la película, la secuencia del Twenty One Club encuentra su reflejo en una secuencia de una duración muy similar (ambas rondan los 7 minutos) que termina cuando restan 20 minutos para el final de la película. Las coincidencias entre ambas secuencias son tan numerosas que bien podríamos hablar de secuencias gemelas y de un relato simétrico. Al igual que en la secuencia que hemos analizado un poco más arriba, en esta que he llamado su secuencia gemela la acción transcurre en un espacio abarrotado de gente (en este caso un plató de televisión donde está a punto de grabarse el programa de Hunsecker). Las dos secuencias están, a su vez, estructuradas a partir de la idea del quinteto: en la secuencia del plató de televisión, la pareja formada por Hunsecker y Falco se enfrenta a un grupo de tres personas formado, de



Los cinco personajes del segundo *quinteto*.

nuevo, por una mujer y dos hombres (la hermana de J. J., su novio y el agente de este último). La planificación de la secuencia pone de nuevo de manifiesto que el enfrentamiento implica a grupos antes que a personas aisladas. La única diferencia sustancial es que en esta ocasión los personajes se desplazan por el escenario haciendo que sea, sobre todo, su cambiante ubicación en el espacio (y no tanto el orden y el tamaño de los planos como sucedía en la del *Twenty One Club*) lo que determine el sentido último de unos diálogos que, huelga decirlo, tienden, también aquí, a la polisemia. Desde el punto de vista de la evolución de los personajes tal vez sea preciso señalar que la secuencia del plató de televisión va a servir para confirmar que Falco y Hunsecker son ya, a estas alturas del relato, una pareja perfectamente compenetrada. Así, si en el transcurso de la primera de las secuencias gemelas, en un momento determinado J. J. le pedía, con aire chulesco, a Falco que le encendiera un cigarrillo y este último, orgulloso, se negaba a hacerlo; en la secuencia del plató de televisión Hunsecker vuelve exigirle fuego de la misma ma-

nera y Falco, esta vez, diligente y servil, se apresura a encenderle el cigarrillo.

Cuando Charles Barr intenta dilucidar dónde reside exactamente el sentido último de las películas de Mackendrick, llega a la conclusión de que esa tendencia a la ambivalencia, a la paradoja, a la ironía («antinomía» la llama el crítico inglés) propia del relato *mackendrickiano* desautoriza cualquier lectura en términos de moraleja o verdad. Debido a que los enfrentamientos entre personajes (o entre las ideas del mundo que encarnan esos personajes) terminan indefectiblemente en empate «valen más las distinciones sutiles que los rígidos juicios morales; y el factor diferencial, que da unidad a las películas, no se puede reducir a un mensaje o a un cometido específicos; el factor diferencial es la estructura total de las películas, los términos en que se plantean los conflictos, la manera en la que entran en colisión los personajes»¹¹⁵.

Así pues, para Barr el sentido reside antes en el proceso, en la estructura, que en las conclusiones que podamos sacar de esa pugna de ideas que las películas de Mackendrick plantean a partir del enfrentamiento de personajes. La única pega que cabe ponerle a este razonamiento es que cuando el crítico inglés habla de estructura se refiere, fundamentalmente, a ese complejo entramado de conexiones entre personajes que determina, si se quiere, la estructura *superficial* del relato. Lo que he intentado poner de relieve en los párrafos inmediatamente anteriores a éste es que bajo esa estructura de la que habla Barr se esconde otra estructura, llamémosle *profunda*, que sirve de anclaje o esqueleto para la «superficial» y que, al igual que sucede con algunas composiciones musicales, encuentra en la *repetición con variaciones* su mecanismo o formulación más habitual. Por lo demás, Barr acierta de pleno cuando advierte que el sentido último de las películas de Mackendrick reside en esa *forma perfecta* que trata de imponer cierto

¹¹⁵ Charles Barr, en VV. AA., *Cuando el estudio es la estrella. La comedia Ealing*, op. cit., págs. 92, 93.

orden a la caótica, contradictoria, azarosa y, a fin de cuentas, inescrutable realidad.

INOCENCIA LETAL

Antes que de temas o soluciones formales recurrentes, en el caso de Mackendrick sería más apropiado hablar de desarrollos y complejizaciones de un mismo tema o de una misma solución formal en diferentes películas. Tanto es así, que en la obra del cineasta de origen escocés se pueden hacer parejas o tríos de películas en función de los temas o las formas concretas que se exploran en dichas agrupaciones de films. Una de esas parejas estaría formada por *Whisky Galore!* y *La bella Maggie*, dos películas de las que Mackendrick se sirve para ofrecer su punto de vista sobre un tema, el de las relaciones entre el individuo y la comunidad, que ya había aparecido en otras producciones Ealing. En realidad, como ya se ha mencionado en estas páginas, *La bella Maggie* es un film por medio del cual Mackendrick no pretende otra cosa que corregir las imperfecciones de su ópera prima. De lo que se trata es de volver a plantear una situación de conflicto entre una comunidad (en este caso, los tripulantes de la barcaza escocesa) y un individuo (el empresario norteamericano que ha alquilado los servicios de la barcaza) que pertenecen a culturas muy diferentes. Si en *Whisky Galore!* la dicotomía a partir de la que trabaja Mackendrick no es otra que la oposición fundacional del *western* entre civilización y barbarie, en *La bella Maggie* se trataría más bien de una suerte de derivación o variante de dicha dicotomía esencial: la que surge del enfrentamiento entre materialismo y tradición. En *La bella Maggie* el representante de la civilización (materialista) no será ridiculizado y el retrato que de la tripulación escocesa (tradición) nos ofrecerán las imágenes y los sonidos del film será mucho más incisivo y mucho menos amable que el que *Whisky Galore!* ofrecía de los nativos de la isla de Todday. Aunque esto no quita para que un cierto escepticismo a propósito de las bondades de la civilización (sobre todo, de la

inglesa) y sus valores pueda percibirse en algunas de las películas de un cineasta al que su atípica condición de británico nacido en los Estados Unidos pero criado en Escocia parece colocar en una posición de privilegio a la hora de auscultar el carácter británico. Rastros o huellas de este escepticismo hacia esta civilización y sus valores pueden encontrarse en las secuencias de *Viento en las velas* que transcurren en Jamaica o en ese motivo visual recurrente de un edificio a punto de desmoronarse (metáfora de un imperio en ruinas) cuyas manifestaciones más emblemáticas serían la casita victoriana de *El quinteto de la muerte* o el lujoso chalet que rueda colina abajo al final de *No hagan olas* (aunque aquí, la civilización puesta en solfa, no sea ya la británica).

El tema del poder destructivo de la infancia atraviesa tres películas de la filmografía de Mackendrick. Su primera manifestación cabría encontrarla, precisamente, en ese niño que forma parte de la tripulación de «The Maggie» y que será, a la postre, el que demuestre una mayor determinación a la hora de neutralizar al empresario *yankie* (en una de las secuencias más escalofrantes del film el niño le propina un golpe en la cabeza para impedir que lleve a cabo su promesa de convertir la barcaza en chatarra). El niño de *Sammy, huída hacia el sur* comparte con el protagonista de *Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955) una rara capacidad para sembrar «el caos a su alrededor sin ser consciente de ello»¹¹⁶. Los padres de Sammy han fallecido en un bombardeo y él ha llegado a autoconvencerse de que su muerte es una consecuencia directa de su mal comportamiento: no obedeció las órdenes de su madre y abandonó la casa segundos antes de que cayeran las bombas. Esta situación le ha generado una suerte de desequilibrio psíquico que el film (mucho menos explícito a este respecto que la novela) intenta reflejar a partir de las consecuencias que el trato con el niño acarrea a todos

¹¹⁶ Roberto Cueto, «El otro lado del jardín. Representaciones de la maldad infantil», en Vicente Domínguez (ed.), *Imágenes del mal*, Madrid, Valdemar, 2003, pág. 126.

aquellos adultos que tienen la desgracia de cruzarse en su camino: uno morirá por tratar de ayudarlo, otro acabará en la cárcel y la mayoría recibirá como pago a sus atenciones la más absoluta indiferencia por parte de un niño que se ha propuesto atravesar todo el continente africano y que no cesará en su empeño hasta que lo consiga. La tercera manifestación de este tema informa una de las películas que más y mejor ha insistido en las diferencias entre la psicología infantil y la de los adultos y en las, a menudo, devastadoras consecuencias que la manifiesta incapacidad de los adultos para comprender la mente infantil suele deparar. Como ya se advierte desde las páginas de la excelente novela que está en el origen de *Viento en las velas*, la posibilidad de comprender el funcionamiento de la mente de un niño es infinitesimal:

Estoy de acuerdo en que sus mentes no sólo son más ignorantes y estúpidas que las nuestras, y en que además difieren en el tipo de pensamiento (de hecho, los niños están *locos*), pero uno puede, mediante un esfuerzo de voluntad y de imaginación pensar como un niño, al menos hasta cierto punto—incluso aunque sea en grado infinitesimal (...)¹¹⁷.

Esta diferencia de pensamiento y, sobre todo, la incapacidad de los piratas para interpretar el comportamiento de esos niños que el azar ha depositado en su barco acabará, como al sirio que rescató a Sammy en medio del desierto, costándoles la vida.

Varios estudiosos del cine de Mackendrick (entre ellos Philip Kemp) amplían el alcance del tema de los peligros de la infancia (en realidad, una variación de ese tema) a prácticamente el conjunto de su obra. La operación consiste en sustituir el término infancia por el más general de inocencia para dar así entrada en esta categoría a esos otros inocentes o ingenuos que pueblan las películas de Mackendrick y cuyas

¹¹⁷ Richard Hughes, *Huracán en Jamaica*, Madrid, Alba, 2007, pág. 152.



Viento en las velas (1965).

acciones suelen tener también consecuencias negativas para aquellos que les rodean (algo parecido sucede con algunos personajes de Luis Buñuel; circunstancia esta que ha servido para emparentar su obra con la de Mackendrick). Esa «inocencia letal» de la que habla Kemp sería la clave para entender las peripecias de Sidney Stratton (ese científico ensimismado, incapaz de pensar en las consecuencias que para los demás puede tener su invento), Mrs. Wilberforce (esa anciana aparentemente inofensiva que genera el caos allá por donde va) y, por último, Susan Hunsecker (esa inocente que aprenderá a defenderse de los manipuladores utilizando sus mismas armas). Aunque hubiera preferido ignorarlo, el propio Mackendrick era consciente de la existencia de ese tema recurrente en sus películas: «Un crítico de cine, que se llama Philip French, me dijo en directo, en un programa de la BBC, una cosa que yo hubiera preferido que no me hubiera dicho nunca. Dijo que reconocía en casi todas las películas que había hecho la presencia de un mismo tema, que era el poder destructivo de la inocencia y de los inocentes. Y tiene razón»¹¹⁸.

¹¹⁸ Antonio Castro, *op. cit.*, pág. 24.

PRESENTACIONES DEL MAL

Desde el punto de vista de la puesta en escena también se pueden hacer agrupaciones o pequeñas familias de películas dentro de la filmografía de Mackendrick. Sin duda, los casos más interesantes son aquellos en los cuales la relación entre los films se establece a partir del hecho de que en varios de ellos se ensaya una misma solución formal. Hay casos, incluso (y el que nos va a ocupar a continuación es probablemente el más destacado), en los que una misma solución de puesta en escena va a ir desarrollándose y complejizándose gracias a su aplicación en diferentes películas que, además, no necesariamente pertenecen a una misma etapa de la carrera de Mackendrick. Aunque las primeras manifestaciones de eso que a partir de ahora voy a llamar «la presentación del mal» se localizan en su etapa británica, el que sin duda es su desarrollo más elaborado encuentra acomodo en la primera película que Mackendrick rueda al otro lado Atlántico.

En una filmografía que proyecta una imagen de la condición humana, cuando menos, inquietante, no es extraño que sean los personajes que representan el mal aquellos cuya irrupción en el relato va a ser merecedora de un tratamiento especial. El primer malvado que va a contar una presentación de este tipo no es otro que el mefistofélico empresario que domina, con aires de tirano, la industria textil inglesa en *El hombre vestido de blanco*. Al igual que va a suceder con los otros tres personajes que forman parte de esta serie, la sucesión en el tiempo de representaciones parciales o incompletas de Sir John Kierlaw sirven para ir generando expectativas en el espectador en torno a la identidad de un personaje cuya imagen completa el cineasta esconderá hasta el final de la secuencia como si tratara de un as en la manga.

Después de que uno de los personajes haya pronunciado su nombre, un fundido encadenado que tiene algo de respuesta a

una llamada sobrenatural nos coloca ante una imagen en contrapicado de unos siniestros automóviles que atraviesan la noche (seis años después, Mackendrick utilizará una imagen muy similar a ésta como fondo sobre el que desplegar los créditos iniciales de *Chantaje en Broadway*). Un enfático movimiento de cámara desde los asientos delanteros de uno de los coches hasta la parte de atrás, nos sirve para descubrir, entre las sombras, una inquietante silueta que cubre sus piernas con un lujoso abrigo de pieles (fotograma 5). Aunque no hemos podido ver su cara, sabemos que en el interior de ese coche viaja un personaje del que a estas alturas del relato (minuto 45) lo único que conocemos es su aristocrático nombre: Sir John Kierlaw. Los coches se detienen frente a la fábrica en la que un joven científico acaba de inventar un tejido indestructible. Varios hombres ayudan a la silueta que viajaba en la parte de atrás del segundo de los coches a descender del vehículo. La estratégica disposición del *atrezzo* y los personajes sigue privándonos de la imagen del rostro de esa figura que ahora sabemos que pertenece a un anciano. En el interior del edificio el empresario propietario de la fábrica a la que acaban de llegar los coches recibe sobresaltado y por teléfono la noticia de que Sir John Kierlaw está entrando en el edificio. Planos de su espalda, de su sombra proyectada en la pared o de su silueta parcialmente oculta por el cuerpo de algún personaje o por un mueble (fotograma 6), preceden al momento en el que, tras escuchar un extraño sonido que procede de su inhalador de aire, presenciamos, al fin, el rostro, en primer plano, de Sir John Kierlaw (fotograma 7). La minuciosa descripción que de esta imagen se hace en el guión de la película nos advierte de su posición privilegiada dentro de una secuencia con una estructura piramidal cuyo vértice sería este primer plano que Mackendrick, inteligentemente, ha reservado para el final:

Es la primera vez que vemos el rostro de Sir John Kierlaw. Es un rostro impresionante, muy arrugado y marchito. Físicamente no queda mucho del hombre que fue. Pero en esos ojos brillantes reluce una inteligencia potente y aguda. También un cruel sentido del humor: Sir John siente un profun-



Fotograma 5.



Fotograma 6.



Fotograma 7.

do desprecio por sus inferiores, y en nuestra historia todo el mundo es su inferior¹¹⁹.

Tanto la presentación de Douglas Marshall en *La bella Maggie* como la del Professor Marcus en *El quinteto de la muerte*, compartirán con esta que acabo de describir una misma estructura piramidal que, después de alimentar nuestras *ganas de ver* con representaciones parciales del personaje (su sombra, su cuerpo entrevisto tras una mampara, alguna de sus extremidades y, finalmente, su voz), termina en el tantas veces escamoteado primer plano del malvado de turno. Entre otras cosas, estas secuencias sirven para llamar la atención, una vez más, sobre el carácter intensivo del uso que Mackendrick hace de los recursos formales que el medio cinematográfico pone a su disposición. Aunque en estas secuencias, en las que predomina el mutismo, se trate menos de subrayar o contradecir el sentido de los diálogos a través de un muy calculado uso de la puesta en escena y más de potenciar lo que de visual y sonoro (ruidos, músicas, silencios...) tiene un arte en el que, a menudo, la presencia abrumadora de las palabras y de los diálogos han impedido un desarrollo pleno de todas sus potencialidades.

He dejado para el final la presentación de J. J. Hunsecker en *Chantaje en Broadway* porque aunque comparte con las otras la mayoría de las características que acabo de enumerar, su caso resulta excepcional: sobre todo, porque supone la aplicación a todo un segmento del film (en concreto a sus 20 primeros minutos) de esa estrategia de la demora y el ocultamiento que está detrás de las tres presentaciones (de no más de 15 planos cada una) que acabo de mencionar. De todos modos, y aquí es a donde quería llegar, la brillante concatenación de secuencias que termina con la imagen de J. J. Hunsecker sentado en su mesa del Twenty One Club no se entiende bien si olvidamos que para llegar hasta esa solución

¹¹⁹ *The Man in the White Suit* (Third Shooting Script, S 170). Consultado en el archivo del BFI, Londres.

formal (plenamente satisfactoria, añadiría) Mackendrick tuvo antes que realizar varias *pruebas*. Hasta aquí la enumeración de las razones por las que este volumen propone una aproximación a la obra de Mackendrick desde de la teoría del autor. Más adelante, el lector podrá encontrar, entre otras cosas, un análisis pormenorizado de la citada presentación de J. J. Hunsecker en *Chantaje en Broadway*.